

Тоска по колоколу: исследование передачи традиции сякухати хонкиёку



Источник: <http://www.rileylee.net/thesis.html>

Переводчик: М.Наталья

АННОТАЦИЯ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1: ПАРАДИГМА ИНСАЙДЕРОВ/АУТСАЙДЕРОВ

- [1.1 Концепция и проблемы парадигмы инсайдеров/аутсайдеров](#)
- [1.2 Инсайдеры и аутсайдеры в традиции сякухати](#)
- [1.3 Определение инсайдеров и аутсайдеров в традиции сякухати](#)
 - [1.3.1 Слои инсайдеров внутри традиции сякухати](#)
 - [1.3.2 Место автора в традиции сякухати](#)

ГЛАВА 2: ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

- [2. Четыре типа литературы](#)
 - [2.1 Первый тип литературы: авторы и читатели инсайдеры](#)
 - [2.2 Второй тип литературы: авторы инсайдеры пишут для аутсайдеров](#)
 - [2.3 Третий тип литературы: авторы аутсайдеры для инсайдеров](#)
 - [2.4 Четвёртый тип литературы: аутсайдеры пишут для аутсайдеров](#)

ГЛАВА 3: ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН СЯКУХАТИ И ХОНКЁКУ

- [3.1 Сякухати в периоды Нара \(646-794\) и Хэян \(794-1185\)](#)
 - [3.1.1 Сякухати в Сёсоин и Хорюдзи](#)
 - [3.1.2 Изобразительные и письменные подтверждения \[существования\] сякухати в эпохи Нара и Хэйян](#)
- [3.2 Сякухати в средневековье \(1185-1600\)](#)
 - [3.2.1 Литературные источники на сякухати в Средние Века](#)
 - [3.2.2 Сякухати и Буддизм в Средние Века](#)

- [3.2.3 Классификация сякухати в Средние Века](#)
- [3.3 Виды сякухати в эпоху Эдо](#)
 - [3.3.1 Хитоёгири](#)
 - [3.3.2 Тэмпуку](#)
- [3.4 От комосо \(荐僧\) к комусо \(虚无僧\)](#)
- [3.5 Секта Фукэ](#)
 - [3.5.1 Ранняя секта Фукэ](#)
 - [3.5.2 «Кэйтё но Окитэгаки» и Постановление от 1677 года](#)
 - [3.5.3 «Санъин сангу»](#)
 - [3.5.4 Организация и деятельность секта Фукэ](#)
 - [3.5.5 Упадок и распад секты Фукэ](#)
- [3.6 Сякухати как светский музыкальный инструмент](#)
- [3.7 Суйдзэн после роспуска секты Фукэ](#)
- [3.8 Передача хонкёку эпохи Мэйдзи в настоящем](#)

ГЛАВА 4: ПЕРЕДАЧА «РЭЙБО»; ТЕМАТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЬЕСЫ «РЭЙБО»

- [4.1 Слово «Рэйбо» и соответствующие термины](#)
- [4.2 Классификация названий «Рэйбо»](#)
- [4.3 Семейство Осю пьес «Рэйбо»](#)
 - [4.3.1 Линия передачи «Сёганкэн Рэйбо»](#)
 - [4.3.2 Линия передачи «Футайкэн Рэйбо»](#)
 - [4.3.3 Третья линия передачи семейства Осю пьесы «Рэйбо»](#)
- [4.4 Диаграмма линии передачи «Осю кэй Рэйбо»](#)

ГЛАВА 5: ОНТОЛОГИЯ ПЕРЕДАЧИ; ПРИРОДА ИСТИННОСТИ ХОНКЁКУ ПЕРЕДАЧИ

- [5.1 Концепция субъективности, объективности и звука](#)
- [5.2 Устная традиция Дзэн и сякухати хонкёку](#)
 - [5.2.1 Устная традиция и музыка](#)
 - [5.2.2 Устная традиция и передача сякухати хонкёку](#)
 - [5.2.3 Сновидения](#)
- [5.3 Документы и воспроизведение](#)
- [5.4 Три внешних элемента в передаче хонкёку традиции: линия передачи, обучение и обозначения](#)
- [5.5 Четвертый официальный элемент: исполнение](#)
 - [5.5.1 Аспект тембра](#)

- [5.5.2 Аспект высоты тона](#)
- [5.5.3 Аспект ритма](#)
- [5.6 Идеология передачи](#)
 - [5.6.1 Идеология хонкёку, как духовного объекта](#)
 - [5.6.2 Идеология хонкёку, как музыки](#)
 - [5.6.3 Идеология \[пьес\] хонкёку как переступающая пределы «объекта» и «музыки»](#)

ГЛАВА 6: АНАЛИЗ СЯКУХАТИ ХОНКЁКУ

- [6.1 Музыкаведческий подход к анализу хонкёку](#)
 - [6.1.1 Транскрипция хонкёку](#)
 - [6.1.2 Существующие музыкаведческие анализы, использующие транскрипцию](#)
 - [6.1.3 Анализ партитуры хонкеку](#)
- [6.2 Основанный на традициях подход к анализу хонкеку в рамках традиции сякухати](#)
 - [6.2.1 Неофициальный устный анализ](#)
- [6.3 Методология транскрипции и анализа](#)
 - [6.3.1 Аудио-записи](#)
 - [6.3.2 Метод транскрипции](#)
 - [6.3.3 Орфографически упрощенные транскрипции](#)
 - [6.3.4 Выстраивание орфографически упрощенных транскрипций в линию](#)
- [6.4 Сравнительный анализ «Reibo»](#)
 - [6.4.1 Создание общей идентичности для десяти пьес с использованием данных из транскрипций](#)
 - [6.4.2 Сравнение двух групп «Футайкэн рэйбо» и «Сёганкэн рэйбо»](#)
 - [6.4.3 Сравнение в рамках единственной линии передачи в пределах одной группы](#)
 - [6.4.4 Сравнение транскрипций Урамото и Дзин](#)
 - [6.4.5 Анализ передачи Урамото-Ватадзуми](#)

ГЛАВА 7: ЗАКЛЮЧЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЯ

[ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Транскрипции 10 пьес хонкёку](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Орфографически упрощенные транскрипции \(OST\)](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Выстраивание в линию орфографически упрощенных транскрипций](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Анализ ОКАМОТО первых шести фраз пьесы «Рэйбо» в](#)

[оригинале на японском языке. Анализ Урамото пьесы «Ямато тёси»](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Партитуры пьесы «Reibo» в традиционных сякухати обозначениях](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Список пьес на аудио-кассетах](#)

[АУДИО-ЗАПИСИ пьесы "Reibo"](#)

Приложения с нотами и транскрипциями можно увидеть здесь -

http://shakuhachi.ru/books:translation:riley_kelly_lee:yearning_for_the_bell

АННОТАЦИЯ

Эта диссертация рассматривает процессы передачи традиции сякухати хонкёку (尺八本曲, пьесы-первоисточники) в прошлом и в настоящем. Сякухати — это бамбуковая флейта с усеченным верхним концом, существующая в Японии с начала восьмого века. По крайней мере с пятнадцатого века сякухати использовалась в качестве инструмента для духовных практик и была особенно связана с Дзэн-Буддизмом. Монахи ордена *комусо* (虚無僧) составляли, исполняли и передавали в пределах духовного контекста пьесы хонкёку, особенно в эпоху Эдо (1600 - 1868). Понимание природы хонкёку было выражено в таких понятиях как *Хоннин но кёку* (本人の曲, своя собственная пьеса), *Дзэттай но ма* (絶対の間, абсолютное время), *Тэттэй он* (徹底音, достигнуть истоков звука) и *Ити он дзёбуцу* (一音成仏, Будда в одном звуке).

На генеалогической диаграмме пьесы хонкёку «Рэйбо» линии передачи *Осю*, основанной на письменных и устных источниках, можно проследить две основные линии передачи. Первая - «*Футайкэн рэйбо*» (*Рэйбо из храма Футай*). Вторая - «*Сёганкэн рэйбо*» (*Рэйбо из храма Сёган*). Сравнительный анализ транскрипций десяти исполнений пьесы «Рэйбо» шестью игроками на сякухати, представляющими эти линии передачи, свидетельствует о высокой степени изменчивости, а также ряде закономерностей и различий. Этот пример демонстрирует устный характер передачи и ссылается на процессно-ориентированную «сущность» традиции хонкёку.

БЛАГОДАРНОСТИ

Научные исследования и написание этой диссертации были поддержаны стипендией *University Postgraduate Scholarship* Сиднейского Университета. Исследования, проводимые в течении целого года (1988-1989),

поддерживались щедрым грантом Японского Фонда (финансовое агентство Правительства Японии). Хочу выразить огромную благодарность Аллану Марету, моему руководителю, а так же членам «Сякухати Кенкю Кай» (Группа Исследователей Сякухати) в Японии, включая Тукитани Тунэко, Ямагути Осаму, Симура Сатоси и Сеяма Тору. Выражаю благодарность, моему учителем Ёкояма Кацуя, а также моему бывшему учителю, ныне покойному, Сакаи Тикухо II, а так же многим членам всей сякухати традиции, с которыми я имел удовольствие встречаться. Наконец, хочу высказать особую признательность моей семье за поддержку и терпение.

Это UMI издание является исправленной версией оригинальной рукописи, успешно представленной в Университет Сиднея в 1993 г. Существенных изменений внесено не было. Было исправлено много типографских, орфографических и грамматических ошибок. Кроме того, многочисленные неясные переходы были переписаны. Большинство из этих поправок были предложены Томом Дивером (Нагато, Япония), профессором Ямагути (Университет в Осака) и профессором Тримиллосом (Гавайский Университет). В частности Том Дивер с его почти 30-летним опытом традиции сякухати в Японии во многом способствовал тому, чтобы это издание диссертации стало более читаемым.

В связи с более кратким стилем написания некоторых поправок, внесенных в печатный вариант диссертации, отсутствуют страницы 427 и 428. 426 страница — последняя в данном разделе. Содержание страниц 427 и 428 включено в страницу 429. И, наконец, цвета, наносимые вручную в оригинальных транскрипциях, отсутствуют.

ВВЕДЕНИЕ

Эта диссертация посвящена процессу передачи традиции, который происходил и продолжает происходить в традиции сякухати хонкёку. В основном традиция сосредоточена в Японии, но, начиная с 1960 года, и особенно с 1980 года, всё большее число исполнителей и выступлений стало появляться за пределами Японии. Сякухати - это бамбуковая флейтой со скошенным верхним концом, которую впервые ввезли в Японию в качестве дворцового инструмента ансамбля *гагаку* (雅楽) из Китая в середине седьмого века. Она изменялась на протяжении веков, чтобы стать особенной, непохожей в своей форме на первоначальную (ввезенную) флейту и на все другие флейты со скошенным концом во всём мире. Хотя инструмент и жанр исполнения относятся к традиционной японской музыке, или *хогаку* (邦楽), в сякухати современной Японии может конкурировать по популярности с такими музыкальными направлениями, как рок, поп, джаз, и классическая музыка. Тем не менее, сякухати является одним из самых популярных японских *хогаку* инструментов. В этой диссертации термин *хонкёку*, который буквально обозначает «основные» или «первоначальные» произведения, относится к репертуару пьес сякухати, исполняемых, в основном, индивидуально. Эти пьесы еще в пятнадцатом веке были анонимно составлены и переданы на

слух в контексте Дзен Буддизма, как религиозные практики. Хонкёку играли монахи, известные как *комусо*, которые были наиболее активны в период Эдо (1600 – 1868). Старейшие пьесы, как правило, являются наиболее почитаемыми во всех жанрах музыки в традиции сякухати. Хонкёку является всего лишь одним из многих жанров сякухати. Термин *котэн хонкёку* (古典本曲, классическое хонкёку), придуманный Тукитани в 1970 году, является сегодня наиболее часто используемым в Японии, а также дифференцирует этот жанр от других в традиции сякухати. В частности *котэн хонкёку* отличается от тех пьес индивидуального исполнения (также называемых *хонкёку*), которые, начиная с конца 19-го века, были сочинены конкретными людьми. Эти композиторы часто возглавляли (*иэмото*, 家元) светские секты – организации или школы (*рю*, 流), которые могли бы использовать термин *хонкёку* для повышения своего статуса в глазах своих учеников. Самой крупной из всех школ сякухати в Японии является *Тодзан рю* (都山流). Парадоксально то, что в этой школе передаётся не *котэн хонкёку*, а только *хонкёку* вышеупомянутого современного образца, которые сочинил основатель школы *Накао Тодзан* (中尾都山, 1876-1956).

В целом, о передаче *сякухати хонкёку* (本曲) или любого другого жанра сякухати было написано мало. Исследование сякухати и репертуара обычно сосредоточено на четырёх областях:

- создание и использование инструмента в течении долгого времени, обсуждение прототипов и связанных с этим документов;
- использование [сякухати монахами] *комусо* в эпоху Эдо;
- развитие различных *рю* в 19-ом веке и позднее;
- рассмотрение профессионализма [профессионального исполнения] конца 20-го века (*Камисанго* 1974; Малм 1959:151-164; Уэно 1984).

Репертуар, имеющийся в распоряжении современного исполнителя *сякухати*, включая *хонкёку*, обычно описывается, как существующий в единственном экземпляре во времени, практически без ссылки на историческое развитие пьесы. Исключениями являются недавние статьи Тукитани (1990, 1990, 1991). Такие описания дают особенно искаженное представление о *хонкёку*. Как будет показано в этой диссертации, одной из самых заметных характеристик многих *хонкёку* является их высокая степень изменчивости и изменения, отчасти из-за того, каким образом они были переданы.

Наряду с поверхностным обследованием традиции *сякухати*, таким, какое можно найти в справочных изданиях, посвященных всем областям традиционной японской музыки *хогаку*, большинство литературы по *сякухати* относится к конкретным *рю*. Исключениями являются книга Уэно «*Сякухати но рэкиси*» (尺八の歴史, 1984) и многие труды Тукитани и *Камисанго*, которые написаны на японском языке. (См. Главу 2, где идет обсуждение этих произведений). Одной из причин, почему эти учёные могут писать о сякухати без специфики конкретной *рю*, является то, что они не играют на сякухати, и, следовательно, не связаны ни с какой *рю*. В отличие от вышеупомянутых ученых - не исполнителей, автор этой диссертации играет на *сякухати*.

В отличие от большинства специфического материала *рю*, написанного

другими исполнителями *сякухати*, эта диссертация является попыткой выйти, насколько это возможно, за пределы *рю*, и рассмотреть традицию *сякухати* в целом. Кроме того, автор не считает репертуар *хонкёку* статичным, как бы вынесенным неизменным с незапамятных времен, но вместо этого он фокусируется на многочисленных способах, с помощью которых пьесы постоянно меняются, потому как они передавались с учетом индивидуальных особенностей человека на протяжении многих поколений.

В этой диссертации первоначальное понимание процессов, передающих множество *хонкёку* от поколения к поколению с учетом индивидуальных особенностей человека, будет получено с помощью подробного описания того, что произошло в ходе передачи одной конкретной пьесы, отслеживание прохождения через несколько *рю* и несколько личностей, которые её исполняли. Пьеса *хонкёку*, выбранная в качестве примера для этой диссертации – «*Рэйбо*» (鈴慕), которая, как и большинство *хонкёку*, в основном передаётся в устной форме.

Причин для выбора «*Рэйбо*» в качестве центральной точки диссертации много, и они будут обсуждаться в полном объёме в Главе 4. Достаточно сказать, что сегодня существует несколько вариантов пьесы «*Рэйбо*», и все они связаны друг с другом в большей или меньшей степени, и все одинаково считаются окончательными. Мы определим актуальное значение «*Рэйбо*». В данном случае имеется в виду не только определение и возможное значение китайских иероглифов, образующих название (鈴慕, буквально «Тоска по колоколу»), а также музыкальное определение «*Рэйбо*».

- Что мы имеем в виду, когда используем слово «*Рэйбо*»?
- Что представляет собой произведение?
- Насколько её звук или последовательность звуков может быть изменена или опущена, пока пьеса будет еще восприниматься как «*Рэйбо*»?
- Могут ли быть обнаружены структуры, которые могут объяснить многие музыкальные вариации и разные названия?

Эти и другие вопросы должны быть рассмотрены в контексте данной работы.

Из-за устного характера передачи особенно важным в изучении *хонкёку* «*Рэйбо*» является контекст исполнения. Например, бывают случаи, когда встречаются пьесы с музыкальными характеристиками, идентичными «*Рэйбо*», но называются по-другому, например «*Фуриин*» (風林, «Ветер в лесу»). Вопрос о музыкальной идентичности возникает и в другой устной традиции, например в американских народных мелодиях (Сигер, 1977). Количество и разнообразие пьес «*Рэйбо*», которые существуют сегодня, являются результатом и четко отражают, каким образом эта пьеса стала передаваться из поколения в поколение. Таким образом, сравнение разных версий пьесы должно отражать характер передачи с указанием объема и степени изменения, а также стабильности в процессе передачи.

Для того, чтобы понять процессы передачи в традиции *сякухати*, в самой онтологии передачи, должны быть обсуждены, например, такие вопросы,

как:

- *Что конкретно передается?*

Природа передачи *хонкёку* воспринимается по-разному различными преподавателями и учениками. Мы сопоставим, каким образом осуществляется передача от учителя к ученику, от индивидуальных особенностей человека, от главы к главе.

- *Какие уроки можно извлечь из передачи «Рэйбо», глядя на процесс передачи пьесы в отличие от пьес, изученных по нотам?*

Эти вопросы подробно рассмотрены в Главах 4,5,6. Важно также обратить внимание на взаимосвязь между автором настоящего исследования, объектом настоящего исследования (процессом передачи информации в традиции *сякухати*) и самим исследованием. Это исследование является одновременно также субъектом и объектом, который сам является частью процесса передачи традиции *сякухати* внутри и за пределами Японии, а также изучение этого процесса. Не всегда можно провести границы между наблюдателем, наблюдением и объектом наблюдения, между передатчиком и приемником; и тем, что в настоящем времени считается истинным.

При написании данной работы я выступаю в качестве наблюдателя, а как член традиции *сякухати* - в качестве объекта наблюдения. При написании предыдущего предложения я наблюдаю себя, как я соблюдаю традицию, частью которой я являюсь. Хотя каждый, кто является представителем какой-либо традиции, также в значительной степени обладает высокой мотивацией наблюдателя в этой традиции. Мой статус «наблюдателя» был узаконен, по крайней мере в мире Западной академии получением степени Бакалавра искусств в музыке и степенью Магистра гуманитарных наук в этномузыкологии Гавайского университета. Темой моей магистерской диссертации - выполнение практики *Тикухо рю* (Lee 1986), и по большей части это очень *рю*-специфическое исследование. Также я являюсь частью того, что в настоящее время наблюдается как традиция и передача этой традиции. Я начал играть на *сякухати* в Японии в 1970 году и продолжал обучение там 7 лет. В 1980 году я стал первым не-японцем по происхождению и по традиционной школе *сякухати*, который получил звание *дай сихан* (大師範, великий мастер), в качестве члена *Тикухо рю* (竹保流) являясь учеником *Сакаи Тикухо II* (二代目酒井竹保, 1933-1992). Как профессионал с основным источником дохода от *сякухати*, я выступаю в течение 20 лет. С 1973 по 1977 год я играл на *сякухати* на сценах Японии, как единственный не-японский член всемирно известной японской группы, играющей на барабанах, а также народную музыку «*Ондэкодза*» (сейчас эта группа называется *Кодо*).

Я преподавал игру на *сякухати* в Гавайском университете на музыкальном факультете, а также в частном порядке в Гонолулу с 1979 по 1986 год. За это время я создал *сякухати*-клубы в рамках общины, которые до сих пор активны. С момента моего переезда в Австралию в 1986 году, чтобы поступить в аспирантуру Сиднейского университета, я продолжал обучение, исполнение и запись. (Мои записи распространяются по всему миру на USA labels, Smithsonian Folkways, Lyrichord and Narada, а совсем недавно на Australian labels, Tall Poppies и New World Productions.) Я австралийский профессиональный исполнитель

сякухати. Постоянное место жительства было дано мне правительством Австралии в 1989 году на основании моей *сякухати*-деятельности. Я до сих пор обучаюсь игре на *сякухати* по мере возможности у Ёкояма Кацуя (横山勝也, 1935) начиная с 1985 года. Однако определение «инсайдера» в традиции (моё определение можно найти в Главе 1), и наличие веских аргументов того, что считать «внутри» традиции *сякухати*, тоже является частью объекта моего исследования.

Разделение на субъекты и объекты было, до относительно недавнего времени, одним из основных принципов в западной научной мысли. Это является основным (из 12-ти) предположением многих различных определений «позитивизма», в списке *Хелпени*. В качестве примера этих определений являются:

- «позитивизм теории познания, согласно которой единственным видом озвученного знания, доступного для человечества является то, что наука основана на наблюдении» и
- «позитивизмом теории истории, в которых двигатель прогресса, гарантирующий появление высших форм общества является конкуренция между всё более дифференцированными лицами ». (Хелпени 1982:114-115).

Предположения, такие как эти, скорее всего, сегодня по-прежнему глубоко прописаны в мыслях и привычках большинства людей Запада (в частности специалистов и ученых), несмотря на анти-позитивистские ходы, которые имели место во многих научных дисциплинах в течение последнего десятилетия. Заявляя, что такое разделение будет совершенно неуместным в данном исследовании (см. следующий пункт), что оно будет посягательством на исследовательскую честность, которая лежит в основе научной дисциплины, я понимаю, что рискую быть неправильно воспринятым некоторыми людьми, щеголяющими академическими знаниями. Войдя в мир *сякухати*, по крайней мере в некоторые её более традиционные сферы, чувствуется, что различие между субъектом и объектом не только вызывает сомнение, но и отрицается. Как говорилось раньше, по крайней мере на два столетия раньше 19-го века, *хонкёку*, старейший и самые почитаемые из всех жанров *сякухати*, играли почти исключительно нищенствующие монахи, которые принадлежали к Фукаэ-сю (普化宗), под-секте Дзен Буддизма. Даже сегодня, несмотря на то что этот инструмент является в основном светским, многие игроки используют *сякухати хонкёку* не как акт музицирования, а как акт *суйдзэн* (吹禪, «дующий Дзен»), практику, которая, вероятно, существовала задолго до 16-го века. В определенном смысле, когда играешь *хонкёку*, то не делаешь различий между исполнителем, исполнением (инструментом), исполнением (пьесой) и исполнением (музыкой). Подобно тому, как в более ортодоксальной *дзадзэн* (座禪, «сидячей медитации») Дзен Буддизма, нет никаких реальных различий между актом медитации, тем, кто медитирует, и о чем в это время думает.

Размывание границы между передатчиком и приемником можно также рассматривать как саму традицию *сякухати*. Многие изменения традиции *сякухати* в Японии, которые происходят до сих пор, обусловлены влиянием Запада. Например, широкое использование западной нотации,

концепция выступления в концертных залах, магнитофон и другие механические устройства записи - всё это существенно влияет на традицию. Эти изменения, ставшие частью традиции *сякухати*, в настоящее время переходят на Запад. В то же время существуют примеры особенностей современной традиции *сякухати*, которые ускоряют распространение на Запад. Дальнейшее обсуждение этого вопроса можно найти в Главе 5.

Однако, не должно быть сюрпризом для всех, кто знаком с Японской философией, в частности с Дзен Буддизмом, что изучение «Дзен музыки» *сякухати*, подтверждает теорию анти-позитивизма. В обсуждении концепции Диррида о разногласиях [различиях] встречаются цитаты Лао-Цзы:

- «Это не имеет ни сущности ни сути. Это не относится к категории бытия, присутствия или отсутствия»;
- «Этому нет названия, нет существования и Бытия»;
- «Разница - это не слово и не концепция».

Не могу отделаться от мысли, что Лао-Цзы, а также многие мастера Дзен Буддисты в некотором отношении, возможно, воспринимали мир в том же духе, что и анти-позитивисты или деструктивные критики. Подробнее об этом будем говорить в Главе 5.

В дополнение к эзотерическому отсутствию дифференциации между субъектом и объектом, традиция *хонкёку* расходится со своим источником вдохновения - Дзен Буддизмом - в важности, возложенной на прямую передачу от одного лица к другому без опоры на письменный источник, то есть писАния или условные обозначения. Предмет устной традиции должен рассматриваться глубоко, так как передача традиции *сякухати хонкёку* в основном идет устно даже сегодня, спустя 150 лет после того, как ввелись обозначения. Традиция *хонкёку* показывает особенности, общие для всех устных традиций, таких как формальное [имеющее определенную форму] повторение орнаментации, фраз и части фраз. В последние годы очень многое было написано об устной традиции (Пэрри, Лорд, Онг, Батлер, и другие) и в частности о музыке (Трейтлер, «Устное и письменное в музыке», и так далее). Теория устной традиции обеспечивает основу для изучения *хонкёку*. Она проливает свет на формальное [имеющее определенную форму] построение *хонкёку*. Устная традиция - это состояние бытия, согласно Онгу (1982:15), которое можно рассматривать, как «нетронутое грамотой человеческое сознание». Теория устной традиции помогает нам, по крайней мере, если не полностью восстановить это сознание, то частично понять его. Идея «нетронутого человеческого сознания» является центральной в Дзен Буддизме, и является одним из способов, который использовали основатели. Кроме того, *хонкёку*, когда выполняется *суйдзэн*, является проявлением «нетронутого человеческого сознания». Как и в Дзен Буддизме, опыт, передача и контекст принципиально осуществляются в устной форме. Таким образом, субъекты передачи устной традиции и Дзен Буддизма сходятся в изучении *сякухати хонкёку*. Хотя эта диссертация рассматривается в разрезе передачи *хонкёку* в Японии, какие же процессы наблюдаются за пределами Японии, где *сякухати* является одним из наиболее известных традиционных японских

музыкальных инструментов. Популярность *сякухати* среди не-японцев подтверждается тем фактом, что почти каждый крупный *сякухати* исполнитель/учитель в Японии имеет в наличии студентов не-японцев. Основным примером может служить Киото, который является не только сердцем традиционной Японии, но также примечателен находением в нем *Мёандзи* (明暗寺), одного из главных храмов *комусо* (虚無僧) эпохи Эдо и центра движения *хонкёку* в эпоху пост-Эдо, которое сохранилось по сей день. По крайней мере за последние 10 лет *Курахаси Ёсио* (倉橋義雄, 1949) отметил, что учителя, базирующиеся в Киото и представляющие консервативную [традиционную] линию *сякухати*, научили значительно больше *гайдзин* (иностранных учеников), нежели японцев.

Сегодня существует ряд действующих преподавателей *сякухати*, которые постоянно проживают в Европе, Северной и Южной Америке и Австралии. Эти учителя передают свои знания *сякухати* и её традиции своим ученикам через выступления и аудио-записи, в том числе и широкой аудитории. Существует «*Международное сообщество сякухати*», основанное в Англии и возглавляемое людьми, проживающими на трёх континентах и «*Международный учебный центр сякухати*», расположенный вне городов, который посещают в основном не-японцы. Недавно одно из крупнейших японских музыкальных издательств опубликовало на английском языке «*Руководство для обучения*» [игры] на *сякухати*. Оно написано в основном для будущих учеников, которые не имеют возможности заниматься с учителем. В свете вышеизложенного, а также при наличии другим примеров очевидно, что *сякухати* и её музыка находятся в стадии быстрого распространения на Западе. При этом, как и в любой кросс-культуре, неизбежно происходят изменения в передаче. Это не означает, что традиция *сякухати*, поскольку она существует в Японии, является самой статичной. Я выступаю в качестве одного из вышеупомянутых учителей/исполнителей *сякухати*, проживающих за пределами Японии, который активно участвует в процессе передачи в течение двадцати лет. Надеюсь, что эта диссертация не только добавит основные знания в целом о теории передачи, но также будет способствовать, по крайней мере двум способам, продолжающим процесс передачи традиции на Западе. Во-первых, знание традиции *сякухати*, написанное на английском языке, становятся более доступными широкому кругу читателей на Западе. Во-вторых, путём изучения процессов передачи, каким образом это происходило и продолжает происходить в японской традиции *сякухати*, становится возможным понимание причины и следствия распространения данной традиции на Западе, вероятное его происхождение и будущее развитие.

Ниже приводится краткое описание глав.

В Главе 1 рассматривается парадигма инсайдеров/аутсайдеров, обращение к проблематике, участвующей в использовании данной парадигмы. В ней так же определяется понятие «инсайдер» и «аутсайдер» и как они относятся к традиции *сякухати*.



ПАРАДИГМА — совокупность ценностей, методов, технических навыков и средств, принятых в научном сообществе в рамках устоявшейся научной традиции в

определенный период времени.

В Главе 2 рассматриваются исследования о *сякухати*, объединенные в группы, которые были написаны на японском, английском и других языках, а также в рамках категорий определяется их принадлежность к точке зрения инсайдерской/аутсайдерской парадигмы. Особое внимание сосредоточено на трактовке передачи в разных источниках. В этой главе также рассматривается этномузыкологическая литература, которая представляет общую модель передачи *хонкёку* в традиции.

Глава 3 посвящена истории *сякухати хонкёку*. В отличие от многих опубликованных историй *сякухати*, например «*Die shakuhachi der Kinko-Schule*» (Гуцвиллер 1983), рассматривается передача *хонкёку* в рамках одной традиции, а не через ряд взаимосвязанных, но совершенно разных традиций. Внутри одной традиции содержится целый ряд различных линий, начиная от отдельных лиц и заканчивая большими организациями, такими, как *рю*.

Четвертая глава посвящена истории пьесы «*Рэйбо*» и даётся настолько подробно, насколько позволяют имеющиеся данные. Эта глава является частью генеалогии исполнителей *сякухати*, которые играли «*Рэйбо*» и участвовали в процессе передачи на рубеже веков.

Глава 5 рассматривает передачу *сякухати хонкёку* с трех точек зрения: что передается, как происходит передача, пути передачи в настоящее время, и как они влияют друг на друга. Часть «Что передается» рассматривает обсуждение вопросов онтологии передачи, а также диалектическую связь между субъективным и объективным, и между внутренним и внешним. Исследуются теории устной традиции и то, как они связаны с *хонкёку*. Также обсуждаются отношения между документами и исполнением. Часть «Как передается» рассматривает официальные элементы передачи: происхождение, обучение, нотацию, и исполнение. Элементы исполнения включают в себя тембр, высоту тона и ритм. Изучив идеологию ряда выдающихся личностей в традиции и в отношении передачи *хонкёку*, заключительная часть этой главы демонстрирует некоторые из путей, в которых «что» и «как» взаимодействуют.

В Главе 6 рассматриваются вопросы, связанные с транскрипцией и анализ классических *хонкёку*, а также производится анализ произведений, которые имеют отношение к данной диссертации. Изложены методы транскрипции и анализ с объяснениями. Проанализированы транскрипции десятков выступлений двух версий пьесы «*Рэйбо*», как указано на генеалогической диаграмме в Главе 4, а также исполнители, указанные в этой диаграмме. Даются ссылки на вопросы, поднятые в других местах в диссертации, в частности в Главах 4 и 5.

И наконец, в седьмой главе приводятся выводы, которые можно сделать из этого исследования. Они указывают на то, что можно и что нельзя подвести под научный подход в этой диссертации и почему. Субъект, объект и цель этой диссертации – передача *хонкёку*, в частности пьесы «*Рэйбо*», одной из древних пьес *сякухати*, классической бамбуковой флейты Японии. Следует отметить, что если не указаны особенности при

обсуждении высоты тона и аппликатуры, то разговор идет о пьесе для флейты стандартной длины (1,8 сяку). Когда указывается высота тона в виде «Все отверстия закрыты», то это натуральная нота Ре, выше среднего До.



Подробнее про натуральный звукоряд можно прочитать здесь - http://ru.wikipedia.org/wiki/Натуральный_звукоряд

Кроме того, во всей диссертации собственные имена будут записываться в стандартном порядке, в котором они происходят в определенной культуре. У японцев сначала записывается фамилия, а затем имя. И наконец, существует целый ряд систем латинизации, используемый в Японии. Для имен собственных используется предпочитаемая самими организациями и людьми латинизация (например «**Sy**akuhati kenkyû kai» вместо «**Sh**akuhachi kenkyû kai» и «**Tu**kítani» вместо «**Ts**ukítani»). Во всех остальных случаях будет использоваться система Хэпбёрна.

ГЛАВА 1: ПАРАДИГМА ИНСАЙДЕРОВ/АУТСАЙДЕРОВ

1.1 Концепция и проблемы парадигмы инсайдеров/аутсайдеров



ДИХОТОМИЯ - 1) последовательное деление целого на две части; 2) деление класса на два противопоставляемых друг другу подкласса

В настоящем исследовании рассматривается дихотомия инсайдеров/аутсайдеров потому что и те и другие являются частью традиции *сякухати*. Идея инсайдеров и аутсайдеров оказала больше влияние на саму традицию, на то, какая это традиция существовала, в каком виде она существует сейчас, и каким образом передается. Всё это будет описано ниже. Соответственно, описание традиции *сякухати* лучше всего начать с обсуждения понятий «инсайдер»/«аутсайдер».

Полезно в разделении инсайдера от аутсайдера в описании традиции *сякухати* отчасти зависит от степени, в которой можно чётко определить термин «является ли человек членом традиции *сякухати*» и «человек не является членом традиции *сякухати*», то есть насколько точно можно описать инсайдеров и аутсайдеров в данном контексте. Хотя дифференциация между инсайдерами и аутсайдерами в этнографической литературе во многом зависит от конкретной политической и культурной жизни, и в последние годы попадает под всё более пристальное внимание фольклора и этнологии, для данного исследования это имеет

большое значение, потому что развивает определенную концепцию членства в традиции *сякухати*. Концепция инсайдеров/аутсайдеров представляет собой ряд проблем (задач) в контексте описания любых музыкальных традиций, культуры или народа. Типичной парадигмой, которая была принята многими этнографами и этномузыковедами до недавнего времени, была следующая: «аутсайдер» - это тот, кто имеет «внутреннюю» информацию о группе людей, которых он/она изучает.

В рамках этой исследовательской парадигмы исследователь определяет своё место следующим образом:

1. он/она пишет для аудитории, которая не обладает знаниями инсайдера;
2. люди получают знания о том, что «внутри» (об «инсайдерах» и их традиции);
3. он/она, вкладывая в исходный материал описания о людях, изученных частично, говорит об «аутсайдерской объективности». «Частично» потому, что писатель обладает информацией того, что «внутри», а читатель - нет. Исследователь, писатель может даже считать, что его/её знания даёт ему право на определенные полномочия: оказывать влияние на людей и обучать их традиции.

Что-то не может быть признано или описано как исследования или результирующие описания, потому что должно быть рассмотрено в более широком и политическом контексте, в котором писатель и его читатели становятся «настоящими инсайдерами» в вышестоящей культуре (в западном понимании), причем исследователям, которые являются аутсайдерами, отводится более высокий культурный уровень.

Еще одной проблемой в этом типе парадигмы является то, что рассматриваемые народы, культуры и традиции в музыке воспринимаются как объекты, которые имеют мало взаимосвязи с остальным миром или с писателем, который действует вне контекста времени и произошедших перемен. Как в частности указал Клиффорд, народов, культур и традиций не существует. Недостатки такого рода письменного изложения возможных действий и путей преодоления, а также другие, связанные с этим вопросы, рассматриваются в «*Описанные Культуры*» (Клиффорд и Маркус:1986) и в других трудах.

1.2 Инсайдеры и аутсайдеры в традиции сякухати

Однако остается фактом, что независимо от проблематики инсайдеров/аутсайдеров в более широком определении этнографии, понятие «инсайдер» против «аутсайдера» играет роль проникающей традиции *сякухати*. Вполне вероятно, что мотивация многих исполнителей *сякухати* в Японии состоит в том, чтобы:

1. научившись играть на инструменте и в дальнейшем принимать активное участие в традиции;
2. желание идентифицировать себя и быть лояльным к другим членам традиции, как инсайдерам.

Определение «инсайдера», которого придерживаются многие исполнители *сякухати*, скорее всего начинается с принадлежности к собственной этнической группе (японской). Казалось бы, многие японцы разделяют мнение о том, что всё, что связано с японской культурой, в том числе и исполнители *сякухати*, должны родиться в японцами. Не-японцы – аутсайдеры, *гайдзин* (外人) являются наиболее часто употребляемыми словом в Японии для любого не-японца, и обычно переводится на английский, как иностранец. Два китайских иероглифа, которые составляют слово *гайдзин* буквально обозначают «вне» и «человек, личность».

Слово «иностранец» не совсем точно передает смысл слова *гайдзин*. Это может быть не совсем «иностранец». Человек может рассматриваться более или менее чужим определенной группе. Это, в свою очередь, предполагает возможность стать в большей или меньшей степени иностранцем в изменившихся обстоятельствах. Такие противопоставления «внутри» и «снаружи» или «черное» и «белое», являются абсолютной противоположностью, не позволяющую допустить относительность. Ты либо внутри, либо снаружи. Поскольку это относится только к японцам, родившимся в Японии, люди, которые *гайдзин* – по определению являются полными и постоянными аутсайдерами. Исполнитель-*гайдзин сякухати* также никогда не станет «инсайдером» *сякухати*-традиции в сознании многих японцев. Это абсолютное определение инсайдера и аутсайдера. Но отойдем от этого утверждения и заменим менее этноцентрическим определением, представленным ниже.

Следует подчеркнуть, что всегда есть исключения из изложенных выше мнений, которые, как и всякая письменная форма передачи информации, никогда не могут представить и передать реальность и вызвать чувства. Есть японцы, которые не согласны с такой дифференциацией инсайдеров/аутсайдеров. Кроме того, такая дифференциация отнюдь не однозначно японская черта. Многие представители западной культуры всегда видели и продолжают видеть себя в качестве доминирующей мировой культуры в политическом, экономическом и социальном плане.

1.3 Определение инсайдеров и аутсайдеров в традиции сякухати

В данной диссертации я предварительно определяю «инсайдеров» *сякухати* по трем критериям. Членом традиции *сякухати* является тот, кто: 1) активно участвует в традиции и играет важную роль в формировании способов передачи традиции; 2) приобретает своего рода признание, делает это в традиции; и наконец, 3) определяет себя в качестве «инсайдера». Из трёх критериев первый – наиболее весомый.

Те, кто принимают активное участие, должны быть дополнительно определены (описаны). Первое, что напрашивается – человек играет на *сякухати*. Существует проблема, которая состоит в точном определении слова «играть». Тот, кто в течении нескольких лет от случая к случаю занимался с инструментом – не «играет» на инструменте так же, как тот, кто занимался профессиональным исполнением большую часть своей взрослой жизни (1).



(1) Были попытки написать диссертацию на не-сексистском языке, насколько это возможно. Однако традиция *сякухати* в Японии – почти исключительно прерогатива мужчин, в силу исторических и социальных факторов. Хотя эти определяющие факторы не действуют за пределами Японии, но в отношении исполнителя будет использоваться мужской род.

С другой стороны, согласно приведенному выше определению, любой ученик, начинающий с энтузиазмом, японец или не-японец, может рассматриваться в качестве «инсайдера», активно и регулярно практикующего игру на инструменте, будучи признан в качестве «начинающего» и идентифицируется с его новой деятельностью. Идея о том, что начинающий занимает важную позицию в традиции, не является уникальной для *сякухати*, но является общим со многим в традиционной японской культуре. Термин «разум начинающего» (初心, сёсин) обычно используется как описание «чистоты первого вопроса», состояния души, которую, по сути, желательно сохранить, и одновременно усовершенствовать годами многолетней практики: как следует из названия книги «Сознание Дзэн — Сознание Начинающего» (Судзуки:1970) .

Если единственным методом активного участия в традиции является обучение, то где найти учителя *сякухати*? Является ли начинающий исполнитель больше инсайдером, чем инсайдерский учитель, который глубоко изучал различные аспекты традиции десятилетия назад, но который никогда не играл на инструменте? Такие ученые принимают активное участие в традиции, хотя и иным способом, чем исполнители на инструменте. Ученые, чьи основные области исследования, включая некоторые аспекты этого документа, путём активного исследования инструмента не признавались в качестве инсайдеров традиции *сякухати*, будут считаться инсайдерами в этой диссертации, особенно если они сами считают себя таковыми.

Существует также вопрос о не играющих «покровителях» традиции *сякухати*, которые посредством больших финансовых взносов в значительной степени влияют на традицию, и её передачу. Поскольку такое покровительство часто имеет решающую роль в определении того, какие пьесы и/или исполнители успешны в условиях передачи от поколения к поколению, определенные покровители в контексте этой диссертации будут рассматриваться, как инсайдеры.

Таким образом, «тот, кто активно участвует», тот задействован хотя бы в одной из трёх областей:

1. исполнение или обучение;
2. стипендии; и
3. покровительство.

Все три метода активного участия могут сыграть существенную роль в формировании традиции. Инсайдер в традиции - это тот, кто активно участвует в одной или нескольких из вышеупомянутых методов и

соответствует второму и третьему критериям первоначального определения, то есть признается в качестве инсайдера и сам определяет себя в качестве такового.

И наоборот, «аутсайдером» будет считаться тот, кто неактивно участвует в традиции, не признается в качестве инсайдера другими специалистами этой традиции и/или не отождествляет себя с традицией. Например, тот, кто изучал инструмент в прошлом, но оставался при этом всё еще начинающим, то есть до получения каких-либо лицензий или другого признания, будет «аутсайдер». Он больше не будет активно участвовать в традиции. Кроме того, он не будет иметь признание в рамках традиции, а также, вероятно, не считает себя членом какой-либо традиции. Таким образом, он не отвечает всем трём критериям.

1.3.1 Слои инсайдеров внутри традиции сякухати

Выше определенные описания являются только набросками общей дифференциации между инсайдерами и аутсайдерами *сякухати*. Традиция *сякухати* не так проста, как понятие «наш/не наш», эта дихотомия вытекает из определений. Чтобы быть более точным в иерархии слоёв «инсайдеров» можно легко разделить участников традиции *сякухати*. Например, большинство исполнителей *сякухати* считают себя не только инсайдерами традиции в целом, но и меньшей, особенной частью *сякухати* традиции – такой как *рю* (流, секта или школа) или аналогичной организации, или даже небольшой группы, состоящей только из учеников одного преподавателя. За прошедшие века, большинство традиций *сякухати* было передано в контексте *рю*, по крайней мере в качестве количества исполнителей. В первоначальном смысле «текущий, поток, течение», слово *рю* также имеет значение «стиль, мода, тип, форма, манера; школа, система; класс, отряд, ставка, ранг, степень». Также *рю* часто используется в сочетании с другим иероглифом – *ха* (派, партийная группа, клика; фракция, секта, школа) в форме слова *рюха* (流派), которое можно перевести, как «школа мысли; система».

Институт (учреждение) *рюха*, как оно существует сегодня, является относительно новым явлением в традиции *сякухати*, и датируется по большей части концом 19-го века. Однако тенденцию к формированию фракций или групп среди исполнителей *сякухати* можно наблюдать по крайней мере с начала 18-го века. «Кётаку Дэнки Кокудзикай», написанная в 1795г., перечисляет многочисленные *ха* внутри Фукэ-сю, которые существовали по всей Японии. С начала этого века большинство исполнителей *сякухати* относятся к *рю* или аналогичной организации, крупнейшая из которых *Тодзан рю* (都山流). С 1980-го года наблюдается тенденция отхода от больших *рю*, а число независимых исполнителей занимает более заметное место. Этому способствовал ряд факторов, например таких, как более широкое использование специальных обозначений, не относящихся к конкретной *рю*. Многие исполнители рассматривают *сякухати* как инструмент, не отличающийся от западных музыкальных инструментов, то есть не принадлежащий какой-либо конкретной *рю*. Тем не менее, даже в 1990-х годах, один из главных вопросов, которой задают друг другу исполнители *сякухати* при встрече – к какому *рю* они принадлежат и кто их учитель.

1.3.2 Место автора в традиции сякухати

Считаю уместным определить положение автора в традиции *сякухати* с точки зрения приведенных выше определений и описаний. Такое положение частично определяется аргументированностью тезисов, а также помогает ответить на вопрос: какой я вижу традицию *сякухати*?

Траймилос поднимает проблему права (наименования) и другие вопросы, связанные с уникальной проблематикой этномузыкологии на примере малых культур (американцев филиппинского происхождения) и не-коренных исполнителей (исполнителей *Кото* не-японцев). Хотя это «нерешенный вопрос», он подразумевает, что данное право относится к чувствам культурной идентичности и приверженности. Согласно Траймилосу, если рассматривать и того и другого, то сильнее тот человек, кто родился в той или иной культурной среде, чем тот, кто принял эту культуру.

Однако истинность последнего заявления может быть принята, как разница между инсайдерами и аутсайдерами, которые определяются в основном по рождению, и подразумевает различие, которое является слишком категоричным, чтобы точно отобразить реальность.

Например, «индивидуальное разнообразие», которое находит Раян во всех австралийских музыкальных группах, безусловно, существует и в традиции *сякухати*, несмотря на японскую однородность. Немногие «инсайдеры» традиции *сякухати* находятся «внутри» в точно такой же степени, не смотря на абсолютное различие слов «внутри» и «снаружи», о чем говорилось выше.

Подробное описание слоя «инсайдеров», к которому я принадлежу, заключается в следующем. Я вступил в ассоциацию *Тодзан рю* в 1971 году, когда я начал брать уроки *сякухати* у учителя *рю* - *Хосида Итидзан II* (二世星田一山). Я официально стал членом этой *рю* после присуждения «начальной степени». Положение моего статуса «инсайдера» может быть квалифицировано, как нахождение внутри традиции *сякухати* в качестве члена *Тодзан рю*, а внутри *Тодзан рю* как ученика *Хосида*, а внутри учеников *Хосида* - как новичок. Будучи учеником *Хосида*, даже новичком, это способствовало получению мной ранга инсайдера, поскольку *Хосида* имел один из высших рангов учителей *Тодзан рю* округа *Кансай*.

Через восемь месяцев с начала моего обучения *сякухати*, я сменил преподавателя, и был представлен учителю, который преподавал классическую игру на *сякухати* или *Котэн хонкёку*, жанр музыки, которого нет в репертуаре *Тодзан рю*. Новый учитель, *Сакаи Тикухо II* (二世酒井竹保), в то время был *иэмото* или глава *Тикухо рю*.

Сменив учителя, я сменил своё положение в качестве инсайдера традиции *сякухати*. Прежде всего, хотя я и являлся инсайдером традиции в целом, я стал чужой для *Тодзан рю* и больше не являлся членом крупнейшего братства исполнителей *сякухати* в Японии. С другой стороны, становясь учеником сына основателя *Тикухо рю* и своего нынешнего учителя, относительный уровень моего «инсайдерства» в моём новом *рю* увеличился по сравнению с моим уровнем в направлении *Тодзан рю*.

Изучив все классические пьесы *хонкёку*, я также стал частью

инсайдерской традиции, являющейся важным фактором даже в сознании многих членов *Тодзан рю*, которые считали чуждыми большинство традиционных жанров в традиции *сякухати*.

В начале 1980-х годов, *Тикухо II* заболел и больше не преподавал *сякухати*, после этого я начал брать уроки у *Ёкояма Кацуя*. Как и *Тикухо II*, *Ёкояма* является главой организации *Тикусинкаи* (竹心会, Дух Бамбуковой Партии). Отец *Ёкояма* был довольно известной фигурой в *Кинко рю*, которая в отличие от *Тикухо рю* и *Тодзан рю*, не является организацией с единственным *измото*, а школа (как «Школа искусств»), или стиль, ограничена системой нотации и репертуаром, переданным *Куросава Кинко* своим ученикам. Хотя это и не называется *рю*, но *Тикусинкаи* действует как единое целое (2).



(2) Существует возможность для утверждения аргументов Гуцвиллера, который утверждает, что только две ветви *Кинко рю* (одной из которых является филиал учителя Гуцвиллера) выполняют все функции *рю*, что подтверждает «создание инструментов, обучение, организация концертов, печать и издание своей музыки и так далее». *Тикусинкаи* делает всё вышеизложенное, за исключением публикации своей собственной музыки. Эта последняя функция не рассматривается, так как утрачивает своё значение.

Членство в *Тикусинкаи* не учитывает важность членства в *Тодзан* или *Тикухо рю*, или одного из самых крупных филиалов в *Кинко рю*, таких как *Тикусинкаи* (竹友社). Будучи учеником *Ёкояма* или одним из его учеников, я это всегда подчеркиваю. Это происходит отчасти потому, что репертуар *Ёкояма* берется из трёх различных источников: *Кинко рю* по отцу, *Мёан хонкёку*, лично переданную *Ватадзуми Досо*, и известную так же, как *Адзума рю* (吾妻流), которая основана *Фукуда Рандо* (福田蘭堂), третьим учителем *Ёкояма*. Обучение у *Ёкояма* и исполнение репертуара, который также содержит большой процент современных композиций, не связанных с каким-либо *рю*, являет собой пример эклектического характера многих из активных исполнителей *сякухати* 1970-х годов.



Эклектика — соединение разнородных, внутренне не связанных и, возможно, несовместимых взглядов, идей, концепций, стилей и так далее

Наряду с *Ёкояма* можно наблюдать и другие тенденции к сокращению числа слоёв в «инсайдерстве» традиции *сякухати*. Иерархия и слой инайдеров/аутсайдеров, созданных *рю*, основаны на положении о себе, своих учителях в рамках *рю*, отвергает некоторых инсайдеров традиции *сякухати* и более универсальную иерархию, частично основанную на музыкальности, как это определено в западных условиях.

Не смотря на множество проблем, связанных с типами дифференциации, вытекающими из дихотомии инсайдеров/аутсайдеров, данная дихотомия имеет отношение к настоящему исследованию в связи с важностью её для членов традиции *сякухати*. В этом исследовании этноцентрические

определения инсайдеров/аутсайдеров, как описано выше, будут заменены определениями, которые будут более универсально применяться.

В этой главе мы поговорили о понятии инсайдеров/аутсайдеров. Я рассказал о некоторых проблемах, которые могут возникнуть при использовании этих понятий, особенно в исследовании и написании этнографических исследований. Были обсуждены формы проникновения, с которыми дихотомия инсайдеров/аутсайдеров главенствует в японской культуре в целом и в традиции *сякухати* в частности. Наконец было представлено определение и уточнение понятий инсайдеров и аутсайдеров в традиции *сякухати*, как они относятся к этой диссертации. Последовательность двух исследований литературы традиции *сякухати*, будет рассмотрена в четырёх категориях, связанных с передачей процесса, определяемые понятиями инсайдеров и аутсайдеров.

ГЛАВА 2: ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

2. Четыре типа литературы

В предыдущей главе была рассмотрена парадигма инсайдеров/аутсайдеров, а также определено её место в контексте традиции *сякухати*. Используя понятие инсайдеров/аутсайдеров применительно к традиции, можно выделить четыре типа литературных источников относительно вопроса передачи традиции. Деление литературы на четыре категории, основанные на критерии инсайдеров/аутсайдеров, облегчают обсуждение их уместности в теме передачи традиции несколькими способами (см. ниже). Рассмотрим подробно:

4. литература, написанная посвященными в традицию лицами, для других лиц, посвященных в традицию (инсайдерами для инсайдеров);
5. литература, написанная посвященными в традицию лицами, но адресованная людям, которые находятся вне традиции (инсайдерами для аутсайдеров);
6. литература, написанная лицами вне традиции, нацеленная прежде всего на лиц в традиции (аутсайдерами для инсайдеров);
7. литература, написанная лицами вне традиции, для других посторонних (аутсайдерами для аутсайдеров).

В принятии этих четырех категорий может возникнуть проблематика определения посвященного и не посвященного в традицию лица (инсайдера и аутсайдера). Этому была посвящена Глава 1.

Первые три категории состоят из литературы, которая непосредственно вовлечена в передачу традиции *сякухати*. Первый тип: литература, написанная посвященными лицами в традиции для других посвященных лиц в традиции. Служит прежде всего для того, чтобы определить

аспекты традиции для ее участников и усилить их смысл «членства» непосредственно в традиции. Примером могут служить музыкальные партитуры, написанные с помощью конкретных обозначений, ограниченные по тиражу или определенные виды научных публикаций.

Второй тип литературы, написанный посвященными лицами (инсайдерами), но предназначенный для людей, которые не относятся к традиции. Такой тип литературы служит для привлечения людей, улучшения имиджа традиции и её членов в глазах общественности. Примером второй категории является ряд книг и публикаций, а также большинство научных публикаций, пособий для начинающих, описательных примечаний, включенных в коммерческие записи концертов и выступлений.

Третий тип литературы, написанный аутсайдерами, но прежде всего нацеленный на инсайдеров традиции, служит для того, чтобы помочь установить, и что еще более важно, расширить области как традиции, так и самосознания. Примером такой категории литературы являются правительственные документы.

Четвертая категория, а именно литература, написанная аутсайдерами традиции для других аутсайдеров, является наименьшей по объёму из четырёх категорий. Однако это полезно в исследовании передачи традиции, так как литература этого типа указывает, как традиция рассматривается посторонними, то есть образованными членами общества, в котором существует традиция *сякухати*. Этот тип часто предполагает сведения о традиции, не вошедшие в три вышеописанные категории. Примером этого типа литературы служат определенные исторические источники и некоторые академические публикации.

Наконец, нужно отметить, что не вся литература по *сякухати* попадает строго в единственную категорию. Большая часть литературы читается и инсайдерами и аутсайдерами традиции. Например, во многих критических обзорах, написанных музыкальными критиками в изданиях газет и журналов, есть читатели, которые представляют какую-то степень инсайдерства и аутсайдерства. Классификации, данные отдельным пунктам литературы по *сякухати* в этом исследовании, являются обобщенными, основанными на читателях, к которым автор прежде всего обращается. В качестве целевой инсайдерской аудитории будут рассматриваться аудитория, состоящая полностью из инсайдеров. Например, по определению академические публикации предназначены для прочтения учёными, которые могут иметь ученую степень в этой области, но не являться инсайдерами *сякухати*-традиции. Даже при том, что некоторые академические публикации по *сякухати* могли бы быть прочитаны прежде всего инсайдерами, они всё еще принадлежат второму типу литературы. Следующий обзор литературы по *сякухати*, разделенный на вышеупомянутые четыре категории, не претендует быть исчерпывающим и всесторонне-охватывающим списком. Скорее это предназначено для того, чтобы дать общее представление о том, какие виды литературы существуют, а также показать на конкретных примерах, которые представляют особый интерес.

2.1 Первый тип литературы: авторы и читатели инсайдеры

Включенные в первый тип литературы партитуры, написанные для *сякухати* – это исторические письменные документы, такие как «*Кётаку Дэнки Кокудзинкай*» (虚宅伝記国字解), с ограниченным тиражом и аудиторией – только для членов традиции *сякухати*, периодические издания и, возможно, узко-специфические статьи и публикации. Литература, целевой аудиторией которой являются как инсайдеры, так и аутсайдеры, даже если читатели фактически могут быть исключительно инсайдерами, не включены в этот тип.

2.1.1 Музыкальное множество партитур *сякухати*

Наиболее распространенным примером первого типа литературы, написанным последователями традиции *сякухати* для других последователей, является партитура для *сякухати*. Это мы будем обсуждать в Главе 5. Существуют многочисленные системы обозначения для инструмента, используемые вот уже более 200 лет. Партитура была написана исполнителями *сякухати* для других исполнителей *сякухати*. И хотя *сякухати*-партитуры были написаны инсайдерами для инсайдеров, именно они выполняли ряд определенных функций в рамках традиции.

Во-первых, почти вся партитура традиционных пьес *хонкёку* для *сякухати* не основана на древней традиции записи и не содержит предписывающие и/или описательные функции, типичные для нот, используемых в других японских музыкальных традициях, в том числе других жанрах музыки *сякухати* (1). Большей частью система нотации для *сякухати*, особенно в случае классической *хонкёку*, очень скелетообразна и не носят предписаний или описаний. Их следует передавать в устной традиции. Из-за этого «подлинные» реализации исторической партитуры, которые не изменяются во времени, невозможны. (2) то есть, очень маловероятно, что сегодняшнее воспроизведение *хонкёку*, базирующееся на устной передаче особенностей нотации *сякухати*, будет всегда воспроизводить пьесы так, как они были созданы во время написания нотации, независимо от того, как будет сообщаться её интерпретация. Система *сякухати* обозначений функционирует в первую очередь как устройство тренировки памяти, которая поможет в обучении и последующем исполнении *хонкёку*. Также она нужна для стандартизации партитуры, записанной рукописно и нестандартно. Сегодня, главные *сякухати рю* используют печатные (и, следовательно, стандартизированные) партитуры, и делают они это с начала этого века [имеется в виду 20й век — прим.пер.]. В то же самое время всегда была и остаётся, большая часть традиции *сякухати*, которая письменного обозначения не имеет, и в которой письменное обозначение никогда не играло важную роль в процессе передачи.



(1) Предписывающее примечание инструктирует или диктует, как музыка должна быть исполнена. Описательное примечание делает запись или диктует исполнение музыки.



(2) Концепция подлинности является относительно простой в применении к изобразительному искусству, например, когда нужно определить подлинность картины Монэ. Проблема возникает тогда, когда делаются попытки определить и /или реализовать «подлинное» исполнение музыкального произведения.

Наиболее известным примером стандартизированной опубликованной партитуры является *Котэн хонкёку Кинко рю*, в количестве 36 пьес. Из четырех основных ответвлений стиля *Кинко* - *Тикуюся* (竹友社), *Кинко сюппанся* (琴古出版社), *Тикумейся* (竹盟社) и *Домонкай* (童門会), – только последние три публикуют *хонкёку*, первый – только *гайкёку*. Самая крупная из этих четырех групп, *Тикуюся*, публикует партитуру в записи *Кавасэ Дзинсуке* (川瀬順輔). *Тикухо рю* публикует партитуры шестидесяти *Котэн хонкёку*, это больше, чем публикует любое *рю*, но очень мало исполнителей *сякухати* исполняют *Тикухо хонкёку*, в сравнении с большим количеством исполнителей *Кинко*. Есть также опубликованные партитуры линии *Мёан Таизан*. Из четырех опубликованных партитур, о которых упоминалось выше, партитуры *Кинко*, как правило, самые подробные и, следовательно, приводят к наиболее стандартной передаче пьесы. Партитура *Тикухо рю* достаточно стандартизирована, но гораздо менее подробна, чем партитура *Кинко*, и сохранилась со многими перекосами. Партитура *Мёан таидзан* наиболее скелетообразна и представлена в виде трёх групп опубликованных партитур.

Во многих случаях, обозначения, используемые для передачи *хонкёку*, передаются не в виде стандартизированной печатной нотации. Ученик может оставить себе пьесу, записанную учителем. *Ямауэ* записывал в привычной практике нотации, что он узнал о новой пьесе на занятии, когда возвращался на поезде домой после урока. Рисунок 1 показывает пример обозначения *Ямауэ*. Ученики также могут полагаться на партитуру, записанную другими студентами.

Figure 1 Example of handwritten score of Yamaue Getsuzan of part of the piece of "Futaiken reibo"

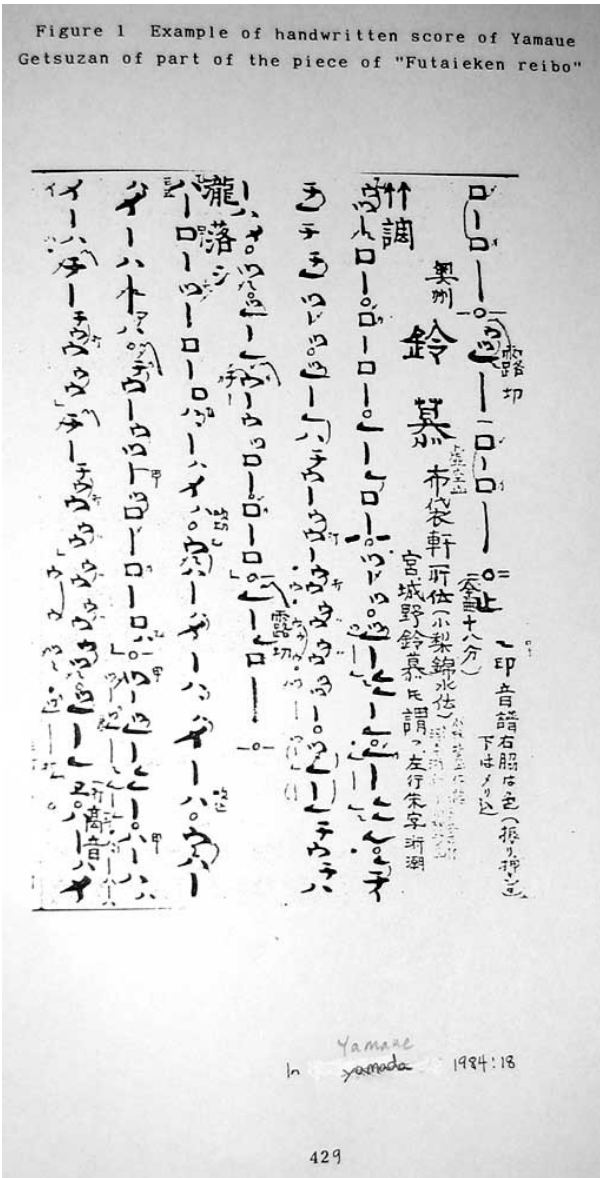


Рисунок 1

Это обычное явление среди учеников Ёкояма, большинство из которых опираются на записи, написанные Фуруя - одним из самых старших учеников Ёкояма.

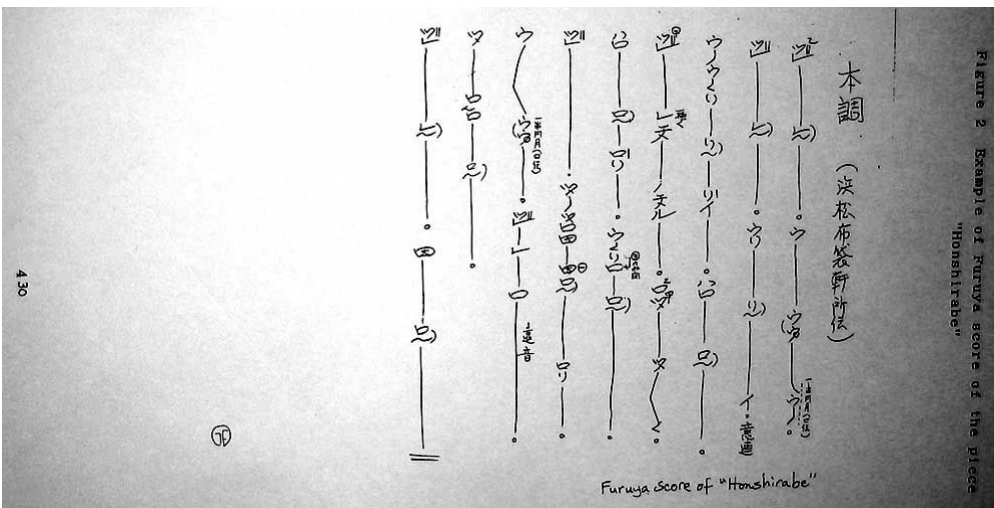
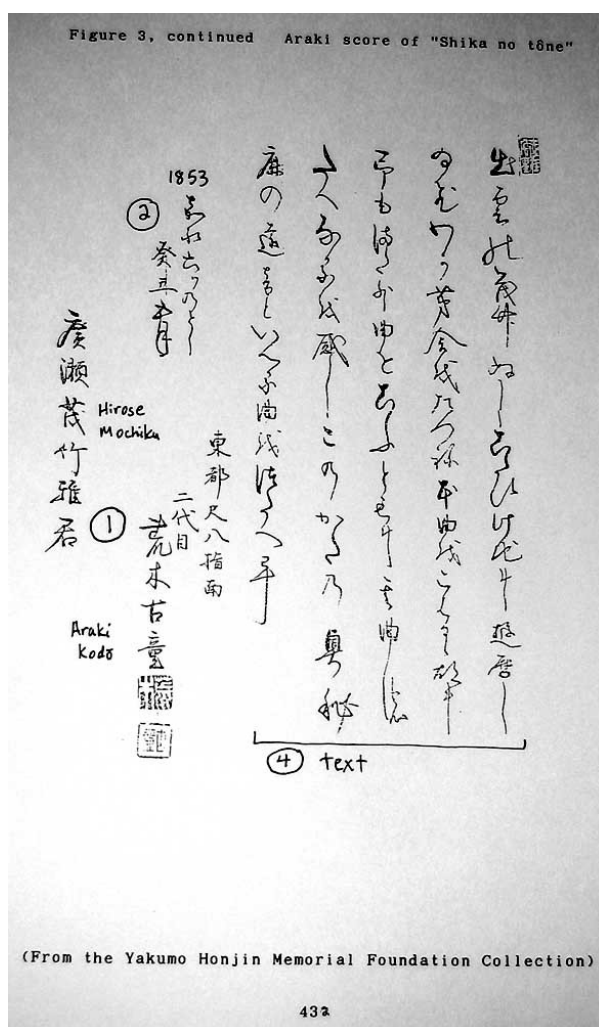
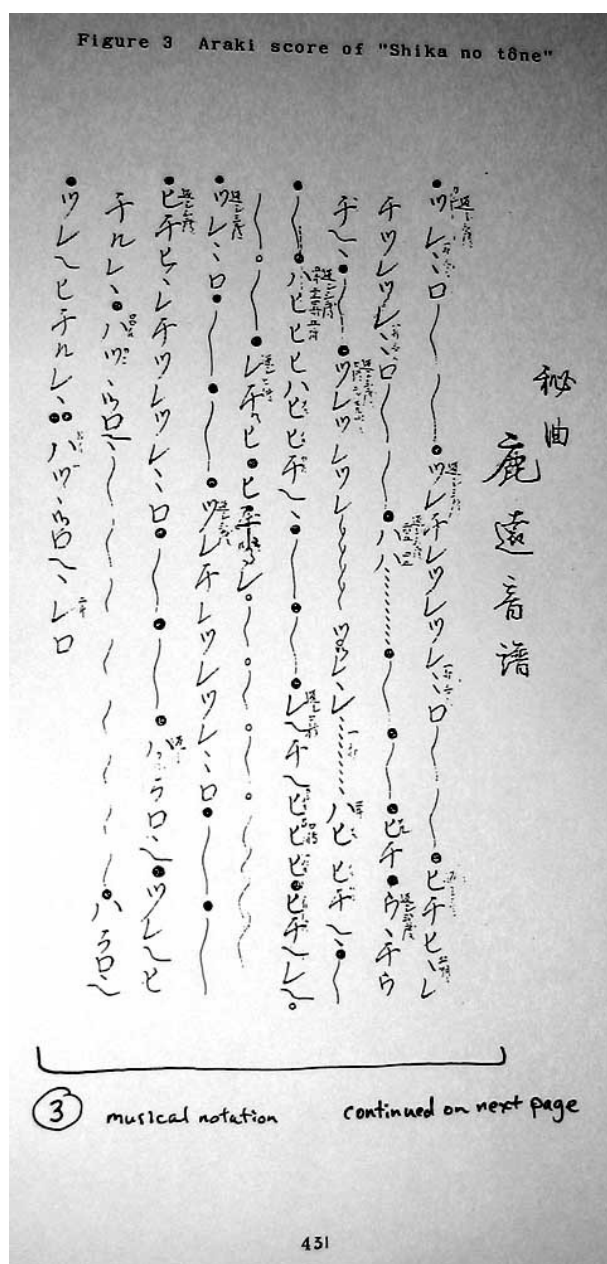


Рисунок 2

Когда Ёкояма начинал учить меня новой пьесе, он часто давал мне фотокопию партитуры, записанной Фуруя, сказав, что я могу её использовать, но она содержит некоторые ошибки. Такие партитуры несовершенны, тем не менее достаточны, чтобы запомнить пьесу.

Некоторые системы сякухати-нотаций и/или партитур, написанных для сякухати, также используются для других, совершенно немusикальных целей. Одной из таких немusикальных целей является аттестационная передача пьесы. Когда учитель посчитает, что ученик выучил пьесу (играет без использования условных обозначений) и может исполнять её правильно, то он пишет отметку на пьесе и передаёт её ученику. Отметка в этом случае выполняет функцию символа реализации о передаче хонкёку. Отметка подтверждает, что ученик освоил эту пьесу.

В качестве примера рассмотрим партитуру известной пьесы «Сика но тоне» (鹿の遠音, «Далёкий крик оленя»), написанную по-японски черной и красной тушью Араки Кодо II (荒木古童) в мае 1853 года.



Такой вариант партитуры характерен для того времени. Партитура

находится в *Санин Сякухати Додзё* (山陰尺八道場), который принадлежит *Ковата Сюгецу* (小幡水月).

Имя *Хироси Мотику* (廣瀬茂竹), которому была поставлена отметка, написано с левой стороны у самого края. Имя *Араки Кодо II* (荒木古童) находится тут же, правее имени *Мотику* [1]. *Мотику* был исполнителем *сякухати* из *Идзумо*, учеником *Кондо Сёэцу* (近藤宗悦), основателя *Кансай Сёэцу рю* (関西宗悦流), которому не было интересно *хонкёку*. Его репертуар был *гайкёку* (外曲, ансамблевые пьесы, как правило для *кото*, *сямисэна*, вокала и *сякухати*). Эта конкретная отметка была написана *Кодо II* в мае года *Каэй 6* (1853) [2]. Музыкальное примечание занимает только половину листа бумаги, на котором оно написано [3]. Вторая половина документа - передача пьесы от *Кодо* к *Мотику* [4]. Полный текст выглядит следующим образом:

出雲の茂竹ぬしこたひ此地に遊曆[歴]し
わが茅舎をたつね本曲をこはるゝ故に
予もまた外曲をこふとともに其曲濃
たへなるを感じこのかたの奥秘
鹿の遠音といへる曲を伝へ畢
東京尺八指南
二代目
荒木古童
嘉永六ツのとし
癸丑五月
廣瀬茂竹雅君

Идзумо но Мотику наси катахи коно ти ни
юрэкиси
[тамахи] вага боку во тацунэ хонкёку во
кохаруру юэ ни
уомо мата гайкёку во кофу то мотто ни сонно
кёку но
тахэнару во канси коно ката но охи
Сика но тонэ то ихэру кёку во цутахэ юфу
Токио сякухати синан
ни дай мэ
Араки Кодо
Каэи мацу но тоси
Мидзуното уси го гацу
Хиросэ Мотику Гакун

В связи с этим г-н *Мотику* из *Идзумо*, совершающий пешую прогулку по району, посетил мою скромную обитель в этом районе (*Эдо*). Он попросил меня играть *хонкёку*, в то же время я попросил играть его *гайкёку*. Я чувствовал, что исполнение этой пьесы вышло за пределы слов. И так, я поставил отметку на стороне [*Кинко рю*], и назвал пьесу «*Сика но Тонэ*».

Учитель сякухати в Токио
Второе поколение
Араки Кодо
В шестой год Каэй [1853]
Год водяного Быка, пятого месяца
Ниросэ Мотику, аристократ\|

(Перевод Р.Ли)

Отметка подтверждает, что Мотику приехал в Токио, где он преподавал *Кодо гайкёку* и, в обмен на эти пьесы, «тайно» учил «Сика но Тонэ» у *Кодо*. Интересно, что этот обмен происходил, не смотря на их принадлежность к двум разным, и, в некотором смысле, конкурирующим, сектам.

Как отмечалось выше, историческую «подлинность» партитуры определить практически невозможно. Музыкальную интерпретацию партитуры хоть и сложно, но определить можно на основе тщательно проведенного исследования. «Сякухати кенбюкай» (尺八研究会) представил интерпретацию *Кодо «Сика но Тонэ»*, записанную в 1990 году, на 4-ом симпозиуме Международного Музыкального Сообщества (5). Партитура *Кодо* была реализована следующим образом. Во-первых, пьесу играли на инструментах, сделанных в то же время, когда была поставлена печать. Основное различие между построением таких исторических документов и современных инструментов – не в результате существенных различий звука, а в том, каким способом на инструменте играли. Во-вторых, сравнение между партитурами, о которых идет речь (5 разных партитур произведения), написаны между 1826 и 1929 годами, привели к выводу о том, какая фраза была выполнена каким из двух исполнителей. Наконец, вывод о том, какой шаг необходимо сделать с учетом характеристик исторических документов и в соответствии со старыми документами и аппликатурой, такими как *Сякухати хикки* (尺八筆記, «Ноты для сякухати») (6). Результат исполнения не был предназначен для определения «подлинности» исполнения, а музыкально правдоподобной реализацией основы того, что мы можем слышать сегодня, в какой форме исполнялась пьеса в то время.



(5) Исторические интерпретации пьесы «Сякухати кенбюкай» были выполнены *Симура Сатоси* и *Райли Ли* 23 июля 1990 года в *Оцуки Ногакудо* (театр Но в Осака).



(6) *Сякухати хикки* первоначально была написана *Миядзи Иккан* (宮地一閑), под редакцией *Ямамото Мандзу* (山本萬津) и опубликована в 1816 году.

Важно отметить, что в этой записи отметка *Кодо* написана после того, как *Кодо* передал пьесу для исполнения *Мотику*, то есть это свидетельство передачи. Лист японской бумаги с записями черной и красной тушью существенно символизирует не только способность исполнять пьесу, но и является письменным символом оценки различных серий музыкальных событий, которые составляют эту пьесу.

Многие партитуры *хонкёку* имеют и политическую функцию, которая состоит в том, чтобы создать или укрепить авторитет конкретного учителя или линии передачи. Хотя основной функцией опубликованных партитур *сякухати* является то, что это мнемонический прием (см. выше), и все опубликованные партитуры также имеют политическую функцию – стандартизацию и распространение стиля исполнения, которые

существенно влияют на скорость распространения, нежели неопубликованные партитуры.

Конкретной политической функцией партитуры хонкёку является случай с *Сакаи Содо*. *Содо* занял должность руководителя (изэмото) *Тикухо рю*, которая перешла ему от старшего брата *Тикухо II* в 1985 году неожиданным и противоречивым образом. В 1981 году *Тикухо II* заболел, что тогда заставило его 88-летнего отца, *Тикухо I*, выйти в отставку (уйти на пенсию). Сразу же после смерти *Тикухо I* в октябре 1984 года, *Содо* объявил, что в соответствии с последней волей отца он становится третьим изэмото *Тикухо рю*. *Тикухо II* был слишком болен, чтобы высказать своё мнение. Ряд высокопоставленных членов школы, которые утверждали, что присутствовали при заявлениях *Содо*, усомнились в спорных толкованиях воли отца. Вскоре после этого *Содо* стал изэмото, большинство учеников *Тикухо I* и *Тикухо II*, то есть почти все из старших членов школы, покинули школу или были изгнаны. Большинство из них объединилось и в 1986 году сформировало новую школу *сякухати*, так называемую «*Мёан Сякухати Доюкай*» (明暗尺八道友会, Организация Друзей на Пути Мёан Сякухати).

Содо предпочитает использовать партитуру, написанную одним из его учителей Дзин Нёдо (который не принадлежал к *Тикухо рю*) при проведении обучения хонкёку, даже если существуют десятки пьес, написанных в обозначениях системы его же собственной школы *Тикухо рю*. Партитуры *Тикухо*, которые публикует *Тикухо рю*, написаны *Тикухо II*. *Содо* ставит под вопрос достоверность этих партитур и утверждает, что они отражают до неприемлемого уровня редакционно-художественную идиосинкразию *Тикухо II*, который их написал, когда был изэмото.



Идиосинкразия (от греч. *своеобразный, особый, необычный, смешение*), болезненная реакция, возникающая у отдельных людей на раздражители, которые у большинства других не вызывают подобных явлений.

По словам *Содо*, пьесы, записанные *Тикухо II*, не представляют собой произведения в первоначальном варианте, как учил Дзин Нёдо, вместо опубликованной партитуры своей школы.

Симура предположил, что решение имеет более политическую мотивацию, нежели художественную. Если исполнения *Содо* признаны аутентичными (подлинными, исходящие от первоисточков), в то время, как версия его предшественника мыслится как нечистая передача, его авторитет, как изэмото будет возрастать. Как указывалось ранее, многие члены школ почувствовали, что на момент его становления изэмото, *Содо* хватает полномочий. Рисунок 4 сравнивает части партитуры *Тикухо* с соответствующими обозначениями Дзин Нёдо, используемые *Содо*.

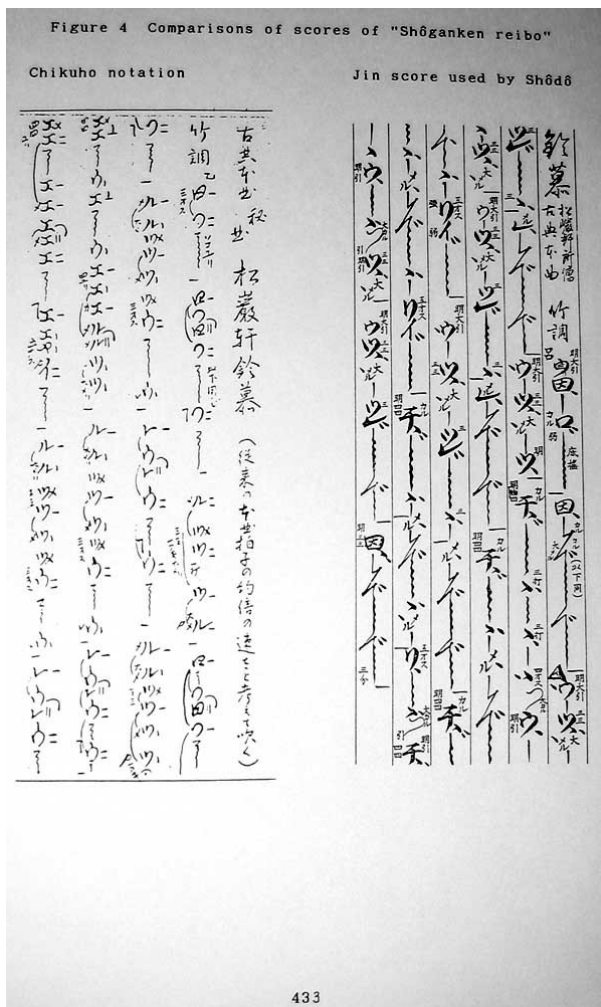


Рисунок 4

Есть несколько исключительных партитур хонкёку, которые предназначены для обучения. Обычно это рукописные обозначения в партитуре пьесы (транснаотации), не входят в репертуар. Такие партитуры записываются в обозначениях системы, отличной от печатной и могут быть использованы в попытке изучить хонкёку без обучения у учителя. С момента появления возможности записи на аудио носители, такого рода партитуры, как правило, используются в сочетании с одной или несколькими записями произведения в исполнении одного или нескольких членов в линии передачи, из которой возникла пьеса.

Часто партитуры, на базе которых основаны транснаотации, стандартизированы, напечатаны и опубликованы какой-либо *рю*, которые сами, скорее всего получены от предыдущих рукописных партитур. Печатные нотации конвертируются опять в манускрипт, но в другой системе нотации. В случае *Тодзан рю*, такие рукописи часто проходят полный круг стандартизации с момента опубликования (привата) в формате транснаотации *Тодзан*. Спрос на такие транснаотации высок из-за полного отсутствия классического хонкёку в репертуаре *Тодзан рю*. Для сравнения, на диаграмме 5 представлены части двух опубликованных партитур хонкёку «Кюсю Рэйбо», в оригинальной системе нотации *Мёан* и транснаотация в системе *Тодзан*.

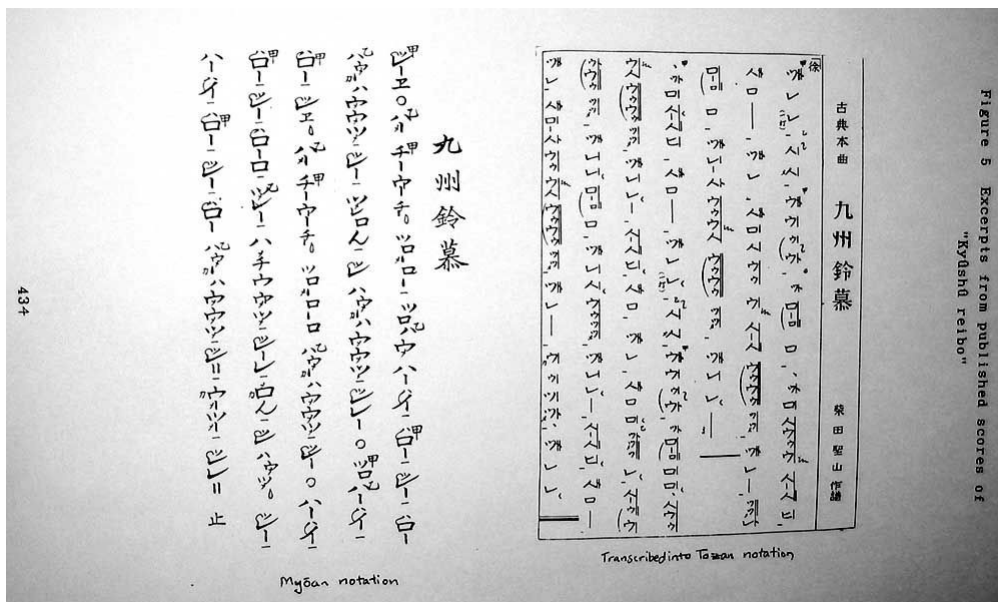


Диаграмма 5

Описанный выше процесс является одним из способов, при котором многочисленные вариации и изменения происходят в партитуре хонкёку.

Не удивительно, что существуют многочисленные партитуры и непоследовательные рукописи *Котэн хонкёку*. Партитуры, как правило, варьируются по содержанию, системе обозначения, функциям и дате создания. Рукописные партитуры *Котэн хонкёку* не ограничиваются историческими документами. Они по-прежнему не записаны, используются сегодня, и вносят свой вклад в изменения, которые постоянно происходят во многих репертуарах *Котэн хонкёку*. Примером этого является пьеса «Рэйбо», на которой основывается эта диссертация (см. Главу 4).

В последнее время ряд сборников партитур хонкёку был опубликован в виде книг о *сякухати* для любителей и организаций. Эти сборники содержат факсимиле рукописных партитур пьес либо одной линии (например *Кимпу рю хонкёку*) (1989) или одного человека (например *Ямауэ Гецудзан*) (1982). В некоторые сборники включены личные истории, анекдоты, фотографии, диаграммы и генеалогия, достаточно подробные объяснения партитуры. Форма и объяснения рассматриваются в Главе 5.

2.1.2 Другие письменные исторические документы, включая «Кётаку Дэнки Кокудзи Кай»

Музыкальная партитура в специфической нотации *сякухати* отнюдь не ограничивается письменными источниками первого типа литературы, то есть источниками, написанными инсайдерами для инсайдеров. *Кётаку Дэнки Кокудзи Кай* (虚鐸伝記国字解, *Легенда о пустом колоколе, переведенная и интерпретированная для Японии*) написана в 1795 году *Ямамото Морихидэ* (山本守秀), является документом, имеющим первостепенное значение для традиции *сякухати*, и является одним из первых примеров такого рода литературы. Эта книга, как утверждают, содержит копию китайской книги 13-го века *Кётаку Дэнки* (虚鐸伝記, *Легенда о пустом колоколе*), в которой описано происхождение традиции *сякухати*, и её основателей святых монахов (8), а также аннотированный

перевод на японский язык, в котором было доказано, что генезис традиции фикция, а не факт. Литературные труды *Накацука Тикусен* (中塚竹禅, 1887-1944) (1979) являются самыми влиятельными в определении личности почти всех игроков *хонкёку сякухати*.



(8) Короче говоря, легенда описывает смерть Фукэ (普化, кит. Пухуа), китайского Дзен-монаха, жившего в 9-ом веке, а также рассказывает про его ученика *Тохаку* (張伯, кит. Чжан Бо) сыгравшего первую пьесу в стиле *хонкёку сякухати*, создавая тем самым новых исполнителей *сякухати* в секте Дзен Буддизма, и как эта секта попала в Японию и укоренилась.

Документ состоит из двух частей. Первая часть, написанная в *канбун* (漢文, китайский шрифт), описывает начало игры на *сякухати* в Дзен-Буддийской секте в Китае в 9 веке и последующее появление *сякухати* в Японии три века спустя, и историческую фигуру *Какуси Натто Дзэндзи* (覺心法燈禪師, известного также под почетным именем *Натто* или *Хото Энмё Кокуси* 法灯円明国師). *Хатто* основал храм *Сайходзи* (西方寺, ныне *Кококудзи* 興国寺 в Киото) в 1254 году, который до сих пор является местом [хранения] многочисленных документов и сочинений о нем.

Вторая часть написана в 18 веке по-японски, и является комментарием к первой части документа. В ней кратко излагается история секты Фукэ (в период Эдо Дзен-Буддийская секта сфокусировалась на *сякухати* как на средстве духовной практики) в Японии и состояния её дел на момент написания книги.

Накацука, ученик *Кавасэ Дзунсукэ I* (川瀬順助), а значит член основного филиала *Кинко рю*, стремился найти реальную основу для легенды о происхождении *сякухати* секты Фукэ, представленной в «*Кётаку Дэнки Кокудзи Кай*».

После исчерпывающего поиска в записях *Хотто Дзэндзи*, который ни одним словом не упомянул ни *сякухати*, ни секту Фукэ, *Накацука* стал искать другие части *Кётаку Дэнки*. Дальнейшее исследование привело *Накацука* к выводу, что нет никаких фактических оснований для доверия первой части документа. *Накацука*, как сообщается, умер до завершения своих исследований. Но в 1989 году тайник с неопубликованными работами был найден. Эти работы были представлены сыном *Накацука* своему учителю *сякухати* - *Кавасэ Дзунсукэ II*, который, в свою очередь, позволил этномузыкологу *Камисанго* ознакомиться с ними. Содержание этих документов до сих пор не обнародовано.

В дополнение к представлению легендарного описания о происхождении традиции *хонкёку* «*Кётаку Дэнки Кокудзи Кай*» также включает в себя список храмов *комусо* (9), существовавших в то время, и комментарии к различным пьесам, исполняемым *комусо* в течении дня. Таким образом это произведение является ценным не только с точки зрения происхождения традиции *хонкёку*, но и для понимания, погружения в мир *комусо* середины эпохи Эдо.



(9) *комусо* («монах пустоты») – Дзен-Буддийские монахи, играющие на *сякухати*, которые были распространены в Японии в эпоху Эдо (1600-1896) (см. Главу 3)

Еще один документ, аналогичный «*Кётаку Дэнки Кокудзи Кай*» – это «*Кэйтё но окитэгаки*» (慶長掟書, Письменный указ эпохи Кэйтё). В настоящем документе излагаются цели привилегий новообразованной секты Фукэ, и, как «*Кётаку Дэнки*», он имеет большое историческое значение. Как и в случае с «*Кётаку Дэнки*», оригинала не существует, и, по всей вероятности, никакого «оригинала» и не было. Вызывает сомнение так же и дата появления (1612) и его автор (*Иэясу*). Этот документ более подробно будет обсуждаться в Главе 3.

Недостоверность таких документов, как «*Кётаку Дэнки Кокудзи Кай*», в качестве исторического источника и происхождения легенд, на которых они основаны, можно увидеть не только в случае с *сякухати*, но и в других музыкальных японских традициях. Вот три примера традиции с аналогичными письменными источниками, содержащие мифическое происхождение гильдии слепых музыкантов, *тодо-дза* (当道座), *годзэ* (瞽女) и *мосо бива* (盲僧琵琶) (Фрич, 1991). Как отметил Фрич, не смотря на их ненадёжность в документировании исторических событий, эти типы источников функционировали как методы, с помощью которых члены музыкальной традиции укрепляли чувство уверенности в себе. Также они служили для уменьшения негативных последствий в обществе в целом и вражде между гильдиями в частности. Подделки, такие как «*Кэйтё но окитэгаки*» и «*Кётаку Дэнки*» не ограничиваются только японской музыкальной традицией, но и влияют на японское общество в целом. Примеры подделок в других сферах японского общества, таких как торговля, описаны в статье с метким названием «Кузнечное прошлое, средневековые поддельные документы» (Tomomura 1985).

Представители других исторических источников, которые принадлежат к первому типу литературы, и возможно, символически являются более важными из таких документов, – это три документа или «печати» «*Сангу санин*» (三具三印, «Три инструмента, три печати»). «*Сангу санин*» передавались человеку, который официально достигал статуса *комусо* (см. Главу 3). Наиболее важными из «трёх печатей» является *Хонсоку дзюё* (本則授与, «Присвоение подлинных прав»), в котором говорилось о принципах секты Фукэ, а также документ удостоверял, что предьявитель сего официальный *комусо*. Два других документа, или печати *комусо*, являлись *кайин* (会印, удостоверение личности, обновляемое каждые 6 месяцев) и *цуин* (通印, пропуск). Последний позволял владельцу свободно передвигаться по всей стране. Эта привилегия впервые была сформулирована в «*Кэйтё но окитэгаки*» (см. выше) и была единственной в своём роде, потому что в стране были ограничения на передвижение. В общем, путешествия осложнялись как владельцами феодальных поместий, так и сёгунатом в Эдо. Ограничения на поездки применялись ко всем слоям общества. Этот вид литературы включает также многие директивы для рядовых *комусо* трёх главных храмов секты Фукэ (*Итигетсудзи* 一月寺; *Рэйходзи* 鈴法寺; и *Мёандзи* 明暗寺).

В 1694 году храм секты Фукэ Мёандзи в Киото издал документ «Хонсоку дэси э моси ватасу садамаэ» (本則弟子へ申渡定, Декларация правил для монахов). Примерно в то же время Мёандзи издаёт документ «Какун сандзюсанка дзё» (家訓三十三ヶ条, 33 правила для внутреннего распорядка). По мнению Камисанго (1974), эти документы косвенно указывают, что еще в конце 17 века, секта Фукэ признала тот факт, что на сякухати играют простолюдины. Документы также указывали, что члены секты Фукэ исповедуют больше духовные намерения, нежели музыкальные (см. Главу 3). Другие такие документы, изданные администрацией секты Фукэ, можно почерпнуть из источников «Комусо сирё Сюходзан Кококудзи Мёандзи канкэй бансю» (虚無僧史料驚峰山興国寺明暗寺関係文集, Исторические документы о комусо, собрание работ в храме Мёан храма Сюходзан Кококу) (10) и Накацука Кинко Сякузати Сикан.



(10) Они существуют как факсимиле в серии из 10 томов.

Приведенный выше анализ охватывает наиболее важные исторические письменные источники, которые были написаны инсайдерами традиции сякухати для читателей-инсайдеров.

2.1.3 Ограниченные публикации изданий

Большое количество книг по сякухати можно включить в первую или третью категорию указанных типов литературы. Хотя, возможно для членов и не членов традиции на практике большинство из этих книг издано ограниченным тиражом и представляют интерес в первую очередь избранной группе инсайдеров сякухати. Как правило, они включают узко-специфический язык и техническое описание исключительно в традиции сякухати, а также описание мест и людей, которые принимают инсайдерские знания со стороны читателей. Эти книги будут рассматриваться как принадлежащие к первому типу литературы, написанной для инсайдеров.

Примером таких книг является биографии Тани Мутику (Инагаки 1985), «Фукэсюси, соно сякухати сохо но гакури» (普化宗史、その尺八奏法の楽理, «История секты Фукэ. Теория и методы игры на сякухати») (Такахаси 1979) и книги Мёан сякухати (Томинотомори 1979). Другие книги подобного рода были написаны Инагаки (1976); Инагаки/Идзуи/Такахаси (1981); Идзуи/Такахаси (1984); Такахаси (1971); Тоя (1984); Исибаси/Канда (1981); Томимори (1975, 1979, n.d.); и Утияма (1989).

Большая часть такого рода литературы носит эпизодический характер и основывается на личном мнении автора или официальной позиции школы или линии передачи и/или на популярных легендах. Одной из основных функций этих книг является попытка определить традицию. Написанные в первую очередь для членов традиции сякухати, они иногда показывают предвзятость авторов в отношении линии передачи, школы или учителя, в силу определенных исторических причин, и ставят их выше или ниже других. Примеры этого можно найти в книгах Урамото Сэтто (浦本浙潮, Инагаки, ed. 1985) и Такахаси Кудзан (高橋空山) (1979). Исполнитель сякухати Конаси Кинсуи (小梨錦水) пользуется доверием Урамото – весьма

авторитетной линией передачи. В то же время *Такахаси*, который относится к другой линии передачи, утверждает, что *Конаси* не имеет практически никакой власти вообще. Подробно об этом в Главе 4.

Источники такого типа могут иметь ограниченное применение в качестве исторических источников из-за сильной предвзятости автора. С другой стороны личная предвзятость может также рассматриваться, как сила, поскольку она обеспечивает наблюдение инсайдеров в традиции. Кроме того, это источники зачастую только информируют по некоторым аспектам традиции. Например, это документы, которые являются основными источниками информации *сякухати* между эпохами Мейдзи и 1960 г.

2.1.4 Научные периодические издания и статьи

Как мы уже говорили, первый тип литературы предназначен для членов традиции, включая периодические издания. К периодическим изданиям относятся например «*Ити но дзо буцу*» (一音成仏, *Будда в одном звуке*), публикуемый в «*Комусо кункю кай*» (虚無僧研究会, *Исследовательская организация комусо*) начиная с 1981 года; 10 вопросов «*Сякухати хёрон*» (尺八評論, *Сякухати-обзоры*), публикуемые 1 раз в 2 года; «*Сякухати хёрон додзин кай*» (尺八評論同人会, *Обзоры братства сякухати*) с 1982 по 1990гг.

Также регулярно публикуется рассылка частных *рю*. Например, информационный бюллетень для членов *Тикухо рю* - *Тикухо рюсякухати гаку хо* (竹保流尺八楽報, *Отчёт о музыке сякухати Тикухо рю*) - публиковался с 1929 года по крайней мере до 1985 года, и охватил в общей сложности 103 вопроса. *Тикусинкай* (竹心会, *Душа бамбуковой организации*), организация учеников *Ёкояма*, периодически публиковала информационный бюллетень с 1986 года. Информационный бюллетень, имеющий такое же имя, как и организация, был изменен в 1988 году на *Тикуин* (竹韻, *Бамбукова поэзия*). Многие издания такого типа, как правило, распространяются только среди членов организаций, которые их публикуют.

Также существует несколько примеров периодических изданий для исполнителей *сякухати* на английском языке. Наиболее известные из них «*Take no Michi*» (竹の道, «Путь бамбука», 1979-1981 годы), «*British Shakuhachi Society Newsletter*» (1983-1984), «*International Shakuhachi Society Annals*» (1990) и «*Chikuho Ryu, Hawaii Newsletter*» (Lee, ed. 1981-1986; Herr, ed. 1986-1992) - наиболее долгоживущие из этих публикаций.

Большинство периодических изданий публикуют статьи, написанные членами традиции *сякухати* читателей-исполнителей *сякухати*, которые также содержат статьи и другие документы. Статьи в этих изданиях обычно пишутся для посторонних, а также для инсайдеров *сякухати*-традиции. Даже такие статьи, которые содержат информацию для исполнителей *сякухати*, такую как обсуждение методов игры и интерпретацию произведений для *сякухати*, на самом деле предназначены для обеих категорий - и инсайдеров и аутсайдеров, поскольку эти статьи, написанные для читателей, которые включают в первую очередь редактора издания, как правило постороннего традиции *сякухати*, а во-вторых читатели периодических изданий, которые также не являются членом *сякухати*-традиции. Такие периодические издания

будут классифицироваться как литература второго типа, и будут обсуждаться более подробно ниже.

Одним из первых примеров такого рода является периодическое издание «Санкёку» (三曲, буквально «Пьесы для трёх», термин для популярного жанра камерной музыки, написанной для *сямисен*, *кото*, *сякухати* и вокала [голоса]), опубликованное в период между 1921 и 1944 годами. Периодическое издание «Нихон огаку» (日本音楽, Японская музыка), «Кикан хогаку» (季刊邦楽, Традиционная японская музыка для квартета), «Хогаку» (邦楽, Традиционная японская музыка), а также другие примеры подобного рода литературы.

2.2 Второй тип литературы: авторы инсайдеры пишут для аутсайдеров

Второй тип литературы, авторами которых являются инсайдеры в *сякухати*-традиции, пишут для читательской аудитории, которая включает посторонних, и является самым крупным из четырёх типов. Такого рода литература играет особо важную роль в передаче традиции, особенно в качестве средства создания и/или проектирования ощущения самобытности, а также для привлечения сторонников традиции. Таким образом, традиция определяет себя для аутсайдеров. Литература, принадлежащая ко второму типу, включает в себя исторические документы, книги и другие издания, научные публикации, статьи в периодике, пособия для начинающих, описательные примечания, включенные в комментарии к выпущенным записям, записи концертных программ.

2.2.1 Исторические документы

Несколько документов периода Эдо были написаны настоятелями храмов *Итигецудзи* и *Рэйходзи* секты Фукэ и были направлены в адрес правительства Эдо. Как таковые, они относятся к этому типу литературы. Часто, это ответы на официальные запросы со стороны правительства или это петиции правительству. Например, в одной из петиций храм *Итигецудзи* выказал протест на арест одного из своих *комусо* по имени *Юга* (友鷺). Ходатайство привело к знаменитому судебному разбирательству *Сэнгоку содо* (仙石騒動, *Нарушение Сэнгоку*), в котором особый правовой статус *комусо* был оставлен в силе.

2.2.2 Книги и другие публикации

Одним из первых примеров книг этого типа служит книга *Курихара Кота* (栗原広太) «*Сякухати сико*» (尺八史考, «Историческое обсуждение (рассмотрение) *сякухати*»). Эта книга была впервые опубликована в 1918 году и является первым всеобъемлющим документом. Основываясь на тщательном исследовании и цитировании широких первичных источников, «*Сякухати сико*» была переиздана в 1975 году. Более свежим примером литературы такого рода является книга *Уэно Катами* (上野堅實) «*Сякухати но рэкиси*» (尺八の歴史, *История сякухати*), написанная в 1983г. Хотя обе книги читаются инсайдерами традиции *сякухати*, книги представляют собой истории о *сякухати* в терминах, которые могут быть поняты аутсайдерами.

Первая книга для исполнителей *сякухати* о *сякухати* была написана Ёкояма Кацуя (横山勝也) (11) специально для широкой общественности и опубликована крупным издательством «*Сякухати гаку но мирёку*» (尺八楽の魅力, *Очарование музыкой сякухати*) в 1986г. Описав в значительной степени свой опыт в качестве постоянного *сякухати*-исполнителя, Ёкояма написал эту книгу, отчасти в результате популярности ряда журнальных и газетных статей, написанных им, в том числе и «*Таке но ото кара*» (竹の音から, «По зову Бамбука»), которая была опубликована по меньшей мере с 1988 по 1990 годы, в «*Нихон кэйдзай синобу*» (日本経済新聞, *Японская Финансовая газета*), одной из крупнейших газет Японии (Ёкояма 1988-1990). Эта и другие статьи, и книга «*Сякухати гаку но мирёку*», вероятно, являются самыми известными публикациями Ёкояма, где инсайдеры пишут о *сякухати*.



(11) Ёкояма Кацуя будет занимать важное место в данном исследовании, как один из ведущих исполнителей и передатчиков двух из трех основных линий произведения «Рэйбо».

Также следует упомянуть 2 книги Нисияма. И хотя книги о *измото* или японской системе музыкальных союзов в целом, содержат разделы конкретно о традиции *сякухати* в части, касающейся системы *измото*.

2.2.3 Научные публикации

В данном разделе все научные публикации рассматриваются как написанные для аутсайдеров. По определению, научные работы предназначены для других учёных, которые в своей сфере деятельности являются инсайдерами, в данном случае в музыковедении, но которые, по большей части не являются инсайдерами традиции *сякухати*. Некоторые авторы научных статей, диссертаций и других изданий на японском языке можно считать инсайдерами традиции *сякухати*, так как у этих учёных много публикаций по традиции *сякухати*, и они будут рассматриваться как члены традиции *сякухати*, причисляя себя к инсайдерам, чья деятельность оказала значительное влияние на традицию. Самыми плодовитыми из этих авторов являются *Тукитани* и *Камисанго*. С другой стороны, до недавнего времени, научных статей и публикаций на английском языке было гораздо меньше из-за отсутствия авторов, активно участвующих и признанных в традиции *сякухати*.

Хотя первые примеры научных публикаций, написанные на японском языке о *сякухати*, действительно существует, например статья *Миками* о секте *Фукэ* (1902), до конца 1960-ых годов *сякухати* не исследовалось сообществом японских ученых музыковедов. Кроме того, музыковедение в целом (в том числе изучение европейского музыкального искусства) лишь недавно стало приемлемой областью обучения в Японии. По состоянию на 1990 год Университет в Осака был единственным из ведущих университетов, в котором были курсы изобразительного искусства и музыки (эквивалент консерватории) в Японии, который имел кафедру и профессоров музыковедения. Все другие университеты, которые предлагали курсы по музыковедению, полагались на опыт учителей, которые работали неполный рабочий день, которые зачастую

работали в близлежащих университетах изобразительного искусства или консерваториях.

Важность музыковедения в японских университетах была на очень низком уровне. Изучению японской музыки или *хогаку*, был предоставлен очень низкий статус и рассматривалось оно лишь как специализированная область в пределах области этномузыковедения, что само по себе является отделением музыковедения. Кроме того, за исключением, *Камисанго* и *Тукитани*, существовало очень мало *хогаку* (邦楽)- специалистов, сосредоточенных на изучении *сякухати*.

Свидетельством слабых связей большинства японских учёных с изучением *сякухати* указывает книга «*Нихон огаку но рэкиси*» (日本音楽の歴史, История японской музыки) (Киккава 1965). Из 512 страниц книги только один короткий раздел в 6 страниц посвящен *хитоёгири* (一節切, устаревшей версии *сякухати*), и менее десяти кратких ссылок (каждая не больше предложения или двух), посвященных всем аспектам *сякухати*. В отличие от многочисленных секций во многих хронологических разделах глав, посвященных *кото* и *сямисэн*.

Другим показателем количества исследований *сякухати*, проводимых в Японии, считается «*Онгакубункен ёси мокуроку*» (音楽文献要旨目録, Аннотированная библиография музыкальной литературы в Японии, опубликованная RILM National Committee of Japan). В период с 1975 по 1989 год (за исключением 1977 и 1979 гг.), были опубликованы 12 томов библиографии из 766 страниц. Из них 203 страницы посвящены японской музыке и разделены на 16 категорий. *Сякухати* присутствует в разделах *сокёку* (箏曲), *дзиута* (地歌), *киногаку* (琴楽) и *минсингаку* (明清楽). В общей сложности 1 860 публикаций, перечисленных в 16 разделах японской музыки в 12 томах. И только 49 упоминаний относятся к *сякухати*.

Самым плодовитым автором научных публикаций по *сякухати*, которые содержатся в «*Онгакубункен ёси мокуроку*» с 1976 по 1989 г. являются *Тукитани*, *Камисанго* и *Ивата*. Для получения более полных сведений смотрите библиографию этой диссертации. Среди авторов, указанных в библиографии в разделе музыковедения, присутствуют статьи, написанные исполнителями (например, *Кавасэ* и *Китахара*), любителями *сякухати*, энтузиастами и коллекционерами, такими, как *Инагаки*, аспирантами (например *Тацуми* и *Ёкино*) и учеными, такими как *Киккава*, которые не являются инсайдерами в традиции *сякухати*, как это определено в данном исследовании.

Существует мало этномузыковедов, чьей специализацией является *сякухати*. Как упоминалось выше, два наиболее часто упоминаемых имени *Тукитани Тунэко* и *Камисанго Юко*. Из них *Тукитани* наиболее плодотворна. С момента получения степени магистра искусств за диссертацию о *сякухати*, *Тукитани* написала около 20 статей. Перевод её статей на английский язык был опубликован в Британском журнале «*Contemporary Music Review*» (*Тукитани*, 1991). Кроме того, в отличие от других ученых *сякухати*, *Тукитани* занималась традицией *сякухати* в целом, а не концентрировалась на одной линии передачи, музыкальном жанре, или ином аспекте традиции.

Несколько научных статей и диссертаций, написанных на других (не-японских) языках, тоже являются примерами такого рода литературы.

Большинство авторов не-японской литературы о *сякухати* написаны до середины 1970-х годов (например, Малм, 1959, Арчи-Шенидер, 1973) и как правило не инсайдерами традиции. Неудивительно, что эти источники содержат многочисленные ошибки. Уместно более подробно остановиться здесь на примерах этих ошибок из-за сингулярности места **[сингулярный – единственный, исключительный]**, которое занимают книги Малма и Арчи-Шенидера в государственных и справочных библиотеках по всей Англии, выступая в качестве единственного общедоступного ресурса скрытой японской музыки и всей истории японской музыки соответственно. Книги Малма в частности, как правило, начального уровня, основываются на единственном источнике, упоминаемом про ученика начального уровня любого жанра японской музыки.

Примером такой ошибки, которая встречается в печатных изданиях о *сякухати*, является письменное обозначение символов, принадлежащий, в соответствии с Малмом, «трём основным школам», которые он перечисляет *Мёан* (明暗) [также читается *Мёан*], *Кинко* и *Тодзан* (Малм 1959:270-271). На самом деле, это названия совершенно разных юридических лиц. Во-первых *Мёан* – термин, у которого есть множество значений, обычно относящихся к стилю *хонкёку*, исполнение более тесно связано с Киото и другими «местностями», нежели Эдо. Второй термин, *Кинко*, означает многочисленные «школы», которые являются полностью самостоятельными организациями, но частично поддерживают общую линию передачи с единственным учредителем. И только третий термин, *Тодзан*, правильно определяется единственной «школой» с точки зрения иерархической организации.

Существует организация, которая известна, как «школа» *Мёан Тайдзан*, которая классифицируется в рамках более широкого стиля *Мёан*, упомянутого выше. Малм запутывает дело, приведя в качестве нотной системы обозначения для школы *Мёан* старую систему (систему *ФУ-ХО-У*), которую использую сегодня (и в 1950-е годы) лишь несколько человек и групп в рамках стиля *Мёан* (12). Линия *Мёан Тайдзан* использует систему, аналогичную *Тодзан рю*. Окончательные сложности происходят тогда, когда Малм неправильно определяет символ *Мёан* для отверстия позиции второго пальца, как □ (РО), а не 𠄎 (ХО). Выраженность этой ошибки становится очевидной, так как сама система называется *ФУ, ХО, У* по положению 3х первых пальцев. Другие аналогичные и очевидные, хотя менее серьезные, ошибки присутствуют в книге «*Госэнфу кара сякухати но ториката*» (五線譜から尺八譜のとり方, *Танака Индзан*, 1956). Малм говорит, что книга «объясняет, как записать *сякухати* обозначениям в западной нотации», но название книги четко переводится так: «*Метод получения сякухати обозначений от оригинальных*», а не наоборот.



(12) Только небольшие «школы» *Тикухо рю* и другие мелкие ответвления используют сегодня эту систему записи.



(13) Этому посвящен дополнительный раздел о критике транскрипции Мальма и анализ *хонкёку*.

Другие авторы, в том числе писавшие после середины 1970-х годов (например Бергер 1969, Килинг 1975, Кудо 1977, Стэнфилд 1977, Цуге (1977, 1982, 1983), Весгарбер (1968)) участвовали в традиции *сякухати* лишь временно и могут быть рассмотрены в качестве инсайдеров только в течении краткого периода их участия.

Статьи на английском языке, которые принадлежат этому типу литературы, поскольку авторы – инсайдеры традиции, были написаны Бласделом (1981, 1984a, 1984b, 1988), Фричем (1978, 1979, 1983), Гуцвиллером (1974, 1983, 1984, 1991), Ли (1974, 1976, 1980, 1986, 1987, 1988, 1991, 1992) и Ховардом (1991, 1992a, 1992b). Перевод статей на английский язык о *сякухати* в целом и *хонкёку* в частности, написанными по-японски *Тукитани, Симура и Сэяма (Тукитани, et al., ed. 1991)*, в скором времени будут опубликованы в известном британском периодическом издании «Contemporary Music Review». Основные монографии, написанные на немецком языке, были опубликованы в 1983 году (Гуцвиллер, 1983).

Два автора, недавно написавшие на английском языке - Ховард (1991, 1992a, 1992b) и *Такахаси* (1990). Ховард использовал свой опыт в качестве практикующего Дзен-Буддиста в статьях о связи между традицией *хонкёку* и Дзен-Буддизмом. *Такахаси* в своей диссертацией, представляющей значительный вклад в литературу на английском языке о *сякухати*, в частности, показывает её историю. Хотя главный его интерес представляет *Тодзан рю* (которая не имеет классического *хонкёку* в своём репертуаре), *Такахаси* обсуждает и анализирует некоторые *хонкёку*.

Наконец, следует упомянуть многочисленные записи о *сякухати* в двух основных работах с ссылкой на японский язык по традиционной японской музыке, «*хогаку хякка дзитэн*» (邦楽百科辞典, Энциклопедия традиционной японской музыки, *Киккава*, 1984) и «*Нихон онгаку дайджитэн*» (日本音楽大辞典, Японский словарь музыки, *Хирано*, 1989). Написанные в основном *Тукитани* и *Камисанго*, их работы могут быть отнесены к прозе инсайдеров для читателей аутсайдеров. Аналогичные записи можно найти в «New Grove Dictionary of Music and Musicians» (v.9:532-534) и «New Grove Dictionary of Musical Instruments», хотя можно было бы утверждать, что авторы Бергер и Хагхес не являются инсайдерами традиции *сякухати*, как это определено в этой части.

2.2.4 Ненаучные периодические издания и статьи

Как уже говорилось выше, ряд периодических изданий о традиционной японской музыке, содержит статьи о *сякухати*, написанные не музыковедами. Хотя некоторые, написанные *сякухати* исполнителями исключительно для других исполнителей *сякухати*, большинство из них направлены на читателей-аутсайдеров, таких как исполнители на кото и сямисэн. Имена ясно указывают на периодические издания читательской аудитории, которая относится к инсайдерам в традиции *сякухати*. Статьи о *сякухати* в этих изданиях будут включены во вторую категорию литературы.

Основным источником такого периодического типа литературы *сякухати* являлся «*Санкёку*» (三曲, буквально, *Три пьесы*). *Санкёку* публиковалась ежемесячно с 1921 по 1944 годы «Фудзита Рэйро» (藤田鈴

朗). Все 44 издания были переизданы в 1976 году. Как следует из названия, это издание в первую очередь ориентировано, хотя и не исключительно, на ансамбль из 3-х инструментов – *кото*, *сякухати* и *сямисэн*, а также туда входят статьи, посвященные деятельности отдельных лиц и организаций, анонсы и рецензии на концерты и, иногда, научные статьи.

Выдающимися в содержании *Санкёку* были вышеуказанные статьи *Накацука* (1936, 1939; перепечатанные в Хирано , 1979), который первым представил свои выводы на счёт теории «*Кётаку Дэнки*».

С 1944 по 1973 годы публиковался журнал «*Нихон онгаку*» (日本音楽, *Японская музыка*). Эта серия публикаций была перепечатана в 1983 году. *Кикан хогаку* (季刊邦楽, *Традиционная японская музыка*, ежеквартально - *Traditional Japanese Music Quarterly*) является важным журналом для традиционной японской музыки, который публикуется ежеквартально с 1974 года, и регулярно включает в себя научные статьи, интервью и эссе о *сякухати*. Номера 5 (1975) и 10 (1977) были полностью посвящены *сякухати*.

Ежемесячный журнал под названием *Хогаку* (邦楽, *Традиционная японская музыка*), который очень похож по содержанию на старый журнал *Санкёку*, был опубликован в Японии с 1987 года. Его направленность, которая включает в себя все традиционные японские искусства, музыку и потенциальных читателей, но больше, чем *Санкёку*, менее научный *Кикан хогаку*, в котором регулярно публикуют статьи, в частности ориентированные на исполнителей *сякухати*, например подробное обсуждение методов исполнения.

Шесть выпусков периодических изданий на английском языке также озаглавленные *Хогаку* (邦楽), были опубликованы в период между 1983 и 1989 годами небольшой группой в Нью-Йорке под названием «*The Traditional Japanese Music Society*» (сообщество традиционной японской музыки). Большинство вопросов об аспекте традиции *сякухати* содержалось, по крайней мере, в одной статье. Многие из статей *Хогаку* на английском языке написаны в научном стиле. Обширный каталог инструментов *сякухати*, аксессуаров к ним, ноты, аудио-записей, книг были опубликованы и широко распространены Монти Левинсоном в г. Виллиц, Калифорния, начиная с 1970-х годов. В последнее издание включен каталог одного из самых обширных списков учителей *сякухати*, действующих за пределами Японии (14). Каталог Левинсона и его инструменты *сякухати* отличаются особенно в плане передачи традиции *сякухати* на Западе.



(14) В каталоге перечислены 33 учителя.

2.2.5 Руководства для начинающих

Поскольку они предназначены для людей, которые не знают о традиции, руководства для начинающих, которых существует много, можно также отнести ко второму типу литературы. Хотя это спорно, на каком этапе новичок становится инсайдером, но зато можно с уверенностью сказать,

что руководства для начинающих написаны теми, кто считают себя в традиции и пишет для читателей, которые еще не являются инсайдерами, но имеют потенциал стать таковыми.

Существуют многочисленные пособия для начинающих игроков *сякухати*, которые часто называются *тэбики* (手引) (буквально, «Протянув руку»). Каждое *сякухати рю* публикует руководства для начинающих, например такие, как «*Тикухо рю но тэбики*» (竹保流の手引, *Тикухо рю, руководство для начинающих*). (*Тикухо рю*, 1971) Такие руководства, как правило предназначены для использования начинающими учениками, когда они впервые начинают занятия с учителем в какой-нибудь *рю*. Кроме того, отдельные исполнители *сякухати* также публикуют учебные пособия для начинающих, которые, в отличие от руководств, публикуемых *рю*, как правило, предназначены для использования теми, кто не хочет или не имеет возможности заниматься с учителем. Это материал для самообучения. Одно из таких руководств, озаглавленное надлежащим образом «*Easy shakuhachi primer* (やさしい尺八入門, «*Ясасии сякухати нюмон*») (*Иситака*, 1977) – попытка инструктировать начинающих основам *сякухати* с помощью карикатур (комиксов). Некоторые руководства специально ориентированы на поклонников определенного жанра, например *минё* (民謡, *японские народные песни*) или *энка* (演歌, *популярные песни о любви*)

С середины 1970-х годов, по крайней мере 6 публикаций для начинающих исполнителей *сякухати*, которые не имеют возможности заниматься с учителем, было опубликовано на английском языке (Эббот, 1980; Бласдел, 1988; Дивер, 1976; Гроус 1978; Кога, 1978; Нептун, 1978; Танигути 1983). Наиболее современное из них «*The Shakuhachi; a manual for learning*» (Бласдел, 1988) было опубликовано и распространено основным издательством. Одна половина книги посвящена переводу на английский научных статей, написанных на японском языке (*Камисанго*, 1974) по истории *сякухати*. Благодаря этим двум факторам это англоязычное руководство для начинающих стало первым, которое рассматривалось в журнале «*Ethnomusicology*» (Ли 1990:179-181).

2.2.6 Примечания, включенные в коммерческие записи

Записанные инсайдерами LP, CD и аудиокассеты в первую очередь для аутсайдеров, являются важным источником информации для традиции *сякухати*. В Японии существует традиция при издании двойных и тройных альбомов с музыкой *сякухати* и других японских инструментов писать обширные примечания о линии/исполнителе/истории записанной пьесы, а также о традиции *сякухати* в целом, часто в форме научных статей известных исполнителей фольклорной музыки и высокопоставленных членов традиции. Происхождение, интервью с исполнителем (исполнителями), множество пьес, традиционных *сякухати*-обозначений и партитур выступлений также обычно включаются. Эти записи считаются более ценными, чем сами музыкальные записи выступлений.

Характерные примеры записей классических *сякухати хонкёку*, которые включают в себя подробные письменные материалы:

- 尺八、神如道 (Сякухати, Дзин Нёдо) (Дзин, 1980);
- «Суйдзэн: Тикухо рю ни миру фукэ сякухати но кейфу» (吹禅:竹保流にみる

普化尺八の系譜, «Суйдзен: Линия передачи Тикухо рю Фукэ сякухати», Сакаи, 1974);

- «Сангай ринтэн» (三界輪転, «Вращение трёх миров», Ёкояма, 1980);
- «Сякухати котэн/гэндай бэсуто 30» (尺八古典/現代ベスト30, «30 лучших классических и современных пьес, под редакцией Хирано Кэндзи», 1984)
- «Кинко рю сякухати хонкёку дзэнсю» (琴古流尺八本曲全集, «Полное собрание сочинений сякухати хонкёку Кинко рю», Ямагути, 1985).

Также существует альбом с основательным описанием на английском языке «Сякухати хонкёку: игра на японской флейте», Райли Келли Ли (Folkways Records 1980)

2.2.7 Записи концертной программы

Ну и наконец, запись программы для аудитории сольных концертов также относятся к такого рода литературе. Хотя такие программы по природе лаконичны, они часто представляют полезные описания мест, биографические материалы исполнителя, краткие истории и общие обсуждения репертуара. Кроме того, такие программы дают точные указания, какие пьесы популярны в любое время. В качестве примера можно рассмотреть обширную программу, напечатанную на 13 страницах буклета для концерта «Хогаку кансё кай» (邦楽鑑賞会, «Традиционное японское общество любителей музыки») 30 ноября 1985 года в Хиросиме, который включает объяснение пьес и общие статьи о сякухати, написанные *Тукитани*.

2.3 Третий тип литературы: авторы аутсайдеры для инсайдеров

Только два основных вида литературы можно квалифицировать, как написанные авторами аутсайдерами сякухати традиции для инсайдеров. Это современные композиции и правительственные документы. Тем не менее, эта категория литературы играет важную роль в передаче традиции сякухати и процессе перемен, которые происходят в ней.

2.3.1 Современные композиции

Литература, написанная аутсайдерами традиции для читателей инсайдеров, включает в себя произведения для сякухати, написанные специальными обозначениями, которыми записывают западные профессиональные композиторы, которые сами не играют на этом инструменте. Насколько мне известно, очень мало примеров такого рода произведений было написано до 1960 года. С тех пор их число и популярность неуклонно растут. Одним из первых успешных примеров такого типа композиций является «*Тикураи Госё*» (竹籟五章, «5 пьес для «ветра в бамбуке», то есть сякухати), написанная в 1964 году западным композитором Морои Макато (諸井誠, Морои 1967). *Такэмицу Тору* (武満徹) является, пожалуй, самым известным композитором – аутсайдером сякухати. Одна из его работ – двойной альбом для сякухати с оркестром, озаглавленный «November Steps» (1967), вероятно сделала большой

вклад в то, что много людей узнало о японских музыкальных инструментах за пределами Японии, нежели другие синглы и деятельность. Так как эти композиции оказывают влияние на людей вне традиции, они оказывают большее влияние на традицию, чем композиции, написанные в традиционных *сякухати*-обозначениях членами *сякухати*-традиции. В предстоящем специальном выпуске «British journal» современной музыки, «Contemporary Music Review» полностью посвящен *сякухати*, в который будет включен полный список американских и британских композиций для *сякухати*.

2.3.2 Правительственные документы

Другим примером такого рода литературы являются указы и другие сообщения, написанные японским правительством и адресованные членам традиции *сякухати*. Особенно важны многочисленные документы, адресованные сектой Фукэ в военное правительство Эдо. Эти документы касаются предоставляемой правовой монополии на использование *сякухати*, а также другие льготы в обмен на признание и приведение в исполнение определенных условий (см. Главу 3). Много документов было написано со стороны государства и адресовано секте Фукэ о приведение в исполнение условий, потребованных сектой. Копии правительственных документов, написанные членами секты Фукэ и адресованные правительству, принадлежат ко второму типу литературы, написанной инсайдерами для аутсайдеров. Оба типа документов имеют неопределимое значение в изучении истории традиции *сякухати* в этот период.

По словам *Камисанго* в 1847 году, правительство пишет в секту Фукэ запрос: «Игра на *сякухати* вместе с *сямисэном* и *кото* имеет место, это нормально для храмов?» Ответ храмов недвусмысленный: «Печально и это очень беспокоит». Ранее ответ храма Фукэ на аналогичный запрос был более смиренный: «Это действительно было, этого не следует делать. Люди поступают неправильно, но они это делают в частном порядке. Мы не можем это услышать, поэтому мы не можем сказать, хорошо это или плохо». (*Камисанго*, 1974). Из этих документов и довольно уклончивых ответов секты Фукэ очевидно, что светские игры ансамбля уже состоялись в то время, хотя *сякухати* должна была использоваться исключительно в контексте духовных *хонкёку*-исполнений. *Камисанго* (1974:19) упоминает еще один яркий правительственный документ на имя секты Фукэ от 1774 года, в котором говорится, что жесткие меры будут приняты со стороны властей, если секта не будет контролировать вымогателей и правонарушителей, которые прикрываются личиной *комусо*. Эти и многие другие правительственные документы дают чувство реализма в идеализированной картине *сякухати*-исполнителей Дзен-Буддистской секты, созданной такими документами, как «*Кётаку дэнки кокудзикай*», о котором упоминалось ранее.

2.4 Четвёртый тип литературы: аутсайдеры пишут для аутсайдеров

Последний тип литературы, написанной аутсайдерами для аутсайдеров, является наименее распространенным видом. По определению, литература этого типа мало влияет на передачу *сякухати*-традиции,

особенно в то время, когда она была написана. Её полезность в исследованиях, таких как эта диссертация, является образовательной и показывает как традиция рассматривается аутсайдерами и обществом в целом.

2.4.1 Исторические источники

Есть относительно небольшое число первичных источников знакомства с *сякухати*, датированных ранее 1700-х годов, большинство из которых однако относятся к четвёртому типу литературы. К ним относятся краткие упоминания документов и официальных описаний, а также краткие записи в личных дневниках и комментариях. *Камисанго* ссылается в большинстве к этим источникам в своей всеобъемлющей истории ранних событий *сякухати*. Например правительственный доклад, озаглавленный «*Дадзёканфу*» (太政官符), написанный на 809 листах, упоминает, что среди придворных музыкантов того времени был один исполнитель *сякухати*. Книги «*Кодзидан*» (古事談, 1215) и «*Тайкенсё*» (体源鈔, 1512) официально отмечали, что Буддийский священник *Дзикаку Тайси Энни* (慈覚大師円仁), после возвращения из Китая в 847 году играл на *сякухати*, а не пел. Другие основные источники такого рода рассматриваются в главе 3 в обсуждении исторического фона *сякухати*.

2.4.2 Научные публикации

Многие из научных публикаций о *сякухати*, в частности на английском языке, написаны аутсайдерами для читателей-аутсайдеров. Как уже упоминалось выше, существенные записи о *сякухати* под заголовком «Япония» в «*Grove Dictionary of Music and Musicians*» и «*New Grove Dictionary of Musical Instruments*» были написаны Брегером и Хьюзом, английскими знатоками фольклора, в сферу знаний которых входила и Япония, но они не являлись инсайдерами *сякухати*-традиции. Кроме того, много ссылок есть в монументальной работе «История Японской музыки» (Аарич-Шенедер, 1973) – написанной аутсайдером для чтения преимущественно аутсайдерами. [«Сякухати Дзэн, Фукэсю и комусо»](#) (Сенфорд, 1977) является еще одним примером этой категории литературы.

ГЛАВА 3: ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН СЯКУХАТИ И ХОНКЁКУ

В Японии на протяжении всей истории присутствовал ряд тростниковых (бамбуковых) флейт со скошенным краем и отверстиями для пальцев (от 5 до 9). Сделанные из кусочков бамбука различной длины, имеющие 1, 3 или более узлов, все они рассматриваются как принадлежащие к одному и тому же семейству инструментов, то есть *сякухати*. Мундштук во всех японских продольных флейтах сделан в первой резке перпендикулярно к флейте на узле или стыке бамбука, а затем идет небольшой скос

клиновидной формы с одной стороны конца, то есть косвенно, наружу, образуя дующий край или *утагути* (Иллюстрация 1). И хотя *утагути* одной из продольных флейт *тэмпуку* (天吹, см. ниже) несколько отличается от других флейт и состоит в том, что выдувное отверстие у неё гораздо меньше и имеет характерный наружный скос. В первую очередь из-за характерной формы мундштука эти инструменты относятся к одному семейству флейт.

По словам *Тукитани* и других, [в мире] нет других примеров с таким типом *утагути*, включая Китай. В отличие от скошенного верхнего края в японской продольной флейте другой край просто срезан перпендикулярно (например как в носовых флейтах [кстати это такой вид бамбуковых флейт - <http://m-nataly-c.livejournal.com/48974.html> - И на ней действительно играют носом]) или слегка округлён в перпендикулярном срезе (как у *нэй* и *кавал* [это тоже варианты флейт — прим.пер.]). На сегодняшний день флейты, наиболее близкие к *сякухати* - китайские *донгсяо* (洞簫, яп. *досё*), которые производятся путём вырезания или обрезки, направленной внутрь канала, а не наружу.

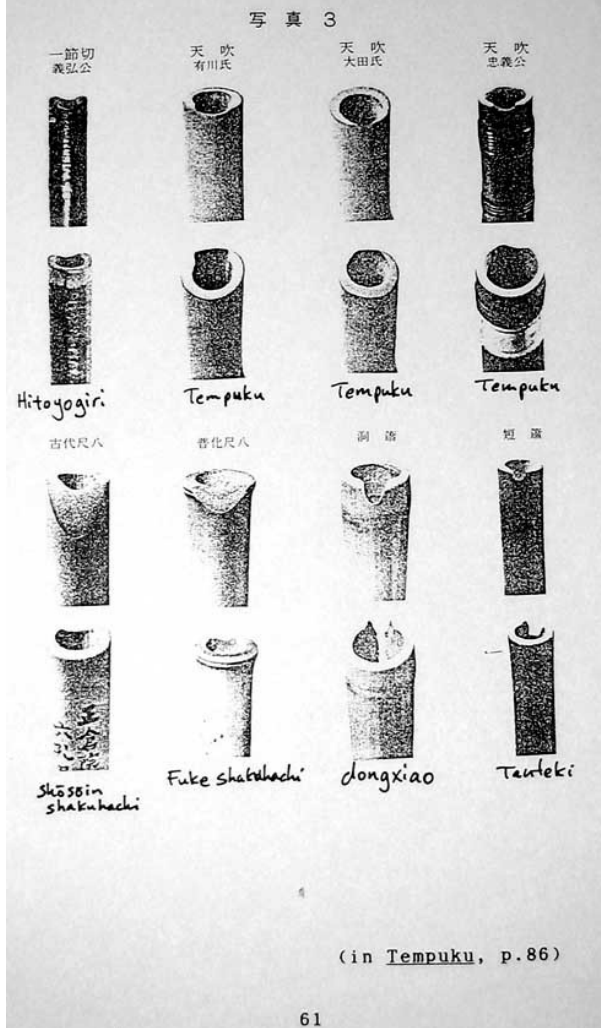


Японские бамбуковые флейты получили различные названия. Каждое из этих названий было применено к нескольким различным инструментам на разных этапах их истории. Вообще говоря, термин *сякухати* используется как общий термин для обозначения всех японских продольных флейт со скошенным краем. Кроме того, термин *хитоёгири* (一節切, буквально «вырезанный из одного узла») использовался еще с 17-го века (*Тукитани*, 1991:3) для обозначения *сякухати*, сделанной из одного куска бамбука с одним узлом и 5-ю отверстиями для пальцев, а термин *тэмпуку* обозначал «очень маленькая *сякухати*» (длинной 28 см), которая имела 3 узла, 5 отверстий и очень узкий *утагути*.

Иллюстрация 1

Утагути хитоёгири, тэмпуку, донгсяо и тантэки

Illustration 1 Blowing edges for shakuhachi, hitoyogiri, tempuku, dongxiao, and tanteki



Как применялись эти условные обозначения - произвольно и противоречиво, а также вводили в заблуждения, рассмотрим более подробно дальше.

3.1 Сякухати в периоды Нара (646-794) и Хэян (794-1185)

История сякухати в Японии восходит ко второй половине 7-го века, когда сякухати и другие музыкальные инструменты были привезены из Китая династии Тан, чтобы позднее стать частью придворного ансамбля. Музыка этого придворного ансамбля стала известна в Японии как гагаку (雅楽) и являлась одним из многих элементов китайской культуры, которые были приняты в Японии во время этого и более поздних периодов. В соответствии с документом времен династии Тан - *Дзю Тан Сю* (旧唐書 яп. *Кутодзё*, Древнейшая история Тан, ранний из двух основных историй династии Тан), флейту со скосом наружного края изобрёл человек по имени *Лукун* (呂才, яп. *Рёсай*) между 627 и 649 годами н.э. (*Камисанго* 1974:10, *Уэно* 1984:46, *Тукитани*, 1991:1). Вполне вероятно,

что инструмент такого рода попал в Японию с ансамблем *гагаку* и оставался в составе ансамбля в течение нескольких столетий. Таким образом, *сякухати* в периоды Нара и Хэйан, как правило была известна, как *гагаку-сякухати*. На ней играли для знати с того момента, как *сякухати* пришла из Китая и по меньшей мере до 12 века.

3.1.1 Сякухати в Сёсоин и Хорюдзи

Восемь образцов *гагаку-сякухати* сохранились в Сёсоин (正倉院) – хранилище, построенном в 756 году для хранения сокровищ *Тодадзи*, важнейшего храма дома Нара – *дайбуцу* (大□, Ведикого Будды), внутри которого находится крупнейшая во всей Японии статуя Будды, привезенных в 749 году (1). Четыре из этих флейт, зарегистрированы в *Тодадзи Кенмоцу Тё* (東大寺獻物帳, 758) – каталоге предметов, который принадлежал императору Сёму (聖武天皇, 724-749), были переданные *Тодадзи* в 756 году императрицей *Комё* (光明皇后) после смерти её мужа. Эти флейты были подарком от Императора Кореи *Рёкче*, живущего в середине 8-го века. В каталоге, начиная с того времени, говорится, что император Сёму особенно любил эти четыре инструмента. С учетом того, что известно о *сякухати* этого периода, не исключено, что и остальные четыре флейты были привезены в Японию, но это не может быть сказано с уверенностью.



(1) Вполне вероятно, [флейты] использовались в «Церемонии открытия глаз» Великого Будды (大□開眼会, *дайбуцу кайгэн э*) в 752 году. К сожалению, записи событий (в *Тодадзи ёроку*) не детализированы, поэтому неизвестно, какие ансамблевые инструменты использовались.

Из восьми *сякухати* в коллекции *Сёсоин* только пять флейт сделаны из бамбука. Остальные 3 флейты сделаны из нефрита, слоновой кости и камня. Одна из бамбуковых флейт и флейта из камня полностью покрыты тонкими узорами, вырезанными на их поверхности. Все, кроме одного из инструментов вполне играбельны, особенно сделанные из нефрита. На флейтах, сделанных из нефрита, камня и кости высечены узлы в подражании бамбуковым. Начиная с 14 века до настоящего времени под пальцы использовалось 5 отверстий и переменное число узлов. Все флейты, сохранившиеся в *Сёсоин*, имеют 6 отверстий для пальцев и 3 узла, не считая самого верхнего узла, на котором находится *утагути*. Несмотря на ряд гипотез о дополнительном пальцевом отверстии у *сякухати* эпохи Нара были выдвинуты причины разницы в количестве отверстий у *гагаку-сякухати* и *сякухати*, которые не являются убедительными. (см. ниже)

По длине, флейты из *Сёсоин*, составляют от 437 до 343,5 мм, а диаметры их отверстий варьируется от 12мм до 16мм (2). Более подробное описание этих флейт и их различия можно найти в книге «*Сёсоин но Гакки*» (正倉院の楽器, «Музыкальные инструменты Сёсоин», 1967). И хотя исполнение на каждом инструменте было записано, эти данные нельзя считать окончательными, поскольку неизвестно, как инструменты играли изначально. Восстановление практики исполнения на *гагаку-якухати* и

угла наклона, используемого исполнителями того времени, является особенно проблематичным из-за изменений в производстве угла *утагути*.



(2) Наблюдаются явные отличия от стандартных размеров современной *сякухати* (545,4 мм в длину) с диаметром отверстия примерно от 15 до 21 мм, то есть современная флейта больше в длину и в диаметре отверстия, нежели флейты из *Сёсоин*.

Ну и наконец, девятая *гагаку-якухати* аналогичного возраста сохранившаяся в *Сёсоин* и находится на бессрочном хранении в Токийском Национальном музее храма Нара – Хорюдзи (法隆寺). Изготовленная из бамбука и с аналогичными пропорциями, что *Сёсоин-сякухати*, *Хорюдзи-сякухати* также имеет 6 отверстий. Легенда гласит, что этот инструмент был использован «Сётоки Тайси» (聖徳太子, 574-622) – основателем *Хорюдзи* и первым знатным покровителем Буддизма в Японии. Кроме того, в книге 13 века «*Дзоку Кёлгтыё*» (續教訓抄), написанной *Кома но Асакудзу* (柏朝葛) в 1270 году, а так же в «*Тайгенсё*» (體源鈔) – авторитетном музыкальном справочном издании на японском языке, написанном в 1512 году *Тоёхара но Мунэаки* (豊原統秋) – утверждается, что принц *Сётоку* использовал инструмент для исполнения пьесы «*Сумаики*» (蘇莫者), сопровождаемый танцем небесной девы, которая предстала перед ним (*Курихара* 1918:36-41; *Уэно* 1984:39). Нет фактических оснований, что оба источника говорят правду (3). Связь принца *Сётоку* и *сякухати* является примером часто встречающимся и играющим важную роль в мифах о происхождении и традициях японских музыкальных жанров, а так же других традиционных японских искусств.



(3) *Камисанго* (1974:10) цитирует *Кёкунсё* вместо *Дзоку Кёкунсё*. Также, по словам *Тукитани*, толкование *Арчи-Шнайдера* «*Сумаики*» является неверным.

Инструменты *сякухати*, сохранившиеся в хранилищах *Сёсоин* и *Хорюдзи* являются единственными сохранившимися инструментами такого типа во всём мире, и поэтому имеют большое значение. К сожалению, нет таких документов, как рукописи, трактаты или музыкальные ноты для *гагаку-якухати*, уцелевшие с эпох Нара и Хэйан. Помимо собственно самих инструментов, только дополнительные данные упоминаются в нескольких свитках и правительственных документах, а также некоторых изобразительных доказательствах её использования.

3.1.2 Изобразительные и письменные подтверждения [существования] *сякухати* в эпохи Нара и Хэйан

По словам *Гуцвиллера* (1974:6), перечень *Хорюдзи* включает в себя несколько *сякухати*, якобы привезенных из Китая в эпоху Нара во время правления Китайского Императора Вэна (Wen, 581-604). Отчеты, посвященные *Сёсоин*, написанного в 756 году, перечисляют существующие *сукхати*, сохраненные в хранилище, упомянутом выше. Кроме того, «*Сайдайдзи Сидзай Тё*» (西大寺資材帳) – еще один перечень документов, привезенный из танского Китая, был написан в 780 году, в

котором описана одна бамбуковая узорная (斑竹尺八) и восемь других *сякухати*.

Гуцвиллер указывает, что *сякухати*, упомянутые в списках *Хорюдзи* и *Сайдайдзи*, явно китайского происхождения. Кроме того, инструменты из *Сёсоин*, выполненные из слоновой кости и нефрита, и, возможно, из бамбука, также скорее всего привезены в Японию из Китая через Корею.

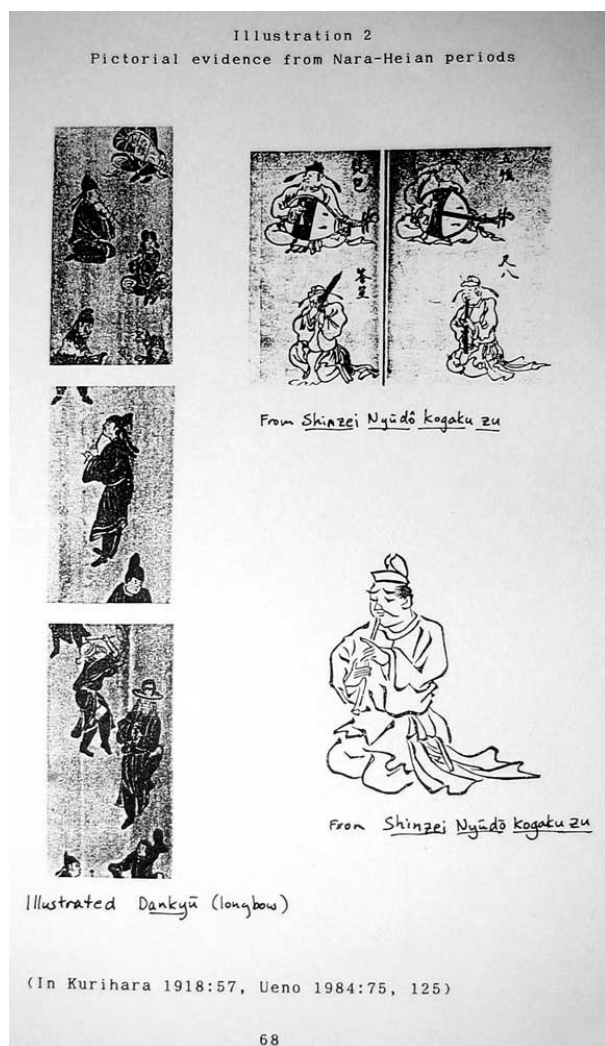
Образ *гагаку-якухати* можно увидеть на панели большого бронзового храмового фонаря, сделанного в 752 году, который занимает важное место в центре открытого дворца, напротив лестницы, ведущей к главному входу в зал Великого Будды (東大寺), построенный в Нара. Каждая панель фонаря изображает Бодхисаттву, танцующую и играющую на музыкальном инструменте, на фоне закрученных облаков.

Хранилище *Сёсоин* также содержит изобразительные доказательства о *сякухати* эпохи Нара. В наборе вещей, пожертвованных Императором *Сёму* есть *данкю* (彈弓), – большой лук из бамбука, согласно манускриптам, изготовленным в 730 году. Дуга лука расписана реалистичными фигурами музыкантов, танцоров и других артистов. На нижнем конце дуги, вместе с другими 28 фигурами, танцующие люди играют на духовых инструментах, которые, согласно Арчи-Шнайдеру, «в вертикальном положении похожи на *хитирики* (箏篳) или *сякухати*». По длине инструмента (нижний конец находится почти на уровне талии) и углу наклона, можно сказать, что это *сякухати*, а не *хитирики*, и, тем более, не устаревшее в настоящее время *охитирики* (大箏篳). Тот факт, что эта фигура пляшет, может указывать на то, что данный инструмент – это *хитирики*, потому что из-за мундштука *сякухати* танцевать и играть очень трудно. Поэтому мы не можем точно сказать, что это за инструмент на рисунке.

В верхней части лука, ближе к середине, находится группа из девяти музыкантов, восемь из которых сидят на корточках или со скрещенными ногами. Один из музыкантов играет на инструменте, который похож на *сякухати*. Интересно отметить, что только один исполнитель *сякухати* сидит в позиции *сэйдза* (正座). И хотя *сэйдза* является обычным и наиболее формальным способом сидения на полу в современной Японии, в традиционных ансамблях *гагаку*, почти все музыканты обычно сидят, скрестив ноги, или сидеть на корточках, а не сидят *сэйдза*. И, наконец, у стоящего исполнителя вертикальный духовой инструмент похож на *сякухати*. Музыканты одеты на Китайский манер, сидящие музыканты одеты в одежды и головные уборы, которые были модными в начале периода Хэйян или ранее.

Музыканты, танцоры, акробаты и другие артисты, изображенные на *данкю*, иллюстрируют две формы светской музыки в эпоху Нара, а именно *гигаку* (伎楽) и *сангаку* (散楽). Танцоры *гигаку* одевали маски, танцы сопровождалась игрой на барабанах, гонгах и флейтах, происходящих из Южного Китая и придуманных *Мимаси* (味摩之), важной фигурой в древней японской музыке, который был родом из *Кудара* (百濟), царства на Корейском полуострове (NHJ 1984:269). *Сангаку* представляет собой различные публичные выступления, в том числе и акробатические танцы, привезенные из Китая [династии] Тан и являющиеся популярными в [период] Хэйян, а также в течении всего периода Камакура.

Иллюстрация 2 Изобразительное доказательств Нара-Хэйян периоды



На иллюстрации 2 наглядно показано, что часть исполнителей *сякухати* играют как монахи, а также и светскую музыку периода Нара и позже.

Другим иконографическим источником периодов Нара-Хэйяй является свиток *Синдзэй Нюдо когаку дзу* (信西入道古楽図, «Старинные музыкальные рисунки Синдзэй Нюдо»). Он содержит старейшие и наиболее полные рисунки *бугаку* (舞楽, придворные танцы), *саругаку* (猿楽, народные драмы, связанные с *сангаку* и предшествующие драмам *но*), акробатические действия, которые были популярны у части дворцовой знати в эпоху Хэйян, а также музыкальные инструменты, которые сопровождали их. *Синдзэй*, буддийское имя которого *Фудзивара но Митинори* (藤原通憲, умер в 1160г.), собрал большую коллекцию исторических материалов всех видов. И хотя точная роль принца *Синдзэй* в сборе материала *Когаку дзу* не известна, источники о создании свитка указывают на дату эпохи Нара или начала эпохи Хэйян. Эти источники включают *Нара данкю*, как уже говорилось выше.

Оригинала «*Синдзэй когаку дзу*» не существует, но есть пять копий, в том числе одна в Токийском национальном университете искусств. Существует четырнадцать иллюстраций музыкантов, каждый из которых играет на музыкальном инструменте с четко обозначенным названием. Восемь иллюстраций напоминают рисунки, найденные в *Нара данкю*, в

одном из которых исполнитель *сякухати* стоит на коленях. Наконец, *сякухати* можно увидеть на рисунке ансамбля из десяти музыкантов. Эта иллюстрация представляет интерес, т.к. исполнитель на *сякухати* стоит на ногах, а не на коленях, в отличие от всех ранее упомянутых иллюстраций. В дополнение к этим иконографическим данным, сохранились еще несколько письменных источников. 21 марта 809 года, через 29 лет после списка *Сайдайдзи*, относящегося к раннему периоду Хэйян, в правительственном документе говорится, что среди двенадцати официальных музыкантов при дворе один должен играть на *сякухати*. В аналогичном докладе, датированном 23 сентября 848 г. говорится, что число исполнителей *сякухати* необходимо сократить с трёх человек до двух. Оба доклада приводятся в полном объеме у *Курихара*. Это последнее документальное упоминание официальных музыкантов *сякухати* в составе придворного ансамбля. Ансамбль был коренным образом изменен во время императора *Ниммё* (仁明天皇, 833-850). Правительственный документ 848 г. доказывает, что *сякухати* дожила по крайней мере до того времени. После этого *сякухати* редко упоминается в контексте придворного инструмента, используемого в ансамбле *гагаку*. В книге «*Рюмэйсё*» (龍鳴抄, 1133 г., всеобъемлющем трактате о *рютэки*) говорится, что четвёртый сын Императора *Сэйва* (清和天皇, 858-876) - *Нангу Садаясу но Синно* (南宮貞保親王, 870-924) (4) - затранскрибировал и реконструировал для *тогаку* (唐楽) (5) пьесу «*Осёкун*» (王昭君) - нотацию *сякухати* в *отэки* (横笛) - обозначениях (в эпохе Хэйян читалось, как *одзо*, продольная флейта). Это событие впоследствии занесли в *Тайгенсё* - авторитетное справочное издание о японской музыке, написанное в 1512 году. В *Тайгенсё* (體源鈔) говорится, что *Садаясу* был одним из пяти лучших флейтистов. Наконец, *Дзоку Кёкунсё* (1270) отмечал, что *Садаясу* играл на *сякухати*. Эти три источника позволяют с уверенностью предположить, что связь *сякухати* с придворной музыкой существовала по крайней мере до конца 9-го или начала 10-го века. Свидетельство того, что *сякухати* использовалась в то время при дворе, приводится ниже.



(4) По Гувиллеру, *Садаясу* неправильно читать, как *Тэйхо*.



(5) Буквально «Музыка Тан» - *тёгаку* - является одним из видов придворной музыки, привезенной из Китая эпохи Тан в период Нара и в начале периода Хэйян. Начиная с середины периода Хэйян, упомянутая музыка *тёгаку*, пришедшая из Китая, пришлась японцам по вкусу, в отличие от корейской музыки, известной как *комагаку*.

Другое упоминание в этом же периоде известно, как «*Повесть о Гендзи*» (源氏物語) - «новелла», написанная примерно в начале 11 века госпожой Мурасаки. В главе 6, «*Шафран*», г-жа Мурасаки упоминает игру на «*сякухати (сик) но фуэ*» (さくはちの笛, «*флейте сякухати*») (Ямада, 1934), а это указывает, что инструмент еще слушали при дворе позднего периода Хэйян.

В *Имагаками* (今鏡), сборнике исторических сюжетов, написанном в 1170г. *Фудзивара но Тамэцунэ* (藤原為経, стал монахом в 1143), упоминается, что к концу эпохи Хэйян, в 1158г., Император *Го-Сиракава* (後白河天皇) повелел во время празднования Нового Года осуществить попытку возродить *сякухати*. Этот эпизод также упоминается в *Дзоку Кёкунсё* (1270). Третье упоминание - ходатайство *Го-Сиракава* о музыке *сякухати*, относящееся к 1512 году, утверждает, что в то время на *сякухати* «играли уже давно, но не в последнее время». По просьбе Императора *Го-Сиракава*, сын командира Левой Гвардии играл на инструменте, используя старые нотные обозначения (*Тоёхара*, 1933).

Это событие является особенно важным, поскольку оно является индикатором (показателем) того, что *сякухати* вышла из употребления к середине 12 века, и императорская просьба о возрождении не была выполнена. Интересно отметить, что для возрождения *сякухати* использовались старые нотные обозначения. Из этого события можно сделать вывод, что хотя инструмент и нуждался в возрождении, но не был полностью заброшен и забыт дворянством Японии в 1158 году. Это последняя документальная запись в контексте японского королевского двора.

Причина, почему *сякухати* была исключена из официального списка инструментов *гагаку* через некоторое время после середины 9-го века, неизвестна.

Арчи-Шнайдер считает, что *сякухати* была исключена из придворной музыки на раннем этапе в пользу поперечной бамбуковой флейты (*ёкобуэ, отэки, рютэки*), «размер которой лучше соответствует другим инструментам в группе». Далее она предполагает, что именно вышеупомянутый принц *Садаясу* приступил к реализации устранения [*сякухати*]. Скорее всего *гагаку-якухати* (возможно) вышла из употребления вместе с другими инструментами, такими как «у» (竿, большое(ая) «со» 笙) и «охитирики» (大箏, большое(ая) «хитирики»), как часть общего изменения состава инструментов ансамбля *гагаку*, который состоялся в 9-ом веке.

Сокращение числа музыкальных инструментов в ансамбле *гагаку* могло быть практическим и /или экономическим решением. Контакт Японии с материком в тот период времени практически прекратился, после чего придворные музыкальные коллективы стали самостоятельными и включали в себя меньше инструментов. Кроме того, в конце Хэйян императорский двор не имел средств, необходимых для поддержания придворного ансамбля в большом объеме, как он был первоначально привезён из Китая.

Киккава (1965:61-64) утверждает, что отказ от некоторых инструментов, используемых в придворном ансамбле, произошел в первую очередь из-за манеры исполнения. Метод (способ) исполнения был изменен, чтобы удовлетворить японский эстетический вкус, который, конечно, однозначно отличался от эстетического вкуса придворных с материка.

Как бы то ни было, инструменты были исключены из ансамбля придворной музыки в эпохи *Камакура* (鎌倉) и *Минамото* (源), и только через 60 лет после последнего официального исполнения при дворе *сякухати* опять появилась в исторических источниках.

3.2 Сякухати в средневековье (1185-1600)

Исторически доказано (см. ниже), что, по крайней мере с начала 13 века, на *сякухати* играли простолюдины, а также исполнение на *сякухати* было связано с *саругаку* (народными драмами). В середине 14-го века, по крайней мере, один из придворных музыкантов играл на *сякухати*.

Известно, что в начале 15-го века один из членов императорской семьи играл на этом инструменте. В начале 15 века *сякухати* использовалась в придворном ансамбле при исполнении *сога* (早歌, вокальное исполнение).

Первое упоминание о *сякухати* в эпоху *Камакура* (1185-1333) встречается в книге «*Кома но Тикадзанэ*» (狛近眞), *Кёкунсё* (1233). Там говорится, что на момент написания [книги], на *сякухати* играли *мэкура хоси* (盲法師, слепые монахи), а также инструмент принимал участие в сопровождении *саругаку*. *Тикадзанэ* ссылается на *сякухати*, как на *тантэки* (短笛, «короткая флейта»). Это первая ссылка на использование *сякухати* вне контекста придворного ансамбля. Это уже не только инструмент японской аристократии, хотя на *сякухати* дворянство продолжало играть, по крайней мере, еще два века.

В период с конца 13-го века и в начале 14-го века о *сякухати* говорится очень мало. По словам *Уэно* (1984:140), практически всё, что можно сказать об инструменте 14-го века, это то, что одна из четырёх семей придворных музыкантов, *Тоёхара* (豊原家), судя по всему, обладала инструментом. *Тоёхара но Мунэаки* пишет в «*Тайгэнсо*», что его предок *Тоёхара но Кадзуаки* (豊原量秋, умер в 1441) очень хорошо играл на *сякухати*.

«*Ёсино Суи*» (吉野拾遺, «Сбор урожая в Ёсино», 1358), краткая запись о событиях, которые произошли во время правления Императора *Го Дайго* (後醍醐) в горах Ёсино, повествует, что сын Императора *Го Дайго*, Принц *Канэнага Синно* (懷良親王) хорошо играл на *сякухати*. Это говорит о том, что это инструмент по-прежнему оставался популярным, по крайней мере, среди знати, в середине 14 века, через 200 лет после последнего выступления в составе дворцового ансамбля *Тайгенсё*. Репертуар, который играли *Тоёхара но Кадзуаки* или Принц *Канэнага* неизвестен.

Полвека спустя, в дневнике «*Ямасина но Норитоки Кё*» (山科教言郷日記) говорится о том, что 24 марта 1408 года Императора *Го-Комацу* (後小松) развлекал ансамбль *сякухати-сога*. *Сякухати* был любимым инструментом исполнителей *дэнгаку* (田楽, буквально «поле/область музыки») – популярный жанр танцевальной музыки и развлечений между 14 и 16 вв. Связь между *дэнгаку* и *сякухати* упоминается в *Тайгэнсё* (*Тоёхара*, 1933:629). «В доме *Тоёхара*, *Кадзуаки* (прадед автора) преуспел в *сякухати*. Он был учеником *Тоёхара но Ацуаки* (豊原敦秋) из побочной линии семьи, как был *Дзоами* (15в.) исполнитель *дэнгаку*. Теперь доподлинно не известно, что говорили *дэнгаку-игроки*, когда речь шла о *сякухати* и являлась самостоятельным инструментом». (пер. с яп., Блазел, 1988). *Камисанго* отмечает, что этот отрывок предполагает, что оба члена *гагаку-традиции*, такие, как *Кадзуаки* и *дэнгаку-музыканты* оспаривали право собственности на инструмент.

Первые графические изображения *сякухати*, в которых четко прорисовано количество отверстий для пальцев, не наблюдались до 1512 года и

появились в авторитетной энциклопедии музыки *Тайгэнсё*. Эти эскизы на самом деле первыми указывают количество отверстий для пальцев и количество узлов бамбука, поскольку сохранились инструменты эпохи Нара, о которых говорилось ранее. В *Тайгэнсё* существует 7 эскизов инструментов. Один эскиз явно показывает четыре передних отверстия и одно заднее, причем каждое отверстие имеет название (Иллюстрация №3). Хотя на эскизе не видна нижняя часть инструмента, на рисунке видно, что *сякухати* содержит только один узел бамбука. *Сякухати*, проиллюстрированная в *Тайгэнсё* отличается от *гагаку-сякухати*, сохранившиеся в *Сёсоин* и *Хорюдзи* также по числу пальцевых отверстий и количеству узлов, причём у последней 6 отверстий и 3 узла бамбука.

В *Тайгэнсё* проиллюстрированы 5 нот *сякухати*. В книге эти ноты ассоциируются с тональностью *хуодзо* (平調, Ми); *содзо* (雙調, Соль); *осики* (黃鐘調, Ля); *бансики* (盤渉調, Си); и *итикоцу* (壹越調, Ре).

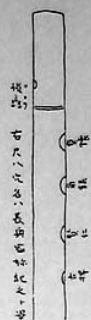
Другой схематический рисунок *сякухати* этого периода можно найти в книге «*Нанадзуитибан сокунин ута авасэ*» (七十一番職人歌合, коллекция из 71-й мАстерской песни), написанной *Тоса но Мицунобу* (土佐光信) где-то между 1504 и 1521 годами. Эта картина изображает то, что называется *бива хоси* (琵琶法師, исполнение священника *бива*, как правило, слепого), сидящего в обычном положении на коленях. (Иллюстрация 4). Перед ним на земле можно увидеть его деревянные сандалии и посох, свирель и *сякухати*. *Бива хоси* больше известны своими выступлениями в эпоху Камакура в качестве эпических сказителей *Хэйкэ Моногатари* (平家物語), и, возможно, *сякухати* они использовали в качестве прелюдии и интерлюдии во время чтения рассказов *Хэйкэ*.

Как и в случае упоминания 13 века в *Кякунсё*, на *сякухати* здесь не играет лицо благородного происхождения, как это было в случае с *гагаку сякухати*, а скорее это член одного из низших слоёв японского общества – слепой нищий священник.

Иллюстрация 3

Рисунок с 5-ю отверстиями *сякухати* из *Тайгенсё*

Illustration 3
Drawing of five hole shakuhachi in Taigensho



(In Ueda 1984:129)

Illustration 4
Biwa hoshi with shakuhachi



From Nanajūichi ban shokunin uta uwase

(In Ueda 1984:149)

76

Иллюстрация 4
Бива хоси с сякухати

3.2.1 Литературные источники сякухати в Средние Века

Существует несколько упоминаний о *сякухати* в сборниках стихов, написанных в течении 15 и 16 веков. Поэт *Иккю Дзендзи* (一休禪師, 1394-1482), про чьи отношения с Буддизмом и *сякухати* будет сказано ниже, часто ссылается на *сякухати* в своих стихах. В одном из своих *вака* (和歌) он пишет:

«Сякухати ва хито ё то косо омойси ни
Икю ка ои но ё то нарикэн»

「尺八はひとよとこそ思ひしに
幾夜か老いの友となりけん」

Хотя я думал, что сякухати подруга только
на одну ночь,
Она оставалась моей подругой много ночей до старости

(Камисанго 1974:12)

В этом стихотворении используется термин «хитоёгири», в котором (повидимому) используется игра слов. С одной стороны «хитоё» можно перевести как «одна ночь» (一夜), а с другой стороны хитоёгири (一節切) – это инструмент (вырезанный из одного узла [бамбука]). Фактически хитоёгири впервые встречается в коллекции песен «Рютацу буси» (隆達節, 1593). Коллекция «Такасабу Рютацу» (高三隆達), также известна, как «Рютацу коута» (隆達小唄). Поэма «Рютацу коута» (小唄) – это короткие песни, обычно сопровождаемые игрой на 3-х струнном инструменте сямисэн (三味線), использовали ту же самую игру слов, что и Иккю, но в более романтическом смысле:

«Сякухати но хитоёгири косо нэ мо ёкэрэ
Кими то хито ё ва нэ мр тарану»

「尺八のひとよぎりこそ音もよけれ
君とひとよは寝も足らぬ」

Звук сякухати «хитоёгири»
может удовлетворить за одну ночь.
Но спать с тобой одну ночь недостаточно.

(Камисанго 1974:12, перевод Бласдела, 1988:86)

Также упоминание о сякухати существует и в более раннем собрании поэтических произведений в этом же периоде – «Кангин сю» (関吟集, 1518). Стихи, представленные в этом сборнике – это тексты песен этого периода, по большей части коута. Редактор сборника пишет в своём предисловии, что сякухати – его подруга.

Одно из стихотворений в Кангин сю предлагает игру на сякухати, как медитацию, то есть функциональное назначение большей части истории [инструмента].

21 Дэнгаку

Я вынимаю сякухати из рукава
Дую в неё во время ожидания,
Ветер сквозь сосны
Разбрасывает цветы, как будто сон.
Как долго мне придётся играть
Пока моё сердце успокоится?
(пер., Бласдел 1988:81)

Два других стиха в «Кангин сю» о сякухати обращаются к двум универсальным темам:

177 Кюта

Моя сякухати непорочна еще
Я бросаю её на подушку.
Это делает звук катари как намёк.
Деревянный обод.
Но даже звук не делает его менее
Одиноким и менее печальным,
Спать в одиночестве.

276 Кюта

Я дул (играл) пока я ждал

Я дул и потом, когда был очень разочарован –

Бесполезная сякухати!

(пер., Бласдел 1989:81)

Другие ссылки на *сякухати*, написанные в течении этого периода, будут рассмотрены отдельно в следующем разделе, в качестве доказательства связи между *сякухати* и буддизмом.

3.2.2 Сякухати и Буддизм в Средние Века

Некоторые особенности *сякухати*, зафиксированные между 13 и 16 веками, свидетельствуют о том, что этот инструмент ассоциируется с Дзен-Буддизмом. Одну из самых ранних ссылок на эту связь можно найти в книге «Кодзидан» (古事談, 1215), а также повторение в «Тайгенсё» три века спустя. Оба источника утверждают, что монах *Дзикаку Тайси Эннин* (794-864), которому приписывается, то, что он привёз *сёмиё* (声明) – религиозное пение китайской секты *Тэндай* (天台), исполнял «*Индзэй ноАмида Кё*» (引声の阿弥陀経) на *сякухати* из-за слабого голоса. Арчи-Шнайдер так же пишет, что *Энни* «использовал практический метод игры Китайских гимнов на *сякухати* с тем, чтобы передать мелодию правильно», но не указывает источник. *Камисанго* отмечает, что хотя нет никаких доказательств того, что *Дзикаку Эннин* всё это делал в той мере, как указывается в источниках, но ничто не отрицает связи между *сякухати* и Буддизмом.

В этой связи следует еще раз отметить, что в *Тайгенсё* нам говорят, что *Тоёхара но Кадзуаки* (量秋, умер в 1441), являющийся пра-прадедом автора *Тайгенсё*, был опытным игроком на *сякухати*. Учитель *Кадзуаки*, *Тоёхара но Ацуаки* (豊原敦秋), также учил *Дзоами* (増阿弥, примерно 1400), который являлся центральной фигурой в развитии драм «но», и который находился под сильным влиянием Дзен-Буддизма. Хотя это только косвенные доказательства связи между буддизмом и *сякухати*, это позволяет предположить повсеместное влияние Буддизма на протяжении веков на многие исполнительские искусства в Японии, одним из которых была игра на *сякухати*.

Очень важный исторический деятель того времени, который имел гораздо больше видимой связи с *сякухати* и являлся Дзен-монахом – *Иккю* – упоминался выше как поэт. *Иккю* ясно говорит в своих стихах, в частности в сборнике «*Кёнсю*» (狂雲集), о роли *сякухати* в духовном контексте как об инструменте, который «настоятельно призывает к познанию». Сам просветлённый от звука (в данном случае это был призыв ворона), он как будто бы имел проблемы в общении, когда говорил о просветлении от звука *сякухати*. В последней строке одного стихотворения он сетовал: «Никто не понимает чудесного звука *сякухати*». В другом стихотворении с названием «*Сякухати*» он сравнил себя с варваром, который безрезультатно дует в флейту. Вот одно из стихотворений *Иккю* о *сякухати*, на которой играет монах *Тонами*:

Несравненный Тонами, который бродит по Небу
и Земле.

Играет на сякухати и чувствует невидимые миры.
Во всей Вселенной есть только эта песня.
Наша флейта - это образ её.

Это стихотворение ясно показывает, насколько [высоко] Иккю ставит игру на сякухати. Оно также выражает один из центральных принципов поздних приверженцев сякухати, а именно «*ити но дзёбуцу*» (一音成仏), то есть достижение состояния Будды в одном звуке, «единственная песня во Вселенной». Связь сякухати и Дзен-Буддизма становится всё более очевидной в эпоху после Иккю, особенно в эпоху Эдо.

В напечатанной и опубликованной партитуре «*Мурасакино Рэйбо*» (紫野鈴慕), одной из пьес *Тикухо рю*, репертуара пьес Фукэ, есть примечание, в котором говорится, что эта пьеса была передана через века от Иккю.

Помимо поэзии, Иккю являлся одним из первых конкретных указателей на связь между сякухати и Буддизмом. В частности на свитке «Сёкэй» (祥啓, также известном, как «Кэй Сёки» 啓書記) изображен священник храма *Кэнтёдзи* (建長寺) эпохи *Муромати*. Говорят, что свиток был написан между 1469 и 1487 годом, то есть во время, когда Сёкэй был в *Кэнтёдзи*, и, следовательно, свиток старше «*Тайгэнсё*» и «*Нанадзюитибан сёкунин ута авасэ*» примерно на 25 лет. Свиток озаглавлен как «*Роан суитэки га*» (朗庵吹笛画), что переводится, как «Картина, где Роан играет на флейте» (Иллюстрация 5). Над рисунком Роана стоит дата - 1477 год, изображен странствующий монах, играющий на флейте и, по видимому, идущий пешком. Число пальцевых отверстий на изображенной флейте не ясно.

Роан (записывается так - 蘆庵, а читается как *Роан*) являлся легендарной личностью и занимал видное место в ряду источников, написанных в начале эпохи Эдо, о происхождении сякухати, как инструмента, используемого в Буддийском контексте. *Роан*, как утверждается, был иностранцем и другом Иккю, поэтому им обоим часто приписывают появление традиции *хитоёгири* в Японии, или основание традиции *комусо*.

Иллюстрация 5

«Картина, где *Роан* играет на флейте»

Illustration 5
"Picture of Rōan Playing the Flute"



(in Ueno 1984:161)

Illustration 6
Komosō in Saniūniban shokunin awase uta



(in Ueno 1984:205)

82

Иллюстрация 6

Комусо в Сандзюнибан сёкунин авасэ ута

Танабэ (1963:147-149 и 1964:299) утверждает, что хитоёгири была привезена из провинции Фудзхоу (福州, яп. Фукусю) в южной части Китая в середине эпохи Муромати (1469-1487) Дзен-Буддийским монахом Роаном, который, при поддержке Иккю, совершал религиозное паломничество, во время которого играл на своей флейте.

В книге «Ёсюфуси» (雍州府志, 1691), Курокава Дою (黒川道祐), написанной в эпоху Эдо, утверждается, что Роан был в Кюкоан (吸江庵), скИте, в районе Удзи, рядом с которым жил Иккю, и что эти двое подружились и стали играть вместе на сякухати. Курокава также утверждает, что Роан взял имя «Фукэцу дося» (風穴道者, Человек Пути Ветра и [Пальцевых] отверстий), и был первым комусо. Практически то же самое можно прочитать в книгах:

- «Сиодзири» (塩尻, 1711-1716) Аmano Садакагэ (天野信景);
- «Дзоку Эдо Сунаго Онкомэйсэкиси» (続江戸砂子温故名跡志, 1735) Кикиуока Сэнрё (菊岡沾涼);

- «Хакубуцу Сэн» (博物筌, 1770) Ямадзаки Рансай (山崎蘭齋);
- «Сюи Миякомэйсодзуэ» (拾遺都名所図会, 1786) Акисато Сюнпуку (秋里舜福).

В летописях комусо храма Мёандзи (明暗寺, или Меяндзи) в Киото, утверждается, что Роан был фактически основателем храма, и, следовательно, был одним лицом с Китику Дзендзи (虚竹禪師). Несмотря на обильные ссылки на Роан в эпоху Эдо, о нём нет упоминания в источниках, современных ему, кроме оды, описанной выше – «Роан суйтэки га».

Нельзя не предположить, что на рисунке Сёкэй является прототипом Роана, тем более что мало доказательств того, что Роан когда либо существовал. С другой стороны, хотя рисунок не может на самом деле изображать Роана, тем не менее, Буддийский монах на рисунке играет на сякухати. Если предположить, что рисунок был не просто плодом воображения Сёкэй, это означает, что традиция игры на сякухати нищенствующими монахами в Японии составляет 500 лет.

В середине 16 века вышел сборник стихов и иллюстраций, озаглавленный «Сандзюнибан сёкунин ута авасэ» (三十二番職人歌合, около 1539) и содержал поэму под названием «Комосо» (薦層). Читаем две строчки в стихотворении:

Ханадзакари фуку томо дарека итофубэки
Кадзэ ни ва арану комо но сякухати

花ざかり吹くとも誰かいとふべき
風にはあらぬこもの尺八

Среди весенних цветов, за которыми
Должны ухаживать
Что ветер дует?
Это не ветер, а сякухати комо

И сопутствующее образу описание: «Комосо но санмай...кисэн но монко ни ёритэ сякухати о фуку хока ни ва бэцу но вадза наки моно я». (薦層の三昧...貴賤の門戸によりて尺八を吹くほかには別の業なき者にや): «Комосо посещают дома богатых и бедных. Попрошайничество и игра на сякухати - это всё, что они могут делать».

Это первая ссылка на комосо (薦層) - нищих монахов, которые играли на сякухати. Эти нищие исполнители на сякухати являлись непосредственными предшественниками комусо (虚無僧) эпохи Эдо. Термин комосо происходит от слова комо (薦), сплетенного соломенного мата, которого использовали нищие, как защиту от стихии. Камисанго перечисляет ряд слов, которые использовались для обозначения таких нищенствующих священников в Японии, например боро (暮露), бороборо, борондзи (梵字), бондзи и кандзи (漢字), каждый из которых предполагает сознание религиозной нищеты, несколько больший акцент на бедность, чем на религию. Эти нищие монахи упоминаются в 14-м веке в сборнике эссе Ёсида Кэнко (吉田兼好, 1282-1350) под названием «Цурэдзурэ гуса» (徒然草, «Очерки о праздности»), но они не играли на сякухати.

Два слова – одно в приведенном выше стихотворении, а второе – в

комментарии к нему, могут нам рассказать кое-что о *комосо* того времени. Прежде всего, символы, обычно используемые для написания слова «*комосо*» (薦層, «монах соломенной циновки»), в названии не используются. Как уже упоминалось выше, эти символы подчеркивают нищего больше, чем монаха. В названии этой поэмы символы «*ко*» (虚, пустота) и «*мо*» (妄, иллюзия) используются вместо «*комо*» (薦, соломенный мат), передавая гораздо более широкое понимание других искушений и духовности. Во-вторых, слово *санмай* (三昧), переведенное Бласделом как «поглощение», на самом деле является санскритским «*самадхи*» и имеет полное значение понятия «идеальное состояние духовной концентрации». Согласно комментариям Бласдела, приведенные два слова показывают, что к моменту написания поэмы *комосо* «были не только эквивалентами хиппи японского средневековья, но на самом деле они участвовали в Буддийской дисциплине».

Иллюстрацией к поэме «*Сандзюнибан сёкунин ута авасэ*» является картина *комосо* исполнителя *сякухати*, сидящего со скрещенными ногами на мате из соломы или *комо* и круглым контейнером с едой за спиной. (Иллюстрация 6) Мало что можно рассмотреть, непонятно, какой тип инструмента используется. Уэно (1984:205), в попытке классифицировать нарисованный инструмент, утверждает, что это длинная (長管, *тёкан*) *сякухати*, то есть инструмент длиннее стандартного 1,8 сяку (около 54 см). На самом деле *тёкан* по-прежнему используется для исполнения *сякухати*-пьес, связанных с Буддизмом, низкий звук которых способствует медитации. Легко предположить, что *комосо* унаследовал от предшественников не только название, но и стиль жизни, а также религиозной практики игры на флейте или подобном инструменте.

Тем не менее, нельзя классифицировать инструмент *комосо* как длинную *сякухати* на картине, указанной ранее, потому что мы не можем обнаружить какие-либо отношения между типами инструментов, используемых *комосо* и *комосо*, кроме того, что и те и другие играли на *сякухати*. *Сякухати* на картине, к примеру, в пропорции к телу исполнителя такой же длины, как *гагаку-якухати* на картине 12-го века «*Синдзэй когакудзи*» (信西古楽図) (Иллюстрация 2), хотя все сохранившиеся *гагаку-якухати* меньше, чем 1.8 сяку в длину. Кроме того, неточное размещение рук (слишком высоко по сравнению с длинной) позволяет усомниться в точности размеров в изображении флейты, в том числе длины и диаметра. Другие попытки классификации различных *сякухати*, появляющихся в исторических источниках на протяжении веков, будут обсуждаться ниже.

3.2.3 Классификация *сякухати* в Средние Века

Инструменты *сякухати* в период до 13-го века, упомянутые в *Кёкунсё*, по мнению ряда японских учёных, отличаются от *сякухати*, о которых упоминают через три-четыре века. Указание *Тикадзанэ* является первым упоминанием на это различие. Ранее инструменты пре-Тикадзанэ назывались *гагаку-якухати*. *Сякухати* средневековья, которые часто упоминались как *тёсэй сякухати* (中世尺八) в рамках определенных школ, которые более детально классифицировали инструменты, упомянутые в источниках этого периода, и использовали термины *хитоёгири*, *тэмпуку* и *прото-Фукэ сякухати*.

Причины, послужившие для таких классификаций - различия в конструкции инструментов, в музыке, воспроизводимой на них, а также в социальных классах, которые на них играли. Особое внимание учёные уделяют разнице в конструкции, то есть уменьшению числа пальцевых отверстий с 6-ти до 5-ти, которое, предположительно, имело место когда-то во время эпохи Камакура или позже. В некоторых случаях также наблюдается уменьшение бамбуковых узлов от трёх до одного.

Камисанго констатирует: «В отличие от *сякухати*, используемых в *гагаку*, *сякухати* средневековья имели 5 отверстий». Камисанго также ссылается на источник, который он называет «*Воро но сюки*» (暮露の手記, «Справочник монахов Боро»), написанный в 1628 году (6), в котором говорится, что *сякухати комосо* была с 5-ю отверстиями и 3-мя узлами, то есть не 6 отверстий, как в *сякухати-гагаку*. Также Тукитани и другие констатируют: «*Сякухати* средневековья рассматривается в основном как инструмент с одним узлом и пятью пальцевыми отверстиями (*хитоёгири*), или флейты с тремя узлами и пятью пальцевыми отверстиями (*тэмпуку* или ранняя *Фукэ сякухати*)». Кисибэ отмечает, что в *сякухати* эпохи Нара пропадает в эпоху Хэйян. Кроме того он утверждает, что в эпоху *Муромати* (1392-1568) другая китайская флейта - *сяо* - была доставлена в Японию и преобразована в *хитоёгири*, которой «первыми воспользовались преимущественно нищие монахи, а потом она вошла в моду среди низшего сословия Самураев и купцов».



(6) Существует некоторая полемика по поводу названия этого инструмента.

На самом деле существует мало свидетельств, позволяющих чётко определить различия между *сякухати*, существовавших в средние века, и *сякухати* предыдущих эпох, предложенных Тукитани и Камисанго, и никаких доказательств к претензиям Кисибэ. Кёкунсё действительно указывает на распространение инструмента с точки зрения социальных классов, которые используют это и тип музыки, воспроизводимой на ней. Однако следует помнить, что источники до Кёкунсё доказывают лишь находку (присутствие) [*сякухати*] при Императорском дворе Японии эпох Нара и Хэйян. Отсутствие каких-либо ссылок на использование *сякухати* другими социальными классами не является доказательством того, что этого не было, до начала эпохи Кумакура на инструменте могли играть другие социальные группы (классы) японского народа.

Кроме того, в середине 14-го века на *сякухати* играла *затъ* (см. выше). И хотя тип и количество пальцевых отверстий на *сякухати*, используемое *затъ*, не известно, но очень вероятно, что она была похожа на 6-тидырочную древнюю *гагаку-якухати*, а не 5-тидырочную.

С другой стороны, хотя и есть документы, констатирующие, что *затъ* играла на *сякухати* в эпоху Камакура, но не известно, какой тип *сякухати* они использовали. Не существует доказательств, что 6-тидырочная *сякухати* использовалась позднее эпохи Хэйян. В исторических источниках того времени, ни за прошедшие 800 лет (инструменты, найденные в *Сёсоин* и *Хорюдзи*, датированные между 7м и 8м веками), ни найденные в 16-ом веке иллюстрации *Тайгэнсё*, судя по всему, не указывают на число пальцевых отверстий.

В любом случае, иллюстрации, найденные в *Тайгэнсё* о *сякухати* с пятью отверстиями, обозначают изменения в конструкции от 6-и отверстий и 3-х узлов *гагаку-сякухати* к инструменту с 5-ю отверстиями и одним узлом бамбука. Кроме того, *Кёкунсё* указывает на изменения функции инструмента и общественного круга, в котором на инструменте играли. Однако такие ссылки, как у *Кёкунсё* и *Тайгэнсё* не проливают свет на вопрос, когда именно и каким образом изменилась конструкция, социальный статус и функции, и нет какого-либо источника того периода на конкретные термины *гагаку - сякухати* и *тюдэй - сякухати*. Эскизы *сякухати* в *Тайгэнсё* иллюстрируют путаницу, которая может возникнуть при произвольном толковании исторического документа. *Камисанго* утверждает, что на изображенной флейте 5 пальцевых отверстий и один узел бамбука, поэтому это *хитоёгири*, тип *сякухати*, который дошел до наших дней, так как только *хитоёгири* имеет 5 пальцевых отверстий и один узел бамбука. *Уэно* утверждает, что *Тайгэнсё сякухати* – это то же самое *хитоёгири*, только более поздних времен. *Тукитани* и другие утверждают, что форма *Тайгэнсё сякухати* определена как у *хитоёгири*.

Камисанго поясняет, что *Тайгэнсё сякухати* на самом деле *хитоёгири* только в широком смысле. Существуют две причины, почему она не является «истинным *хитоёгири*». Во-первых, в соответствии с *Камисанго*, в то время этого выражения не существовало. Однако это предположение вызывает сомнение, потому что хоть термин *хитоёгири* не найден в *Тайгэнсё*, он использовался, или по крайней мере сильно подразумевался в поэзии, написанной *Иккю*, задолго до того, как *Тайгэнсё* был написан.

Второй причиной, согласно *Камисанго*, которая не дает рассматривать *Тайгэнсё сякухати* как *хитоёгири*, является наличие пяти различных длин. В отличие от *хитоёгири*, найденной в более поздних источниках – имеется только одно колено (*осики*, *Ля*). *Камисанго* выдвигает утверждение: «В Японии термин *хитоёгири* часто используется для обозначения всех флейт *сякухати* средневековья, в независимости от тона. Строго говоря, *хитоёгири* указывает только на *сякухати* «Ля» середины 16-го века». Иными словами, согласно этой классификации, *Тайгэнсё сякухати* не совсем *сякухати*, и они не *хитоёгири* в том смысле, как это определено сейчас, но обе, и *сякухати* и *хитоёгири* в более общем выражении.

Вместо того чтобы пытаться классифицировать тип вертикальной флейты, которая присутствует в *Тайгэнсё*, достаточно сказать, что автор [картины] называет её «*Тикудзанэ*» («Призыв *сякухати*»), и также она отличается от сохранившихся в *Сёсоин* и *Хорюдзи сякухати* эпохи Нара по числу пальцевых отверстий и узлов. Кроме того, можно с уверенностью заключить на основании письменных и изобразительных источников того времени, что изменения социального класса [игроков], функции и конструкция *сякухати*, имели место между 12 и 16 веками, во время которого «была довольно сложная ситуация».

В отличие от *Тайгэнсё*, ряд источников эпохи Эдо (1600-1868) и в дальнейшем использовали термин *хитоёгири*. Описание *хитоёгири* как это показано в исторических документах, а также другого вида *сякухати*, *тэмпуку*, начинается в следующем разделе.

3.3 Виды сякухати в эпоху Эдо

В эпоху Эдо и позже, типы инструментов *сякухати*, исполняемая на них музыка и разные люди, которые на них играли – всё это можно увидеть чётче, чем в предыдущие века средневековья. При обсуждении *сякухати* в эпоху Эдо целесообразно использовать термины для различных форм инструментов. Например, использование термина *хитоёгири* вызывает сомнения в обсуждении *сякухати*-инструментов средневековья. Такого не происходит после начала 17-го века, когда тип *сякухати* начинает отличаться от других типов инструментов и, в частности, название *хитоёгири* приходит в моду.

К концу 19 века, *хитоёгири* в форме *сякухати*, практически вымерли и вытеснились формой *сякухати*, называемой «Фукэ-сякухати». Этот инструмент использовали *комусо* (虚無僧, «монахи пустоты»). Именно он является предшественником современной *сякухати*. Третий тип *сякухати* – *тэмпуку* – существовал в эпоху Эдо. О нем мало что известно, но этот тип до сих пор сохранился в руках немногих энтузиастов. Историю *сякухати* эпохи Эдо начнем с краткой истории *хитоёгири*.

3.3.1 Хитоёгири

Как отмечалось ранее, *хитоёгири* буквально означает «вырезанный из [бамбука с] одним узлом». Сегодня этот термин относится к *сякухати*-инструменту с 5-ю пальцевыми отверстиями, сделанный из куска бамбука, только с одним узлом, и длиной, как правило 33,5 см. Диаметр типичной *хитоёгири* составляет приблизительно 10 см. Из-за сравнительно небольшой окружности, а также небольшого размера *утагути* (см. Иллюстрацию 5), чрезвычайно трудно выполнить то, что называется техника мэри-кари. Эта техника уменьшает или увеличивает тональность путём изменения расстояния и угла между губами и *утагути* и имеет важное значение в исполнении как современных пьес, так и пьес, которые *комусо* пронесли через века. Аналогично, размер пальцевых отверстий в *хитоёгири* совсем маленький, по сравнению с современными *сякухати*, поэтому частичное прикрытие пальцем отверстия нецелесообразно. Такие позиции пальцев также имеют важное значение в исполнении и современных, и традиционных пьес *сякухати*.

Сякухати, сделанная из одного узла бамбука и 5-и пальцевых отверстий существует по крайней мере с начала 16 века, о чем свидетельствует *Тайгэнсё*. Эти древние «одноузловые» *сякухати*, однако, были разной длины, в отличие от стандартизированной длины современных инструментов. Согласно *Камисанго*, стандартизация длины и высоты основного тона произошла в конце 16-го века. *Тукитани* и другие считают, что стандартизация произошла в конце 17-го века.

Источники до середины 17-го века, такие как «*Тайгэнсё*» и «*Танкэки хидэн фу*» («Тайно передаваемая партитура для короткой флейты»), написанные в 1608 году и приписываемые *Омори Сокун* (大森宗勲, 1570-1625), не используют термин *хитоёгири*, хотя в них обсуждаются инструменты, явно сделанные из одного узла [бамбука]. Сам термин [*хитоёгири*] первый раз встречается в поэзии 15-го века и в поэзии конца 16-го века.

Согласно *Тукитани* и другим, ранее используемый термин «хитоёгири но сякухати», как обозначение различных форм инструмента в письменных источниках, кроме поэзии, был обнаружен в «Ситику сёсинсю» («Сборник [пьес] для начинающих, для струнных и бамбука») - самоучитель для хитоёгири, сямисэн и кото, написанный в 1664 году *Накамура Сёсан*. Кроме того, это старейшее японское издание печатных нотных текстов. В своей книге *Сёсан* проводит дифференциацию между традиционной хитоёгири и более длинной *комусо сякухати* (虚無僧尺八, то есть, *фукэ сякухати*). В отличие от одного узла хитоёгири, поздние инструменты были сделаны из толстостенного бамбука с тремя узлами. Необходимость у *Сёсан* различать «сякухати но хитоёгири» и «фукэ сякухати» (普化尺八, инструмент секты Фукэ и предшественник современной сякухати) доказывает, что последняя существовала по крайней мере до 1664 года.

Документ «Ситику сёсинсю» - это традиция хитоёгири, основателем которой является человек по имени *Соса Родзин* (宗佐老人, «Старик Соса», также 宗左). *Соса* аналогичным образом приписываются 2 книги, написанные *Мурата Сосэй*, «Досё Кёку» (1669, «Пьесы для Досё», [Досё - псевдоним хитоёгири]) и «Иканобори» (1687, коллекция хитоёгири-пьес). Ни один из этих трёх источников не дает информации о *Соса*. «Иканобори» была в последствии опубликована в большом издании *Ситику Тайдзэн*, 1699 (7). (*Нихон котэн онгаку банкэн кай дай*, 日本古典音楽文献解題). Все три публикации включают народные песни, танцы и исполнение ансамблем пьес на хитоёгири, кото и сямисэн, что указывает на популярность хитоёгири в то время.



(7) По другим источникам публикация «Торюситику тайдзэн» (当流系竹大全, 1692), датируется более ранней датой (раньше на 7 лет).

«Тантэки хидэн фу» («Тайно передаваемые партитуры для короткой флейты»), написанные *Омори Сокун* (1570-1625) в 1608г., еще за полвека до «Ситику сёсинсю», как старинная книга о хитоёгири, является очень важной исторически с точки зрения передачи сякухати-традиции. *Сокун* приписывают популяризацию инструмента среди широкой общественности, хотя он никогда не использовал термин хитоёгири. Он также написал аппликатуру, озаглавленную «Сякухати Тэкадзу Мокуроку» (尺八手数目録, «Инвентаризация аппликатуры для сякухати», 1624)

В «Тантэки хидэн фу» *Сокун* использует нотные обозначения катакана: фу, хо, у, (フ, ホ, ウ), и др. Обозначения считаются старейшими, документально закреплёнными для семейства сякухати-инструментов, хотя другие системы сякухати-обозначений, вероятно, существовали и в гораздо более раннее время, возможно, и для гагаку-якухати. Похожие на *Сокун*-обозначения для сякухати используются и по сей день. Основным примером тому служит *Тикухо рю* (竹保流).

Тукитани и другие утверждают, что в средние века хитоёгири использовалась главным образом Буддийскими монахами и отшельниками самурайского происхождения. *Сокун* является ярким тому примером. «Ситику сёсинсю» говорит нам, что *Сокун* был из очень старой самурайской семьи, имеющей отношение к *Омори Хикосити* (大森彦七), и

служащий первому *Асикага Сёгун Такаудзи* (первоначально 高氏, позднее он был переименован в 尊氏, 1305-1358). Что было важнее, *Сокун* был слугой генерала *Ода Нобунага* (織田信長, 1534-1582). После смерти господина, *Сокун* ушел от общественной жизни и стал отшельником, посвятившим себя изучению *хитоёгири*. В качестве дополнительного свидетельства, *Камисанго* указывает на имена людей, живших в средние века и перечисленные в 3-х книгах *хитоёгири*, упомянутых выше. Эти имена связаны с монахами и *буси* (武士, лицами самурайского происхождения), а также с атмосферой уединенного жилища.

По крайней мере изобразительные свидетельства *хитоёгири* подтверждают использование инструмента лицами высокого социального положения (статуса). Рисунки практики *хитоёгири* в *Иканобори* и другой рисунок *хитоёгири*-деятельности в «*Дзинрин куммодзу сю*» (人倫訓蒙図集, «Рисунки профессионалов», 1689) показывают ухоженных самураев, некоторые из которых носят мечи, символы статуса. В комнате с татами-матами, в которой они играют, можно увидеть примеры рельефных деревьев, за которыми тщательно ухаживают в Японском саду (Иллюстрация 7).

Организация, в которой [играли] на *хитоёгири*, резко контрастировала со странствующими исполнителями на *сякухати*, называемыми *комосо* (薦層, «монахами соломенного мата») того времени. Как уже говорилось выше, *комосо* были нищими монахами и находились на противоположной стороне социальной лестницы с классом, [к которому относился] *Сокун*. Рисунок «*Кандэн кохицу*» (閑田耕筆, Бан Кокей, 1733-1806) показывает *комосо*, который одет в простое платье с длинной, грубо причесан, всё это еще усугубляется соломенной скрученной подстилкой для сна под рукой.

Иллюстрация 7

Хитоёгири – исполнение и практики

Illustration 7

Hitoyogiri performance and practice session



(in Ueno 1984:194)

Illustration 8

Komosô (straw mat priest)



(in Ueno 1984:216)

95

Иллюстрация 8

Комосо (монах соломенной циновки)

В отличие от интерпретации Уэно иллюстраций *комосо* в «Сандзюнибан сёкунин ута авасэ», намного легче согласиться с оценкой Камисанго рисунка «Кандэн кохицу». Камисанго считает, что пропорции инструмента, изображенного на втором рисунке, изготовленного из толстого куска бамбука, относятся скорее *Фукэ-сякухати* поздних *комосо* (虚無僧, «монахов пустоты»), нежели тонкая и короткая *хитоёгири*.

Не смотря на то, что [на *сякухати*] играют два различных класса, можно найти много общего у этих двух инструментов, что навело *Тукитани* и других на мысль о музыкальном обмене. Например, пьесы «*Ситику сёсинсю*» делятся на 2 типа:

8. *рангёку* (乱曲) – пьесы, [в которых *сякухати* является] сопровождающим в вокальном ансамбле или это пьесы для нескольких инструментов;

9. тэ (手) - сольные хитоёгири -пьесы.

Эти две категории пьес в точности соответствуют двум классификациям пьес *Фукэ-сякухати*, исполняемых после эпохи *Мэйдзи* (1868-1912) - *гайкёку* (外曲) и *хонкёку* (本曲).

Более того, названия пьес, которые были найдены, являются общими для *хитоёгири* и *фукэ-сякухати*. *Тукитани* приводит следующие примеры названий пьес, найденных для репертуара *хитоёгири* и *фукэ-сякухати*:

- многочисленные пьесы «*Сиси*» (獅子), такие как «*Сиси но кёку*» (獅子の曲), «*Адзума дзиси*» (吾妻獅子), «*Кумой дзиси*» (雲居獅子), «*Сакай дзиси*» (堺獅子, еще пишется «*Сакаэ дзиси*» 栄獅子), и др.;
- пьесы «*Сугагаки*» (菅垣), такие как «*Санья сугагаки*» (三谷菅垣), «*Коро сугагаки*» (転菅垣) и «*Акита сугагаки*» (秋田菅垣); называемая «*Риндзэцу*» (りんぜつ);
- и, наконец, пьесы со словом «*Рэйбо*» (鈴慕) или «*Рэнбо*» (恋慕), которое приставляется к названию, например как «*Рэнбо нагаси*» (恋慕流し).

Тукитани и другие считают, что мелодии для *хитоёгири* изменялись в течении длительного периода времени в связи с передачей процессов, но вид соответствия не может быть найден в мелодии пьес двух традиций. Она (*Тукитани*) перечисляет, но не доказывает, что следующие три пути этих пьес для *хитоёгири* отличаются от пьес для *Фукэ-сякухати*, даже те, что с одинаковым именем. Во-первых, тональность или гамма изменилась с агнемитонной пентатоникой октавы *рицу* (律) (например, Ре, Ми, Соль, Ля, До) (*) на октаву «*мияко буси*» (都節), которая является полутоновой, например (Ре, Ми-бемоль, Соль, Ля-бемоль, До).



(*) **агнемитонная пентатоника** - агнемитонный, или бесполутоновый, звукоряд; в пентатонике звукоряд основного типа с интервалами между соседними звуками в 1 и 1 1/2 тона;
пентатоника - звукоряд, содержащий 5 звуков в пределах октавы.

Во-вторых, пьесы *хитоёгири* определенный ритм, в отличие от пьес *Фукэ-сякухати*, характеризуемых свободным ритмом. Наконец, техника исполнения поздних пьес имеет более сложный характер, нежели у ранних. Кроме того, похоже, некоторые мелодии сами изменились. Это не означает, что музыкальный обмен не происходил вообще между традициями *Фукэ* и *хитоёгири сякухати*, но этот взаимообмен проявлялся в другом месте.

Хитоёгири пережила наибольшую популярность в ранний период Эдо, время, известное своей художественной свободой. Удивительно, но очень мало людей играли на ней в середине 18-го века, а в начале 19-го века эта традиция уже почти вымерла. Несмотря на длительные и согласованные усилия в 1820-1830 гг. эпохи Эдо врача *Камия Дзунтэй* (神谷潤亭), подобно успеху *Сокун* в популяризации инструмента двумя столетиями раньше, на *хитоёгири* никогда больше не играло [большое количество музыкантов] - только горстка энтузиастов. Возможно, упадок популярности инструмента связан с неспособностью исполнителя

хитоёгири выполнить приёмы *мэри-кари*, а также частично прикрывать отверстия, о чем упоминалось ранее. Такие методы стали важными в игре пьес *сякухати*, особенно после изменения тональности и гаммы в большей части музыки в Японии с середины 16-го и до середины 17-го века.

3.3.2 Тэмпуку

Самая загадочная, наименее известная и наименее обсуждаемая из всех японских бамбуковых флейт со скошенным дующим краем - *тэмпуку*. *Курихара* в своей книге «*Сякухати Сико*» (尺八史考, «История сякухати», 1918), совсем не упоминает про *тэмпуку*. *Уэно* посвящает всего 6 страниц из 333 в книге «*Сякухати но рэкиси*» (尺八の歴史). Для сравнения, *хитоёгири* он посвящает 48 страниц. Малм посвящает всего лишь 11 слов *тэмпуку* в разделе, посвященном *бива*, но не ссылается на неё в разделе, посвященном *сякухати*, помимо включения её в фотографию типов *сякухати* (см. Иллюстрацию 1).

Тэмпуку считается членом семейства *сякухати*, поскольку её мундштук похож на все другие виды *сякухати*, то есть *гагаку-сякухати*, *хитоёгири*, *Фукэ-сякухати* и современные *сякухати*. Но самое большое изменение в конструкции мундштука из этих трёх инструментов - именно у *тэмпуку*. Струя воздуха попадает не только на внешний край части верхней кромки бамбука, как и в *сякухати*, но также и путём подачи слегка внутрь бамбука, так же, как и в китайской *донгсяо*. *Камисанго* заявляет, что мундштук у *тэмпуку* такой же формы, как у *донгсяо*, но это не совсем правильно, т.к. внешний край *тэмпуку* является скошенным, а не как у китайской флейты. Пять пальцевых отверстий очень малы, даже меньше, чем у *хитоёгири*. Пальцевые отверстия расположены так, что расстояние между ними постепенно увеличивалось от низшего к высшему отверстию, то же самое происходит и с *хитоёгири*, но в меньшей степени. *Тэмпуку* в длину – около 30 см, изготавливается из вида бамбука, который в Японии называют *хотэй тикю* (布竹). Она состоит из 3х узлов, это столько же, как и на некоторых ранних *Фукэ-сякухати*. Окружность значительно меньше, чем у любой из двух других инструментов, составляет приблизительно 7-8 см.

Иллюстрация 9

Рисунок исполнения на *тэмпуку*

Illustration 9
Drawings of tempuku performances



(in *Tempuku* 1986:xi, 153, 175)

Предположительно *тэмпуку* достигла своего апогея в популярности к концу 16 века в провинции *Сацума* (薩摩) на острове *Кюсю* (九州). В книге «*Тэмпуку*» (天吹 1986, издание «*Тэмпуку дококай, коллекция очерков и статей разных авторов*») встречаются иллюстрации в стиле, типичном для эпохи Эдо (см. Иллюстрацию 9). И хотя на этих рисунках не приведено никаких ссылок, они изображают играющих представителей класса самураев, что представляет *тэмпуку* вместе с *сацума бива* другим инструментом, популярным в провинции. Первое упоминание названия *тэмпуку* встречается в «*Ниппо дзисё*» (日葡辞書), энциклопедии, опубликованной в 1603 г. Также существует история о *Китахара Хидзэн но Ками* (臣北原肥前守), самом высокопоставленном слуге клана *Симадзу* (島津). Захваченный во время знаменитой битвы при *Секигахара* в 1600 г. войсками *Токугавы* (徳川), *Китахара* попросил разрешить сыграть на своей *тэмпуку* еще один раз перед казнью. Разрешение было дано. Исполнение *Китахара* так тронуло его палачей, что ему сохранили жизнь.

Сирао перечисляет десять упоминаний об инструменте, в том числе рассказ про *Китахара*. Самая ранняя из этих ссылок на *Ниппо дзисё* (日葡辞書, 1603), указанная выше. В личном общении *Тукитани* заявил, что в одной из версий перевода слова *тэмпуку* на стандартный японский язык используются символы *тэмпуку* (天吹), которые были взяты из стандартного японского словаря. Вполне возможно, что на момент опубликования первого издания эти символы не использовались в диалекте места публикации - Нагасаки.

Общепризнанно, что последний исполнитель на *тэмпуку* был *Ота Дзёити* (太田良一, 1888-1957), который также очень хорошо играл на *бива*. *Ота* выучил только семь коротких пьес *Сирао Кунитоси* (白尾国利, 1920-), который делает инструменты и, подобно *Уэно* и *Камисанго*, считает себя единственным оставшимся членом традиции. Если это так, то семь пьес *Сирао* - это всё, что осталось от традиционного репертуара *тэмпуку*. Вот названия этих пьес, традиционно написанных только катакана:

1. «Сирабэ» (シラベ)
2. «Анояма» (アノヤマ)
3. «Цуцунэ» (ツツネ)
4. «Таканэ» (タカネ)
5. «Итияна» (イチヤナ)
6. «Тэнносияма» (テンノシヤマ)
7. «Сэнпэсан» (センペサン)

Продолжительность этих произведений от 30 с. до 4 мин. Первые три - сольные пьесы, остальные четыре исполнялись с песнями. Слова песен еще неизвестны, но мелодии нет, и неизвестно, являются ли пьесы *тэмпуку* на самом деле мелодией (музыкой к стихам), или же это просто сопровождение к песням.

Как и *хитоёгири*, связь между *тэмпуку* и *Фукэ-сякухати*, можно рассматривать в двух направлениях. Во-первых, объединение можно рассматривать в двух категориях пьес, используемых для описания своих репертуаров. Обе, и *тэмпуку* и *Фукэ-сякухати*, использовались для воспроизведения пьес, которые были строго классифицированы как сольменные пьесы или как часть ансамбля. Во-вторых, объединение можно увидеть в названии сольменных пьес *тэмпуку*. Все три типа названий сольменных пьес также используются в традиции *Фукэ-сякухати*, хотя и не всегда в качестве названия.

Например, нет никаких конкретных пьес в репертуаре *Фукэ-сякухати*, озаглавленных «*Таканэ*», как есть в репертуаре *тэмпуку*. Вместо этого слово *таканэ* (高音, буквально «высокий звук») обозначает целый раздел в ряде произведений репертуара *Фукэ-сякухати*. «*Сирабэ*» (調, «поиск», «мелодия», «настройка») является либо названием, либо частью названия «*Сирабэ*» пьес *Фукэ-сякухати*, а также является названием раздела, объединяющего несколько пьес, которые выступают в качестве прелюдии или введения к основному разделу пьесы.

Наконец, *Тукитани* утверждает, что контуры структуры мелодий трех сольменных произведений показывают количество корреляций (* *) в пьесе *Фукэ-сякухати* «*Санья но кёку*» (三谷の曲, «Три долины»). *Тукитани* и другие считают, что аналогичные соединения между названиями остальных сольменных пьес *тэмпуку*, некоторые названия и термины, встречающиеся в традиции *Фукэ-сякухати*, а также связи между традицией *хитоёгири* и традицией *Фукэ-сякухати* дают основания предполагать, что сольменные пьесы *тэмпуку* и *хитоёгири*, в некоторых случаях, возможно, выступали в качестве прототипов для пьес сольменного репертуара *Фукэ-сякухати*, разработанных в последнее время.



(* *) **Корреляция** - степень, с которой какая-либо одна характеристика воздействует на другую, причем эти характеристики являются взаимосвязанными и образуют пару

Традиция *тэмпуку* была почти полностью устной. Также существует нетрадиционная партитура для *тэмпуку*, хотя современные транскрипции основных пьес существуют в традиционных обозначениях *сякухати*. Несмотря на недостаток традиционных пьес, преподавателей и исполнителей, на о. Кюсю существует активное общество *тэмпуку-энтузиастов*, которое поддерживается в основном за счет усилий *Сирао*. В 1986 году общество опубликовало книгу под названием «*тэмпуку*». Она включает в себя труды ряда авторов и является наилучшим источником информации об этом инструменте. Выражение «старые традиции никогда не умрут полностью в Японии» представляется справедливым в случае этого загадочного инструмента южной Японии.

3.4 От **комосо (荐僧)** к **комусо (虚无僧)**

В начале эпохи Эдо произошли три важных события в традиции *сякухати*. Во-первых, жизнь низшего класса нищих монахов-исполнителей на флейте, *комосо* (薦僧, «монахов соломенной циновки»), включала в себя *ронин*ов, которые оказались без хозяина вследствие консолидации власти в результате войн и военных нужд правительства *Токугава*.

Во-вторых, термин для странствующих монахов исполнителей на флейте изменился от низкого *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки) до Дзен-Буддистского вдохновенного *комусо* (虚无僧, монах пустоты) (8). Последнее название, возможно, предпочитали самураи, которые пополнили ряды нищих флейтистов в качестве средства индивидуализации от своих предшественников *комосо* (薦僧, монахов соломенной циновки), которые, как правило, были ниже по происхождению.



(8) Это обычная практика, особенно в литературе Дзен-Буддизма, чтобы изменить один из иероглифов, обычно используемый для формирования общих слов, с другим иероглифом одного и того же произношения, но с совсем другим смыслом, или изменить порядок иероглифов. Любой метод часто дает новый смысл и понимание обычных слов и ситуаций. В 13-ом веке мастер Дзен, *Догэн*, особенно любил этот приём.

Наконец, сам инструмент *сякухати* превратился из короткой тонкой флейты *комосо* (薦僧, монаха соломенной циновки), изготовленной из неприкорневого куса бамбука, в более длинную флейту, сделанную из прикорневой части бамбука. В то же время количество узлов меняется с трёх на пять. Причиной таких изменений может быть проявление желания экс-самураев *комусо* (虚无僧, монахов пустоты), чтобы их инструменты при случае могли выступать в виде эффективного оружия, а

также необходимости видимого символа отмежевания от более низкого ранга *комосо* (薦僧, монаха соломенной циновки), который представляется на иллюстрациях, как играющий на *хитоёгири* - маленькой бамбуковой флейте. Эти события более подробно будут описаны ниже.

Есть несколько литературных ссылок на *комосо* (薦僧, монахов соломенной циновки), нищих флейтистов 15го и 16го веков, даже после начала эпохи Эдо (1600-1868). В 17-м веке в аннотированном издании (1621) от Ёсидо Кенко (吉田兼好, 1282-1350) [книги] 14-го века «Цурэгура куса» (徒然草, «Очерки о лени»), Хаяси Радзан (林羅山, 1583-1657) говорил про термин Ёсида «бороборо» (ぼろぼろ, дословно «рваный», то есть нищий монах) в примечании, что «в последнее время те, кого называют *комосо* (薦僧, монахи соломенной циновки), не похожи ни на монахов, ни на мирян. Они имеют мечи и играют на *сякухати*. С соломенной циновкой они идут по дороге, останавливаются перед воротами людей и просят вещи. Эта традиция происходит от *бороборо*». Уэно указывает, что Хаяси описывает *комосо* (薦僧, монаха соломенной циновки) идентично тому, которого в середине 16-го века описали в сборнике стихов «Сандзюнибан сёкунин ута авасэ» (三十二番職人歌合, прил. 1539), за исключением того, что в последующих упоминаниях они с мечами, в то время, как в предыдущих упоминаниях мечей не было. Впоследствии Уэно замечает, что рядовые члены *комосо* (薦僧, монахи соломенной циновки) ранней эпохи Эдо эволюционировали из низшего класса нищих монахов прошлых веков в лиц, всё еще терпящих лишения, но уже, предположительно, из высшего класса *буси* или *самураев*, т.к. только они имели право носить мечи.

В середине эпохи Эдо рисунки *комосо* (薦僧, монахов соломенной циновки) можно найти в «Кандэн кохицу» (閑田耕筆), написанной Бан Кокэй (伴蒿蹊, 1733-1806). На рисунке можно видеть человека с длинными волосами и его *комо* (薦, соломенный мат) на его боку.

Флейта в руках, как представляется, больше и гораздо толще, чем флейта у *комосо* (薦僧, монаха соломенной циновки), изображенного на ранее упомянутом рисунке начала 16-го века «Сандзюнибан сёкунин ута авасэ». Камисанго отмечает, что флейта не такая короткая и тонкая, как *хитоёгири*, и ближе к *сякухати*, которой позднее пользовались *комусо* (虚無僧, монахи пустоты).

Термин «*комусо*» (虚無僧, монах пустоты), судя по всему, эволюционировал вполне естественно от более житейского (земного) «*комосо*» (薦僧, монах соломенной циновки), и даже ближе по смыслу к иероглифам, используемым в 16 веке в стихотворении «Сандзюнибан сёкунин ута авасэ», где используется слово «*комосо*»: 虚妄僧 (монах пустоты и иллюзии). В упоминании слово *комосо* было написано с использованием иероглифов «*ко*» 虚 (пустота) и «*мо*» 妄 (иллюзия), передавая более широкое понимание мирского и духовного, чем исходное слово *комо* 薦 (соломенная циновка).

В книге «Кейтёкэнбунсю» (慶長見聞集, Сборник данных о эпохе Кейтё, завершённый в 1614) слово *комусо* написано иероглифами 古無僧 (буквально «старый монах пустоты»). Бан Кокэй (1733-1806) пишет: «Люди, которые играют на *сякухати* и просят рис, в наше время называются *комусо* (虚無僧, монах пустоты)». Но в сборнике стихов

«Кандзинсё Ута Авасэ» (勸進聖歌合) используются иероглифы *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки)». Эти источники показывают, что в начале 17-го века *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки) и *комусо* (虚無僧, монах пустоты) были одной и той же группой людей.

Книга «Кейтёкэнбунсю», упомянутая выше, является источником, широко освещенным (Курихара 1918; Малм 1959; Камисанго 1974; Сэнфорд 1977; Уэно 1984; Бласдел 1988), но в ней неточно передана история *Отори Ицубэ* (大鳥逸兵衛), произошедшая в 1612г. между ним и *комусо* (написано 古無僧, старый монах пустоты). В качестве примера, используя грубый юмор и эмоции в Эдо. Малм, Камисанго, Сэнфорд и Бласдел пишут, что *Отори* оскорбил *комусо* (虚無僧, монаха пустоты), взяв его *сякухати* и играя на ней задом. На самом деле оригинальный отрывок, как цитирует Уэно, утверждает, что *Отори* «взял *сякухати* у *комусо* (虚無僧, монаха пустоты), перевернул её и подул на конец (尻)», тем самым оскорбил *комусо* (虚無僧, монаха пустоты). Неправильное толкование может вытекать из использования иероглифа 尻, т.к. это может означать как зад человека, так и конец трубы (как в *кандзири* 管尻), в данном случае *сякухати*.

История *Отори* на этом заканчивается. Описание грубости *Отори*, как исторически важное, хоть это и парадоксально, не упоминается ни в одном из вышеуказанных источников. Одним из самых ранних упоминаний о *комусо* (虚無僧, монахах пустоты) является упоминание про китайского монаха 9-го века Пухуа (普化, яп. Фукэ). Фукэ является центральной фигурой «Кётаку дэнки» - легенде о происхождении духовно-ориентированной *сякухати*-традиции, после которой религиозная секта *комусо* (虚無僧, монахов пустоты) стала называться *Фукэ-сю* (普化宗). *Комусо* (虚無僧, монах пустоты) в приведенной выше истории ответил на оскорбление *Отори*, сказав, что в прошлом он был *буси* в четвертом поколении, но теперь он стал отшельником, ведущим жизнь в бедности и нужде. Следуя по стопам монаха Фукэ (普化上人), он стал учеником Будды и вступил на путь просветления.

Другое упоминание о Фукэ можно найти в книге «Сэйсуисё» (醒睡笑, «Пробуждение ото сна смехом»), датированной 1623 годом, в которой описывается *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки), который согласился ответить на вопросы, адресованные ему только после того, как он был рассмотрен как Фукэ-монах (普化僧, фукэсо). Эти два упоминания о Фукэ показывают, объединение игроков традиции *сякухати комосо* (薦僧, монахов соломенной циновки) с китайским монахом Фукэ и сопровождающими его духовными коннотациями(* * *) были достаточно известны еще в конце 16-го - начале 17-го веков. *Накацука* предположил, что связь между китайским монахом, жившим в 9-ом веке Фукэ и Буддийской традицией *сякухати*, которая проявилась в *комосо* (薦僧, монахах соломиной циновки) и позднее в *комусо* (虚無僧, монахах пустоты), возможно началась с *Иккю Дзэндзи* (1394-1482), одного из почитаемых в Японии Дзен- Буддийских монахов. Поэзия *Иккю* четко выражает любовь к Фукэ и *сякухати*.



(* * *) **Коннотация** (позднелатинское *connotatio*, от лат. *con* (*con*) — вместе и *noto* — отмечаю, обозначаю) —

сопутствующее значение языковой единицы.

Коннотация включает дополнительные семантические или стилистические элементы, устойчиво связанные с основным значением в сознании носителей языка.

Коннотация предназначена для выражения эмоциональных или оценочных оттенков высказывания и отображает культурные традиции общества.

Коннотации представляют собой разновидность прагматической информации, отражающей не сами предметы и явления, а определённое отношение к ним.

Примеры коннотаций:

* слово «метель», обозначающее сильный ветер со снегом, может служить коннотацией в следующих сочетаниях: «пух кружился метелью», «метель огненных искр взвилась в небо»;

* слово «лиса» имеет коннотации «хитрость», «коварство»;

* «петух» — «задиристость»;

* «пилить» — «монотонность»;

* «ветер» — «непостоянство», «быстрота».

Коннотации синонимов могут различаться: например, «осёл» (коннотация — «упрямство») и «ишак» (коннотация — «способный долго работать»). В разных языках коннотации одного слова могут быть одинаковыми (например, слово «лиса» во многих европейских языках), различными или даже противоположными (например, коннотация слова «слон» в русском языке — «неуклюжесть», в санскрите — «грациозность»).

В отличие от образа потустороннего *сякухати*-игрока, нищего «последователя Будды» в эпоху Эдо, существуют ссылки на весьма мирские качества, выраженные другими символами, связанными с *сякухати*. Ярким примером тому является история *Кариганэ Бунсити* (雁金文七), найденная в «*Катависаси*» (傍廂, 1853). *Кариганэ* [по прозвищу] *кёкаку* (侠客, дословно «рыцарь» или «тот, кто борется за слабых») [в других источниках - разбойник] из Осака, был искусен в игре на *сякухати* и учил всех своих последователей. В конце концов он отказался от исполнения на *сякухати*, но продолжал использовать её по-другому. Изменяя длину инструмента и используя толстую прикорневую часть бамбука, он создал эффективное оружие, которым можно сражаться. *Камисанго* указывает, что *Кариганэ* был обезглавлен в 1703 году, а 150 лет назад *Катависаси* написал, и предположил, что этой истории нельзя доверять. Тем не менее, суть истории подтверждают упоминания в театральных пьесах и романах, относящихся к периоду *кёкаку* для *сякухати*, а также существование термина «сражение (борьба) *сякухати*» (喧嘩尺八, *кэнка сякухати*).

Рост числа *сякухати* игроков – странствующих монахов в ранней эпохе Эдо можно частично объяснить состоянием японского общества того времени. Военное правительство *Токугава* укрепило свой контроль над большей частью страны в начале 17-го века за счет ряда побед над кланами. Профессиональный солдат разбитого войска часто становился «самураем без хозяина» (*浪人, ронин*). Как образованный представитель высшего социального сословия в Японии, для которого любая другая профессия, кроме его собственной, была неприемлема, *ронин* вдруг оказывался без занятия и без цели в жизни.

Многие из всё большего числа *ронинов* бродили по стране и не видели другого почётного занятия, кроме попрошайничества. Некоторых из них привлекал духовный путь отречения, как у Буддийских монахов. Другие, продолжая использовать навыки своей первоначальной профессии, но незаконно, становились вымогателями, ворами и бандитами. По предположению Сэнфорда, жизнь *комосо* (*薦僧, монах соломенной циновки*) или *комусо* (*虛無僧, монах пустоты*) привлекала *ронинов*, поскольку содержала элементы всех трёх вариантов: попрошайничество, духовность и преступность. Религиозное призвание предлагало средство для поддержания себя и возможность избежать унижения, а религиозное попрошайничество на Востоке пользовалось уважением на протяжении тысячелетий. Кроме того, оно предлагало утешение и общение для тех, кто искренне ищет духовного просветления. Тех, кто сомневались в религиозной искренности, привлекали нетребовательный образ жизни по сравнению с регламентацией любой другой из установленных Буддийских сект. Наконец, выпрашивание милостыни для Будды было прекрасным прикрытием для бывших наёмников, более склонных к вымогательству, нежели набожный, духовный поиск.

Инструмент, используемый первыми *комусо* (*虛無僧, монахами пустоты*), был изменен в начале эпохи Эдо, хотя и не обязательно *Кариганэ*, о котором говорилось выше. Инструменты *сякухати* до 17-го века всегда делались из частей бамбука, отличных от корневого окончания. Это касается 8-го века – *гагаку-сякухати*, которые сохранились в *Сёсоин*, а также типы *сякухати*, известные, как *хитоёгири* и *тэмпуку*. Это *сякухати*, сделанные из колен бамбука, не имеющего корней и имеющую 3 узла, похоже, являются нормой в иллюстрациях, изображающих инструмент в руках *комосо* (*薦僧, монахов соломенной циновки*) и ранних *комусо* (*虛無僧, монахов пустоты*). В качестве показательного примера, *Камисанго* приводит безкорневую, 3-узловую *пре-фукэ сякухати* у статуи *Рюэн Кётику Дзэндзи* (*了圓虚竹禪師*), легендарного основателя Мёандзи в 13-ом веке, одного из главных храмов секты Фукэ (см. ниже). Кётику ставить под сомнение историческую достоверность изображенной *сякухати* в скульптуре.

Вполне вероятно, что именно нередкие случаи использования *сякухати* в качестве оружия нищими монахами или *кёкяку* в начале эпохи Эдо потребовали изменения в конструкции. Сэнфорд также выдвигает вторую причину. Как бывшие представители класса *буси*, без хозяина, самураи, вступившие в ряды странствующих нищих флейтистов, возможно, пытались отмежеваться от ранее низшего класса «монахов соломенной циновки», которые играли на меньших *сякухати* из неприкорневого бамбука – *хитоёгири*. Эта причина может стать также определяющим

фактором в изменении наименования *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки) на *комусо* (虛無僧, монах пустоты), где последнее имя звучит более возвышенно, нежели первое.

Более важным, чем изменение в названии монахов *сякухати*-игроков, было создание в начале 17 века религиозной организации, признанной *бакуфу*, и, тем самым, институционализации традиции *комусо*. Эта организация получила название секты Фукэ и является темой следующего раздела.

3.5 Секта Фукэ

В течении большей части эпохи Эдо, в истории *сякухати* традиции доминирует религиозная организация, называемая секта Фукэ. Мало что можно сказать о первых днях существования секты, хотя её основатели, как представляется, использовали обман, как одно из средств официального признания. В свои лучшие дни секта была не только официально признанной *бакуфу*, но и получила ряд весьма желательных и особых привилегий. Она имела три «главных» храма в Эдо и Киото, и многочисленные мелкие храмы, расположенные на большей части территории Японии. По целому ряду политических и социальных причин (см. ниже), в 19-ом веке упадок и возможный распад секты произошел в 1871 году. Три стадии, ранняя история, золотой век, спад и падение, хотя и разграничены произвольно, служат в качестве руководства к истории наиболее важных организаций всей *сякухати* традиции.

3.5.1 Ранняя секта Фукэ

В начале эпохи Эдо, нищие *сякухати* игроки организовались сами в то, что стало известной, как *Фукэ сю* (普化宗), религиозная секта, в конечном итоге афелянт [филиал] Дзен Буддийской секты *Риндзай*. Эта секта и её члены доминировали традицию *сякухати*, пока секта не была упразднена вновь созданным правительством эпохи *Мэйдзи* (1868-1914). Даже сегодня, ощущается прочное влияние *Фукэ сю* и её членов, распространяющих *сякухати*-традицию, особенно традицию *хонкёку*. Эффект такого образа жизни, философия и религиозная практика членов секты, могут быть обнаружены в пьесах *хонкёку*, поскольку эти пьесы дошли до сегодняшних дней.

Происхождение и раннее развитие секты *Фукэ* окружены мифами и легендами с очень немногими обоснованными историческими источниками. Большинство существующих источников, начиная с конца 17-го века, это документы, написанные правительством, обращающимся к секте *Фукэ*, а также письменные ответы секты *Фукэ* на эти документы. Отсутствие доказательств относительно *Фукэ*-движения в начале 17-го века происходит из-за [полного отсутствия] описания раннего развития секты. По некоторым данным, казалось бы, удивительно, что секта *Фукэ* вообще появилась или имела право на существование. Как уже упоминалось выше, тенденция к менее благородным устремлениям некоторых из *комосо* (薦僧, монах соломенной циновки) и ранних *комусо* (虛無僧, монахи пустоты) создавала порой сложность в целом для населения в дифференциации метода просить милостыню от акта вымогательства. В целом, на нищих *сякухати* игроков, даже на самых

искренних из них, не смотрели с уважением. Сэнфорд пишет, что до того, как секте *Фукэ* был предоставлен официальный статус, *комусо* (虚無僧 , монахи пустоты) были «плохо организованным братством странствующих нищих певцов... чья единственная связь с религией была очень номинальной, чтобы претендовать на статус Буддийского *келейника* (優婆塞 , *убасоку*), статуса, который функционировал главным образом для оправдания практики просить милостыню».



(!) **Келейник** - название слуги при должностных и сановных лицах монашеского звания. К монашеству он, большей части, не причисляется, хотя и носит одежду монастырского послушника.

Но не все *ронины* были грубыми и корыстными, символизирующими характерного *кёяку*, например *Кариганэ Бансити*. Напротив, Сансон указывает на то, что хотя проблемы становления *ронинов* получили большое внимание в литературе того времени, их было на самом деле меньшинство среди группы людей, принадлежащих к самому высокому и наиболее образованному классу общества Японии эпохи Эдо. Большинство *ронинов* прожили свою жизнь, как могли в новых условиях, некоторые в качестве инструкторов или учителей различных искусств *бусибо*, или даже мелких фермеров. Другие *ронины* стали учёными. Поэтому не удивительно, что некоторые из этих людей выбрали жизнь *комусо* и развитие *сякухати хонкёку* в весьма эзотерической и духовной традиции. Однако, точно описанные два контрастных образа *комусо*, представлявшие свободные группы музыкантов-попрошак, смогли организовать себя в секту в 16-м веке (派, ха) (9) по всей стране еще до официального признания в 1677 г. Они также создали ряд небольших домиков временного проживания для использования их в качестве гостиниц во время их паломничества. Некоторые из этих мест для отдыха стали более прочными (основательными), стали похожи на малые храмы *комусо*, которые проживали в них на относительно постоянной основе, и их численность увеличивалась. *Кирихара* утверждает, что в начале эпохи *Токугава* было более 120 храмов *комусо* и малых храмов, а в конце эпохи *Токугава* их количество увеличилось на 92, хотя Сэнфорд считает это «крупным преувеличением». (10) Эти храмы и *комусо*, которые их поддерживали, стали организационной основой того, что должно было стать сектой *Фукэ*.



(9) См. частичный список сект и храмов, афелированных с ними у Бласдела



(10) Сэнфорд незнаком с книгой *Кирихара* «*Сякухати сико*», хотя его вторичные источники широко цитируются. Сэнфорд называет «*Сякухати сико*» «традиционным ресурсом» и «конец работ эпохи Эдо». *Кирихара* пишет «*Сякухати сико*» в 1918 году, через 50 лет, после окончания эпохи Эдо

Согласно *Накацука*, *Камисанго* и Сэнфорду, многие *комусо* времен начала, видели необходимость организовать себя в признанную религиозную секту. Поступая таким образом, они могли подумать, что духовная практика добросовестно (усилено, упорно) ищущих просветления будут способствовать устранению нежелательных элементов *комусо*-движения, или по крайней мере контролировать их. Они так же поняли, что для достижения своих целей важнее определяться на политическом уровне, нежели на духовном. Таким образом, легитимация [*то есть Законность*] движения имеет первостепенное значение. А главный храм являлся одним из необходимых условий.

Не сохранилось исторических документов, учреждающих главные храмы секты *Фукэ*, а также нет четкого указания на то, какой храм станет главным для *комусо*. Существуют две возможные версии о том, какой храм стал **первым** главным храмом ранних *комусо*. Один из возможных вариантов представлен *Камисанго*, который пишет, что группа *комусо* способствовала созданию для секты *Фукэ* первоначально определённого храма *Сиракава* (白川) в Киото, который они называли *Мёандзи* (明暗寺, Храм Света и Тьмы). Он должен был стать центром, из которого они надеялись достигнуть своих целей. Позже, с целью обойти строгие правила правительства Эдо в отношении создания новых храмов, различные документы были придуманы, чтобы создать впечатление, что на самом деле *Мёандзи* практически переходит под юрисдикцию важнейшего храма Киото – *Кококудзи* (11). Так как *Мёандзи* подчиняется главному храму, то может претендовать на освобождение от запретов на новые строительства нового храма. Большой вес добавило утверждение (заявление, притязание), что *Мёандзи* не новый храм, следовательно, освобождается от запрета и утверждает, что *Рюэн Кётику Дзэндзи* (了圓虚竹禪師, также известный, как *Китику* 寄竹) основал *Мёандзи* в июле 1298г. Согласно легенде «*Кётаку дэнки*», *Рюэн* был одним из 4 основных *сякухати* учеников *Хотто Кокуси*.



(11) Эти правила были спровоцированы военным правительством Эдо главным образом в ответ на восстание христиан.

Подробнее об этом можно прочитать тут - http://ru.wikipedia.org/wiki/Восстание_в_Симабаре

Согласно *Камисанго*, правительство согласилось признать секту *Фукэ* при условии, что главное управление (главный штаб) переедет в Эдо, где за ним легче наблюдать и его контролировать. Штаб-квартире *комусо* были должным образом переданы два храма, расположенные на окраинах города Эдо - *Итигетсудзи* (一月寺), находящийся в настоящее время в префектуре Тиба, и *Рэйходзи* (鈴法寺), находящийся на западе Эдо, и оба храма открыли канцелярии в центре Эдо.

Сэнфорд, в отличие от *Камисанго*, заявляет, что *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* были двумя главными храмами секты *Фукэ* с самого начала. Кроме того, согласно Сэнфорду, *Мёандзи*, хотя и признаётся в качестве одного из трёх главных храмов *Фукэ*, но подчинялся храму *Рэйходзи* как минимум до 1767г, то есть до года, когда *Мёандзи* изменил название на

подчиненное храму *Кококудзи*. Таким образом, *Мёандзи* не может претендовать на связь с предполагаемым основателем секты *Фукэ*, *Хотто Кокуси*, а также основателем *Кококудзи*.

Далее Сэнфорд утверждает, что заявление о том, что *Мёандзи* был основан в 1298 году *Рюэн Кётику*, было мотивировано соперничеством между *Мёандзи* и двумя главными храмами в Эдо. Традиционным основателем *Итигетсудзи* указывается *Кинсэн* (金先), ученик Пао Фу, который был с *Кётику*, учеником *Хотто*. Основателем *Рэйходзи* был знаменитый самурай *Кусуноки Масакацу* (楠正勝, 1400) (12). Таким образом, *Мёандзи*, основанный *Кётику*, стал подчиненным храмом у храма, основанного *Хотто Кокуси*, и может претендовать на происхождение, датированное более ранней датой, нежели *Итигетсудзи* и *Рэйходзи*, два конкурирующего с ними храма, таким образом поднимая свой статус и выступая в качестве «Матери храмов» секты *Фукэ*.



(12) Сэнфорд даёт символ *Кусуноки* как 楠木, второй символ представляется излишним

Как указывалось выше, несмотря на то, что существует мало доказательств того, что, это «главный храм» *комусо*, следует отметить, что *Камисанго* считает его одним из главных храмов в Японской *сякухати* истории, в то время, как Сэнфорд так не считает.

3.5.2 «Кэйтё но Окитэгаки» и Постановление от 1677 года

Наиболее важным документом о создании секты *Фукэ* является постановление правительства, которое получило неофициальное название «Кэйтё но Окитэгаки» (慶長掟書). Официальное название этого постановления – «Гонюкоку Но Сэцу Оватасэсоро Окитэгаки» (御入国之砌(節)被仰渡候御掟書) (13). Оно, якобы, было «копией» оригинала, который, скорее всего, никогда не существовал, и, по иронии судьбы, принимался правительством Японии в качестве подлинника на протяжении более двухсот лет. Этот документ официально признает секту *Фукэ* и определяет привилегии и обязанности её членов. Секта *Фукэ* утверждает, что первоначально документ был написан основателем сёгуната *Токугава*, *Токугава Иэясу* (徳川家康) и датировался *Кэйтё* 19 (1612 г.).



(13) *Такахаси* даёт следующее название: «Гонюкоку Но Сэцу Оватасэсоро Окитэгаки». Есть расхождения и в *кандзи* и в прочтении Сэнфордом.

Секта *Фукэ*, якобы, не могла предоставить оригинальный правительственный документ с правительственной печатью под тем предлогом, что оригинал был уничтожен во время пожара. Кроме того, ни один правительственный отчёт о написании (выпуске) оригинального документа не нашёлся в архивах Эдо. Между 1677 и 1894 годами сектой *Фукэ* предоставлены по меньшей мере 6 версий постановления правительства *бакуфу*. Эти копии демонстрируют больше несоответствий, чем может объяснить процесс ручного копирования оригинального документа. Например, существуют различные варианты

количества положений (от 8 до 21) в различных копиях (14).



(14) *Такахаси* обеспечивает полный перевод 6 версий «Кэйтё но Окитэгаки».

Сомнение в подлинности этого документа впервые были высказаны *Араи Хакусэки* (新井白石, 1657-1725), учёным конца 17 века. Последующие исследования (*Миками; Курихара; Накацука; Камисанго; Уэно; Такахаси*) имели все основания для доказательства того, что различные копии «Кэйтё но Окитэгаки» все являются подделками, совершенными членами секты *Фукэ*, и что *сёгунат* знал, или, по крайней мере, подозревали об этом.

Несмотря на такие знания и подозрения, *сёгунат* решил признать законность этого документа в связи с желанием контролировать всё большее число *ронин*ов. Официальное признание секты *Фукэ* было одним из способов осуществления такого контроля, только косвенно. У многих их *ронин*ов, которыми *бакуфу* было трудно управлять, благодаря недавно приобретенным новым привилегиям, появилась заинтересованность сектой. Секта *Фукэ* могла утверждать власть над своими членами, тем самым, способствуя укреплению стабильности и исследовательской деятельности.

Таким образом, основные положения, изложенные в многочисленных версиях «Кэйтё но Окитэгаки» в значительной степени определяет секту *Фукэ* и образ жизни *комусо* в течение периода, после того, как указ вступил в силу, то есть с середины 17 века и до конца 19 века.

По иронии судьбы, количество положений, включённых в версию документа, увеличивалось, в то время, как секта *Фукэ* ослабевала. Из шести версий перевода *Такахаси*, кратчайший содержит 9 положений. Самый длинный вариант содержит 21 положение. Другие ранние версии содержат 10, 11, 17 и 20 положений. Версии с наименьшим количеством положений, как представляется, явно написаны в пользу правительства, перечень обязанностей *комусо бакуфу*, а также с минимальные права. С другой стороны, в этой версии, членам секты *Фукэ* даётся ряд чрезвычайных привилегий, не включенный в другие версии. Другими словами, документ, который изначально был подделан представителями секты *Фукэ*, получивший официальное признание, продолжает быть поддельным в попытках сохранить признание и повышение привилегий.

Первые положения всех копий «Кэйтё но Окитэгаки» определяет сообщество *комусо*, как религиозное объединение, функции которых заключаются в предоставлении временного убежища для *ронин*ов. Другие основные пункты для специальных привилегий, предоставленных *комусо* - это право на свободу передвижения, монопольное право на использование *сякухати*, право на ношение оружия и попадание под прямую юрисдикцию *бакуфу*, а не местных органов власти.

Ниже приведён вариант документа, озаглавленного «*Садамэ*», найденный *Курихара*. Эта версия содержит наибольшее число положений.

1. Японское братство *комусо* является религиозной группой, специально

созданной для удовлетворения потребностей *ронинов* и *самураев*, которые желают временно уйти от мира. Храмы *комусо* не относятся к компетенции власти, на территории которой они расположены. Они предназначены только для *самураев*.

2. Когда главный храм устанавливает правила, то каждый должен соблюдать их. *Комусо*, которые относятся к малым храмам, будут получать наказание от главных храмов.
3. Когда *комусо* осуществляет переезд с места на место, он подчиняется законам своей секты. Поэтому он должен иметь возможность делать это свободно.
4. Когда *комусо* практикует *такухацу* [托鉢 , религиозное нищенствование] в чужой земле, люди этой местности не могут досаждать ему в соответствии с законами этой земли. Если *комусо* не имеет возможности делать *такухацу*, он должен отчитаться перед главным храмом. Если главный храм не в состоянии справиться с вопросом, следует обращаться к *Бугё* в Эдо [государственному чиновнику].
5. Во время паломничества *комусо* на улице и в местах проживания должны носить *тэнгай* [天蓋, шляпа-корзина] и скрывать своё лицо.
6. *Комусо* не должен носить оружие во время его *такухацу*. Им позволено носить кинжал, лезвие которого не больше 1 сяку (30, 3 см). Его необходимо скрывать в одежде.
7. *Комусо* - это также *самурай*, который преследует своих врагов во время своего паломничества. Следовательно, он должен иметь свободный допуск к *сйбай* [芝居 , театральные развлечения] и прочее, освобождаясь от сборов и оплаты перевоза в лодке везде, где он идёт.
8. *Бансо* (монахов-хранителей) следует направить по всей стране, для контроля поведения *комусо*.
9. Если *бансо* во время своей экспедиции обнаруживает ложных *комусо*, он должен поступить с ним в соответствии с законом. Если *бансо* соглашается принять взятку, то появится множества ложных *комусо* на свободе и это обнаружится, то тогда он и ложные *комусо* будут строго наказаны. Поэтому будьте начеку и ведите себя правильно!
10. Никто не может играть на *сякухати*, кроме *комусо*. Если *самурай* желает играть на *сякухати*, он должен получить разрешение от главного храма. Только *самураи* могут играть на *сякухати* и стать *комусо*.
11. Если *комусо* станет известно о заговоре других *комусо*, он должен сразу же сообщить об этом властям. Участники, в том числе и настоятель храма и *бансо* будут сурово наказаны.
12. Когда *комусо* практикует *такухацу*, его может сопровождать не более одного монаха *комусо*, его помощника.
13. *Комусо* нельзя вымогать еду и жильё у бедных. Кроме того, запрещается участие в банкетах, праздниках и других мероприятиях.

(15)

14. Когда у *комусо* появляется шанс сразиться с одним из своих

врагов, оба должны согласиться с тем, чтобы спросить разрешение у главного храма для освобождения от статуса *комусо*. Дуэль должна происходить на земле храма. Не разрешается использовать внешнее подкрепление. Только *самураям* разрешено вести себя таким образом.

15. Если *самурая* приносят на землю храма с мечом, залитым кровью, руководство храма в первую очередь должно допросить его, а затем предложить ему убежище. Если *самурай* имеет прецеденты, то он не должен скрывать свои прошлые деяния, потому что если о его делах станет известно в будущем, он больше не сможет получить защиту от храма.
16. *Комусо* может убивать своих врагов, но не допускается, чтобы он участвовал в групповых сражениях. *Комусо* имеет право вступить в бой только с одним человеком. Только *самураю* разрешено вести себя таким образом.
17. *Комусо* не разрешается ездить на лошади или в паланкине при перемещении с места на место в целях избегания совместного пребывания нескольких людей.
18. Когда *комусо* прибывает на окраину префектуры, он должен вежливо продемонстрировать свои верительные грамоты, который ему дал главный храм для разрешения свободного перемещения. Если *комусо* избегает официальных контрольно-пропускных пунктов, он должен быть допрошен. Будьте осторожны и соблюдайте правила!
19. Когда *комусо* совершает практику *такухацу* за пределами своей территории в замке города, он не должен оставаться там на время, большее, чем 7 дней. Во время своей практики *такухацу* *комусо* не должен играть светские и популярные мелодии. Также он не имеет право участвовать в каких-либо художественных мероприятиях.
20. Когда *комусо* практикует *такухацу*, он не должен использовать *сякухати*, меньше, чем в 1 сяку (30,3 см) и 8 сун (1/10 сяку) в длину, и играть другие пьесы, нежели предписанные.
21. *Комусо*-дисциплина была создана для всех *самураев* под солнцем. Не забывайте о правильном пути благородства, потому что в любой момент *комусо* может снова стать *самураем*. Учись ремеслу монаха, и в сердце твоём укрепится благородство. Помни, что это религиозная секта для *бусидо*. Именно это даёт вам право свободно передвигаться по всей стране.

(Перевод *Такахаси*)



(15) Недостающие оригинальные японские *кандзи* исключают дальнейший перевод этого положения. Положение в другой версии, которое начинается точно также, продолжается: «Кроме того, праздников, банкетов и азартных игр. Они также не должны брать взятки. *Комусо*, которые нарушают эти правила, не смогут оставаться *комусо*. Его *хонсоку* (полномочия) будут отняты».

Первый подлинный обмен информацией между сектой *Фукэ* и *сёгунатом*

(в отличие от сомнительной подлинности «*Кэйтё но Окитэгаки*») был осуществлён с двумя храмами - *Итигетсудзи* и *Рэйходзи*. Послание известно, как «*Энпо гонэн но хатто*» (延寶五年の法度 , распоряжение от 1677) (воспроизведенное *Курихара* в 1918 г.) – правительственная директива, появившаяся в шестом месяце пятого года эпохи *Энпо* (1677 г.). Это первое конкретное свидетельство о признании правительством Эдо секты *Фукэ*. В частности, указом признается, что *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* являются «главными храмами» (本山) секты *Фукэ*. Официально признав *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* постановлением от 1677г., *сёгунат* подтвердил существование секты *Фукэ*, хотя секта, вероятно, существовала задолго до официального признания, данного ей в 1677г. Секта *Фукэ* выступала в качестве единственного законного представителя всех *комусо* с этой даты до упразднения секты два столетия спустя, в 1871г.

Постановление 1677г. даёт указание секте *Фукэ* по трём вопросам: во-первых, им сообщаются, каким образом выбираются настоятели в главных и подчинённых храмах. Во-вторых, в нем говорится, как выбираются новые члены, включая то, какие полномочия им необходимы для того, чтобы присоединиться к секте. И, наконец, в ней рассматриваются вопросы нарушения закона и правил секты. Эти три пункта и легли в основу всех последующих правил секты.

3.5.3 «Санъин сангу»

После обеспечения официального признания и покровительства *сёгуната*, секта *Фукэ* пыталась регламентировать и контролировать движение *комусо*. Основным методом подтверждения предоставленных ему полномочий, *комусо* были присвоены «*Санъин сангу*» (三印三具, «3 печати» и «3 предмета»), сертификаты и инструменты ремесла, необходимые *комусо*. Для получения «*Санъин сангу*» должен быть выполнен ряд требований. Во-первых, претендентом должен быть подтверждён статус *самурая*. Также было необходимо представить «сертификат нехристианских убеждений», гарантийное письмо о своём праве по рождению от известного представителя класса *самураев*, причин желания вступления в секту *Фукэ*, а также письменную присягу о том, что претендент будет соблюдать законы секты. Анкетные данные всех кандидатов подвергались строгой проверке.

Заявитель должен был оплатить разовый лицензионный сбор, который с течением времени изменился, но в среднем составлял 300 *хики* в золоте (三百疋), значительная сумма в то время. Затем заявитель выполнял обговоренные в договоре церемонии, присягая перед алтарём основателя секты. Затем вновь обретенному *комусо* предавались в качестве официального признания «*Санъин сангу*». «Три предмета» - это *сякухати*, *тэнгай* (天蓋 , корзина-шляпа) и *кэса* (袈裟 , Буддистская монашеская накидка поверх кимоно). «Три печати», называемые *хонсоку* (本則 , «подлинный свиток»), *кайин* (會印 «общественная печать») и *цуин* (通印 , «проходная печать»). *Хонсоку* (в полном объёме воспроизводится у *Курихара*) излагает основы философии *комусо* и символику *сякухати*-инструмента. Первая часть документа содержит 29 глав китайского классика *Линцы Лу* (臨濟錄 , яп. *Риндзай року*) о человеке, в честь которого была названа секта *Фукэ*.

«Пу-ко (Пухуа, яп. Фукэ) всегда ходил по улицам, звонил в ручной колокол и говорил:

Если просветлённый (明頭 , яп., *мэйто*) придёт, ударь просветлённого.
Если непросветлённый (暗頭 , яп., *анто*) придёт, ударь непросветлённого.
Независимо от того, с какой из четырёх сторон он придёт, ударь его, как вихрь. Если к тебе придут из пустоты, сруби косой».

Лин-цы (Линци) послал одного из своих слуг поговорить с Пу-ко. Когда он прибыл, слуга говорил словами, которые он получил [от Лин-цы], «Что ты делаешь, когда абсолютно ничто не приходит?»

Пу-ко направил вопрос в другую сторону и сказал: «Завтра будет маленький праздник Та-пэй юан (大悲院 , *Дабэй юан*, яп. *Дайхиин*).»

Слуга вернулся к Лин-цы и сделал доклад.

Лин-цы сказал: «У меня долгое время были подозрения относительно этого молодого человека». (перевод Сэнфорд 1977:439)

Хонсоку продолжает второй раздел и инкапсулирует философию секты Фукэ в описании инструмента и кратком стихотворении (очерке), а именно:



Инкапсуляция - это механизм, который объединяет данные и код, манипулирующий этими данными, а также защищает и то, и другое от внешнего вмешательства или неправильного использования

Сякухати является инструментом *Дхармы* (法器, *хоки*). В *сякухати* есть множество значений. Она сделана из трёх узлов бамбука и всегда с двумя отверстиями, широким и узким [имеются в виду самое верхнее, в которое дуют и самое нижнее- прим. Пер.]. Каждое из её проявлений что-то символизирует. Три соединения (узла) символизируют Три Энергии (Силы) [Небо, Земля, Человек]. Два отверстия, верхнее и нижнее, Солнце и Луну. Пять [пальцевых] отверстий спереди и сзади - это пять элементов. Это глубокий источник всего творения. Игра [на *сякухати*] представляет *Дхарму* Мириад Вещей. Эго растворяется в темноте. И объективная реальность и [субъективный] разум становятся едиными.



Дхárма (санскр. धर्म, *dharma*, «закон, правило») — индийский философский или религиозный термин, который используется для обозначения морального долга, обязанностей человека или, в более общем значении — пути благочестия

Шляпа-корзина *тэнгай* является тем, что наделена возвышенным телом Будды. Поэтому наша секта создаётся с учётом этого фактора.

Священная гора, отблеск луны

Озаряют мириады школ.

Пухуа, одинокий ветер добродетели

Благоухание трёх царств (16).

Симоса куни [провинция], Кацусика гун [страна], Кадзахая со [деревня],

Коганэ	
Кинрюдзан Байринъин (金龍山梅林院), Итигетсудзи [храмовая печать]	
[Предъявитель] Религиозное имя	[Предъявитель] Имя
[Печать]	[Печать]

Перевод Р.Ли

(16) Сэнфорд переводит стихотворение следующим образом:

Над священной горой необыкновенная луна,
Её лучи отражаются в многочисленных ручьях.
Пу-ко [Пухуа] был как одинокий ветер,
Чья сила добродетельного духа
Три царства.



В первоначальном тексте нет слова, соответствующего слову «ещё», которое есть у Сэнфорда. Сэнфорд объясняет мысль стихотворения следующим образом: «Стихотворение начинается со стандартной буддийской метафоры луны, как *Ноументальная Реальность*, которая отражает изображение в бесчисленной феноменальной реальности, хотя «бесчисленный поток» несомненно относятся к подчиненным сектам и подчинённому храму «Храм Единственной Луны» (*Итигетсудзи*). Пухуа, как луна, представлен как фигура одинокой чистоты, суть (сущность) которого пронизывает мир (*сандзоу* [яп., *сансю*], 三州)». См. в Главе 5 аналогичные примеры символизма луны в *сякухати*-литературе.



Ноументальность - Вещь-в-себе (греч. νοῦμενον, от νοῦς, «ум, разум») — философский термин, обозначающий явления и объекты умопостигаемые, в отличие от чувственно постигаемых (данных нам в объективной реальности) феноменов; вещь как таковая («сама по себе»), вне зависимости от нашего восприятия.

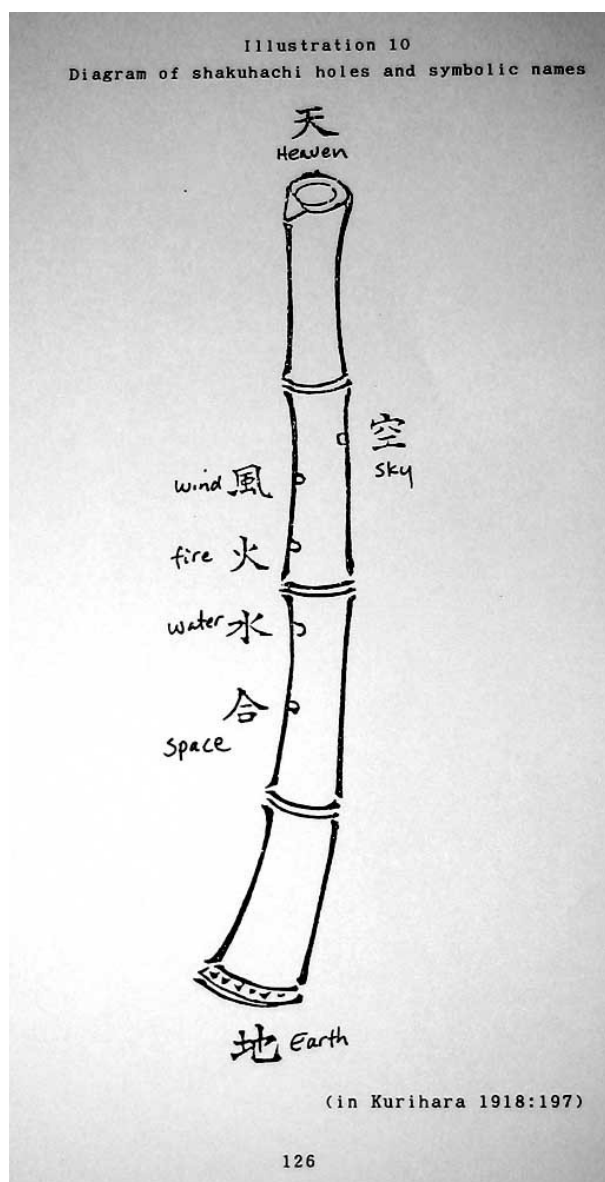
Перевод Сэнфорда является единственным переводом на английский язык *хонсоку* секты *Фукэ*. Существует несколько специфических различий в переводе Сэнфорда этого важного документа. В четвертом предложении Сэнфорд добавляет следующие слова: «[Отличие (различие) между четвертым] верхним и [первым] нижним пальцевыми отверстиями представляют собой солнце и луну». Затем он отмечает, что четыре верхних пальцевых отверстия, являющиеся «типичным коллективным представлением солнца» «несколько натянуто».

Вразрез переводу Сэнфорда, нет никакого упоминания о пальцевых отверстиях в оригинальном тексте (上下之二竅者日月也, «два отверстия, верхнее и нижнее, представляют собой солнце и луну»). «Два отверстия, верхнее и нижнее» это самое верхнее отверстие (мундштук) и самое

нижнее отверстия флейты. На диаграмме *сякухати* в книге «*Сякухати цудзоку сю*» (尺八通俗集, Популярное собрание *сякухати*, 1769) согласно *Кинко I*, обозначают небо и землю (см. рисунок 10). В безымянном документе говорится, что круг верхнего отверстия *сякухати* представляет солнце, потому что имеет форму круга, а в нижняя часть *сякухати*, когда смотришь на середину (взгляд идет от мундштука), имеет форму полумесяца, символизирующий небо (*Накацука 1979:475*). Изгибы или искривления *сякухати*, полученные за счёт искривления бамбука, и создает полумесяц формы нижней части, если смотреть от мундштука.

Иллюстрация 10

Схема отверстий *сякухати* и символические имена



(*Курихара 1918:197*)

Сэнфорд также называет «Пять элементов», таких как Земля, Воздух, Огонь, Вода и Космос. Он отмечает, что это пять элементов индийского Буддизма и, таким образом, скорее всего в контексте Дзэн секты Фукэ, хотя в тексте используется слово *ву ксинг* (五行, *гогё*), который обычно означает пять элементов ранней китайской космологии: Дерево, Огонь,

Земля, Металл и Вода. В соответствии с чертежом (схематическим рисунком) *Кинко I*, пять элементов – это Земля, Вода, Огонь, Воздух и Космос (см. рис. 10). *Накацука* цитирует неизвестный документ эпохи Эдо о том, что четыре пальцевых отверстия также представляют четыре времени года, причем пятое пальцевое отверстие представляет середину лета (летнее солнцестояние) (土用, доё).

Наконец, очень сложно понять, как Сэнфорд прибавил к своему переводу второе изречение в разделе, касающемся *тэнгай*: «*Тэнгай* – шляпа, служащая для украшения Будда-кая. Этот предмет одежды с правом ношения [только в этой] секте». Оригинальный же текст на японском следующий: 夫天蓋者莊嚴仏身之具也。故我門準擬之也。

Второй документ *санъин*, называемый *кайин* – документальная идентификация предъявителя, заверяющая принадлежность к секте Фукэ. *Кайин* обновлялся каждые шесть месяцев одним из главных храмов, что делало его одним из основных (первичных) источников власти над *комусо*, а также одним из источников дохода. Плата за возобновление шестимесячной лицензии составляла *моммэ* (匁 , 1 моммэ = 3.75 гр.) серебром. Третий документ - *цуин*, который был необходим *комусо* в его путешествиях по Японии. Вместе с *сангу* он служил доказательством того, что он является членом секты Фукэ, а не нищим или вором в маскировке.

3.5.4 Организация и деятельность секта Фукэ

Первоначально существовало два типа членов секты Фукэ - *кёгай* (境界) и *дзюсоку* (住職). Большинство членов составляли странствующие *комусо*, которых называли *кёгай* (境界, буквально «граница», что в Буддийской терминологии означает «область объективной реальности»). В отличие от *кёгай*, которые были не в полной мере Буддийскими монахами, второй тип был полностью посвящен в сан и жил в храмах. Их называли *дзюдзисоку* (住持職, «канцелярия настоятеля») или просто *дзюсоку* (住職) (*Камисанго* 1974:17; Сэнфорд 1977:424). (17) *Камисанго* также перечисляет шесть других званий в организации секты Фукэ, кроме *дзюсоку*, а именно:

- *индай* (院代, второй ранг посвящения и представитель *дзюсоку*);
- *суцуяки* (出役, монах, который официально наносит визиты в другие храмы);
- *кансю* (看守, так же читается *кансу*, тюремный надзиратель/поддерживающий дисциплину);
- *якусо* (役僧, исполняющий обязанности посвящающего в монахи);
- *русуи* (留守居, сторож);
- *монтэй* (門弟, последователь, то есть *комусо*).



(17) По данным Сэнфорда, термин *кандзю* (看主) является синонимом *дзюдзисоку*, хотя *Имаэда* использует *кандзю* как эквивалент *кёгай*. *Накацука* отличает *кандзю* от *дзюсоку*, потому что

только *дзюсоку* может выдавать *хонсоку*, а *кандзю* не может. *Накацука* так же говорит, что *дзюсоку* могли постричься в монахи, а *кандзю* – нет.

Сэнфорд не упоминает шесть званий, но перечисляет пять других категорий. *Дзидзумэ* (寺詰, дословно «назначение в храм») и *цумэй* (詰合, дословно «сотрудник») являются перманентными и постоянно проживают в большом храме. Монахи при храмах, но проживающие в других местах, назывались *хонсоку*, после первой «печати». И, наконец, было две категории, которые в принципе были запрещены законом, но тем не менее существовали. *Сюэн дзоуи* (宗縁助吹, дословно «помощник игрока, ассоциирующий себя с сектой (принадлежащий секте)») – «временные *комусо*», простолюдины, которые не могли присоединиться к секте, но хотели бы изучать *сякухати*. *Сюэн дзоуи* было предоставлено временное, ограниченное членство, разрешенное до определенного времени. *Кайдо* (海道, буквально «множество путей») были личными учениками отдельных *комусо* и принадлежали ко второй запрещенной категории.

Все категории, упомянутые выше, могут быть разделены на две основные группы: монахи, проживающие в храме и нищенствующие монахи. Последние составляли большинство рядовых членов секты *Фукэ*. Сэнфорд предполагает, что разделение на две [группы] и невозможность руководства храмов в полной мере контролировать странствующих *кёгай* была одной из основных причин возможного развала секты.

Монахи, проживающие в храмах, вели обычный распорядок, аналогичный другим Буддийским сектам, с дополнительным акцентом игры на *сякухати* как *суйдзэн*. *Камисанго* описывает типичный день в храме секты *Фукэ* следующим образом: С утра, перед рассветом, *якусо* играл пьесу «*Какусэй рэй*» (覚醒鈴, буквально «Пробуждённый Колокол»), что служило знаком всем просыпаться. Все собирались перед алтарём и играли пьесу «*Тёка*» (朝課, «Утренняя Тема»). Затем утренний *дзадзэн* (сидячая медитация). В середине дня отводилось время для *сякухати*-практики так же как и *будосюрэн* (武道修練, практика боевых искусств), а также время на прошение милостыни. Вечером, после вечернего *дзадзэн*, ритуально исполнялась пьеса «*Банка*» (晩課, «Вечерняя Тема»). Когда в середине ночи совершался тайный обряд, такие пьесы как «*Синъя*» (深夜, «Глубокая Ночь») или «*Рэйбо*» (鈴慕, «Тоска по Колоколу») исполнялись в начале церемонии.

(перевод Р.Ли, 1986)

Во время паломничества должны были соблюдаться определенные формальности. *Тэнгай* охватывала всю голову *комусо* (см. иллюстрацию 10) и не только означала его отсутствие привязанности к личности или эго, но и позволяла ему молчать как можно дольше. В ответ на вопросы о своей цели [пребывания], *комусо* говорил «одно место для не-жилья» (一所不住, *иссё фудзю*) (18) или «Любое направление или сторона» (19). На вопросы, относящиеся к его имени или удостоверению личности, он должен был сказать название своего храма и своё духовное имя или ответить вопросом на вопрос: «Что вы можете спросить у человека, который состоит из пустоты, завёрнутой в оболочку тела, и который несёт

сякухати бесконечной пустоты?» На все встречные вопросы он отвечал уходом и размахиванием своей флейты.



(18) В Буддийской терминологии словосочетание «иссё фудзю» означает «состояние не-привязанности к какому-либо сенсорному, интеллектуальному или эмоциональному объекту» (Сэнфорд 1977)



(19) Это относится к словам Пухуа (яп. Фукэ), указанных в Главе 29 «Линцы Лу» (яп., Риндзай року)

Как монахи нищенствующего ордена, *комусо* исполняли особые пьесы. Идя по дороге монах исполнял «Тори» (通り, «Прохождение»). Когда монах останавливался перед домом или учреждением с тем, чтобы попросить милостыню, он играл пьесу в высоком регистре (ключе) - «Кадоцукэ» (門付, «На углу»), чтобы обратить на себя внимание. После наполнение чаши (так называемой *хати*, 鉢) сырым рисом, *комусо* ссыпал его в специальную сумку и возвращал пустую чашу обратно дающему, а затем исполнял впечатляющую пьесу «Хатигаеси» (鉢返し, «Возвращение Чаши»), тем самым выражая благодарность за пожертвование на жизнеобеспечение.

Когда один *комусо* видел другого *комусо*, он играл «Ёбитакэ» (呼竹, «Зовущий Бамбук») и шел навстречу. «Ёбитакэ» почти полностью исполняется в верхнем регистре, потому что верхний регистр больше подходит к «зовущей» пьесе. Вторым *комусо* не останавливался и отвечал пьесой «Юкэтакэ» (受竹, «Отвечающий Бамбук»). Эта пьеса, в отличие от «Ёбитакэ», исполняется в нижнем регистре, и состоит из очень длинных и сложных фраз, как бы в ответ на «вызов» аппонента. Потом оба *комусо* играют вместе пьесу «Гутай кёку» (遇対曲, «Пьеса встречи лицом к лицу») в унисон - спрашивающий - в нижнем регистре, а отвечающий - в верхнем. Просьба о временном проживании в храме *комусо* выражалась в исполнении пьесы «Монкай но кёку» (門開の曲, «Пьеса открытия ворот»).

Согласно *Тукитани*, пьесы, исполняемые во время ритуала или в контексте духовной практики, отличаются от пьес, исполняемых во время паломничества или в свободное время. Пьесы, в храмах - аскетичные (простые, чистые), очень формальные и спокойные, в то время, как пьесы, которые играли в пути, как правило, более сложные. Примером официальной пьесы являются «Кёрэй» (虚霊, или 虚鈴, «Пустой Колокол»), «Коку» (虚空, «Пустое Небо»), и «Мукаидзи» (霧海簾, «Флейта над Туманным Морем») - три самых почитаемых пьесы в репертуаре *котэн хонкёку*. Ярким примером пьесы, играемой в пути является «Рэйбо» линии *Осю* (см. Главу 4).

Два контекста, в котором представлялись пьесы, то есть «строго церемониальный контекст и свободно предписанные рамки паломничества» могут объяснить некоторые изменения в названии пьесы «Рэйбо». Вариант названия «Рэйхо», особенно при записи иероглифами 礼法 (манера/стиль + ритуал) может относиться к торжественному контексту, а вариант названия «Рэнбо» (恋慕, «Сильная Тоска или Сильное Желание») может обозначаться в неофициальном контексте.

Стандартное название «Рэйбо» (鈴慕, «Тоска по Колоколу») может быть идентифицировано в историческом контексте, а форма произведения представлена в рамках паломничества.

Члены секты Фукэ оставили нам очень мало письменных материалов, разъясняющих философию, которая лежала в основе их игры на сякухати как суйдзэн (дующий Дзэн) хонкёку говорит само за себя. Кинко I говорил о вербализации концепции суйдзэн в коротких высказываниях, таких как «ити но дзёбуцу» (一音成仏, «Будда в одном звуке»), «тикудзэн итинё» (竹禪一如, «Бамбук и Дзэн едины»). Единственными сочинениями (письменными источниками) членов секты Фукэ по этому вопросу являются три кратких эссе Хисамацу Фуюэ (久松風陽, 1790-1845), озаглавленные

- «Хитори котоба» (獨言, «Слова самому себе»),
- «Хитори мондо» (獨問答, «Вопросы и ответы самому себе»)
- «Кайсэй хого» (海靜法語, «Океан Спокойного Поучения»)

Хисамото, самурай, живший при правительстве Токугава, стал главным исполнителем линии передачи Кинко секты Фукэ после смерти своего учителя Кинко III. Его два лучших ученика, Хосида Итё (吉田一調, 1812-1881) и Араки Кодо (荒木古童, 1823-1908), сыграли важную роль в выживании сякухати в качестве музыкального инструмента после эпохи Мэйдзи.

Тема отчуждённости от этого мира проявляется в простой форме, в которой комусо должен был быть похоронен, если он скончался во время паломничества. В «Кётаку дэнки кокудзи кай», Кусуноки Масакацу – традиционный основатель Рэйходзи, рассказывает: «Когда умрёт монах этой секты, то он должен быть посажен на его фукусю (副子, спальная циновка комусо), покрыт большим куском ткани, обвязан веревкой и похоронен. Его надгробием будет служить доска, называемая кэнконбари (20). Кётаку (другое название сякухати) выступит в качестве инструмента отпевания. Этот ритуал – единственное наивысшее желание для умершего монаха в его странствии.»



(20) 乾坤張り, буквально «Трафарет неба и земли». Кэнконбари – это маленькая табличка, которую комусо носили на груди. С одной стороны на ней было написано кэнконбари, а с другой стороны фусэй фумэцу (不生不滅, не родился, не умер). Эта фраза несет мощный смысл Дзэн-Буддийской традиции. «Не родился, не умер» может относиться к природе Будды, которая присутствует везде и в том числе, как это ни парадоксально, является непостоянной.

(Переведено Цугэ, 1977)

Многочисленные сохранившиеся рисунки комусо периода Эдо могут дать представление об их внешнем виде и образе жизни (см. иллюстрацию 11). Можно увидеть эволюцию тэнгай от неглубокой и широкой шляпы до глубокой в форме корзины, которая охватывает всё лицо. Иллюстрация 12 демонстрирует куртизанку с сякухати и двух [мужчин], которых Сэнфорд

называет «*комусо-дэнди*», которые появились в конце эпохи Эдо. Одетые [как комусо] только для эффекта, это указывает на снижение авторитета и эффективности секты Фукэ в качестве политической и духовной организации в обществе. Окончательный распад секты обсуждается в следующем разделе.

Иллюстрация 11

Шесть рисунков *комусо* периода Эдо

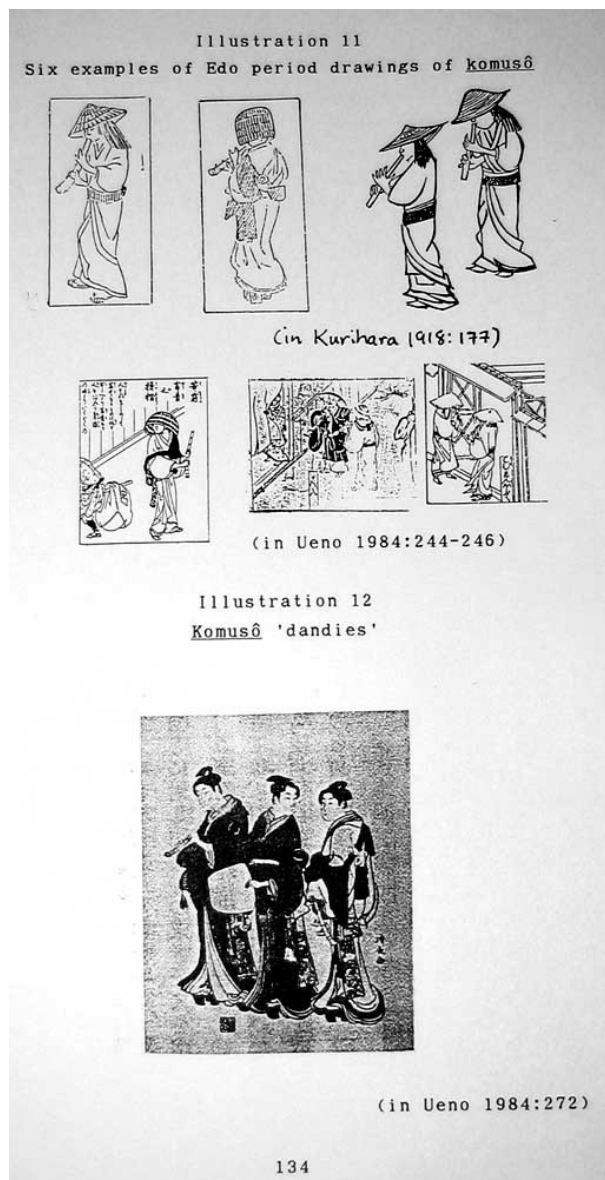


Иллюстрация 12

Комусо-дэнди с куртизанкой

3.5.5 Упадок и распад секты Фукэ

Индикаторы снижения официального статуса секты Фукэ появляются в конце 18го – начале 19го века. Кульминация, полное уничтожение секты *бакуфу* произошло 1847г. Кроме того, участие в светских мероприятиях в этом же периоде секты Фукэ некоторых из её членов является очевидным. Об упадке и окончательном распаде секты говорится ниже.

Согласно теории, рассмотренной выше, во-первых, *бакуфу* Токугава,

получило признание и представило особые привилегии секте Фукэ, косвенным методом утверждая власть над многочисленными неконтролируемыми *ронинами*. Во-вторых, [секта использовалась] в качестве подбора и размещения шпионов по всей стране. Представляется вероятным, что *бакуфу* не обманула членов секты Фукэ, которые подделывали документы, такие как «*Кэйтё но окитэгаки*» и «*Кётаку дэнки*» для того, чтобы получить официальное признание и особые привилегии. Признание было предоставлено секте, поскольку она являлась политически подходящей по времени, а не из какого-либо чувства приличия или обязательств.

На протяжении всей истории секты Фукэ были последователи, практикующие *суйдзэн*, которые продолжали старинные традиции, как и в 14м веке *Иккю Дзэндзи*. Большой репертуар *котэн хонкёку* (古典本曲 , классические *хонкёку* (21)) и философия работы с ними, является их наследием. Однако существовали *комусо* с антиобщественным поведением и мотивами, помимо просветления, которых тоже принадлежали к секте Фукэ. Как указывалось выше, образ жизни монаха нищенствующего ордена, особые привилегии, в частности, право на свободу передвижения, а также одежда, и анонимность, позволяющая *комусо* скрыть личность – всё это способствовало привлечению тех, кто хотел бы нарушить закон по какой-то причине.



(21) Этот термин относится к *хонкёку*, начавшейся с *комусо* или их предшественников, в отличие от «современной» *хонкёку*, составленных в течении прошлого столетия.

Сама природа института *комусо* поощряла индивидуальность и свободу от внешней власти. Это затрудняло для храмов Фукэ контролировать даже передвижения своих членов, не говоря уже о всё большем числе тех, кто маскировался под *комусо*. Кроме того, после более чем двухсот лет мира и стабильности, необходимость правительства в сети шпионов, представляемых сектой, возможно, сократилась. Секта начала рассматриваться, как обязательство, не стоящее сохранения. Резкое увеличение частоты и тяжести официальных писем, изданных руководством секты с конца 18го века также указывает на проблемы, стоящие перед сектой Фукэ того времени.

В одном из первых таких писем от 1774г., *сёгунат* выразил недовольство в отношении вымогателей, замаскированных под *комусо*, которые не находятся на стороне закона. Секта Фукэ ответила, что пытается восстановить некоторую дисциплину, которая существовала в прошлом. Именно в этот момент и появляется основной документ, с помощью которого секта Фукэ пытается восстановить свой привилегированный статус и улучшить своё положение в обществе. Одним из таких документов является «*Кётаку дэнки коку дзикай*» (*Ямамото, 1795*) – трогательное описание прославленных историй секты. Как было указано выше, в этой книге была дана аннотация «*Кётаку дэнки*», которая якобы была написана в начале 1600-х гг. Аннотация к этой книге, однако, вероятно была сфабрикована в то же время.

Кроме того, *бакуфу* начало подвергать сомнению преимущества секты

Фукэ, написанные приблизительно в то же время, что и «*Кэйтё но Окитэгаки*» и имеющие наибольшее число особых привилегий. Эта расширенная версия, так же, как и «*Кётаку дэнки коку дзикай*», являлись попыткой повысить статус и авторитет секты в глазах *бакуфу*. Еще одна попытка улучшить испорченные отношения состоялась в 1841 году, когда *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* стали представителями правительственного Совета Храмов и Святынь, подтвердив истинность духовной природы секты.

Но все попытки сохранения официального признания и статуса секты оказались тщетными. И наконец, пришло время, когда недостатки секты *Фукэ* стали перевешивать привилегии, выданные *бакуфу*. В 1847 году правительство издало *фурэгаки* (触書 , которое было распространено как официальное заявление, размещающееся на общедоступных досках объявлений по все стране), однозначно заявив, что льготы секты *Фукэ*, как указано в «*Кэйтё но Окитэгаки*», уже не в силе и уже не должны предоставляться в первую очередь. Объявление отменяло правило, [которое гласило, что] лишь *самураи* по рождению могут присоединиться к секте. Поскольку секта *Фукэ* находилась под эгидой Дзэн-Буддистской секты *Ринздай*, к которой человек может присоединиться вне зависимости от происхождения, было высказано мнение *бакуфу*, что те же критерии должны быть и для секты *Фукэ*. Кроме того, в заявлении утверждалось, что членам секты не требуются особые привилегии для осуществления своих духовных практик, но они должны развивать милосердие сердца (Камисанго, 1974).

Без особых привилегий и особой исключительности, предоставленной «*Кэйтё но Окитэгаки*», секта *Фукэ* потеряла большую часть своего авторитета и престижа. Попытки опять реформировать и возродить секту оказались безрезультатными. Если *бакуфу* эпохи Эдо видело смысл дальнейшего существования секты, то новое правительство *Мэйдзи* (明治) – нет. В октябре 1871 г., спустя три года после свержения почти 300-летнего [правления] *бакуфу*, новое правительство *дадзёкан фукоку* (太政官布告, буквально «кабинет указов»), официально отменило секту *Фукэ*. Все *комусо*-храмы были закрыты, а монахи – низложены. Год спустя выпрашивание милостыни стало незаконным, а также игра на *сякухати*, как на духовном инструменте (法器 , *хоки*).

Сякухати-исполнители *комусо* и их организация – секта *Фукэ*, у нового правительства *Мэйдзи* внезапно потеряли официальное признание. Другие монополистические гильдии, такие, как гильдия слепых исполнителей *кото* и *дзиута*, так же были упразднены, как часть программы по заподнизации страны. Традиция *хэйкёку* исполнителей *бива* тоже была практически полностью разрушена в этот период. Традиционный театр *но* едва выжил. Были нападки и на другие учреждения власти, в том числе и Буддийские храмы, которые были под патронатом старого режима *Токугава*.

Одним из ранних лозунгов *Мэйдзи* был «Отвернись от Будды, сокруши Буддизм» (排仏釈, *хайбуцу кисяку*). В самом деле, даже в эпоху *Гэгроку* (1688), буддийские объединения были непопулярны в Японии, и её дальнейшее существование было обусловлено главным образом правительственным покровительством. Как видно из современной литературы, [Буддийское] духовенство любили среди простолюдинов и

презирали среди образованных людей. Реставрация *Мэйдзи*, возможно, просто выпустила давние чувства на поверхность.

Кроме того, Гуцвиллер (1984) указывает на то, что «независимо от поведения её членов, не существует групп, тесно связанных с *бакуфу*, которые могли бы пережить своё падение и глубокие изменения и которые оставили власть в руках политиков, лояльных к новому императору. Хотя беззакония являлись общей проблемой в конце эпохи *Токугава*, возможно, по крайней мере некоторые из преступлений секты *Фукэ* были лишь предлогом, чтобы избавиться от организации, имеющей тесные связи со «старым режимом».

Совершенно очевидно, что ряд факторов, повлиявших на решение правительства *Мэйдзи* запретить секту *Фукэ*, оказался неизбежным. После окончательного становления кабинета в 1871 году, распад секты *Фукэ* и разгон *комусо* завершился, особенно в районе Эдо. *Рэйходзи* стал неофициальной площадкой и хранилищем. Его старые здания были разрушены во время пожара в 1893 г. *Итигетсудзи* и его земельные владения были разделены и проданы. Храм стал частью секты *Сингон*, а землю в конце концов приобрели *Сока Гаккай*, политическое крыло новой буддийской секты.

3.6 Сякухати как светский музыкальный инструмент

Полный крах секты *Фукэ*, разрушение храмов и запрет на сбор милостыни не привёл к прекращению использования *сякухати* в качестве инструмента. Напротив, её популярность возросла после запрета *Мэйдзи* в 1871г. Этому способствовали две причины. Прежде всего, *сякухати* по-прежнему выступала в качестве светского музыкального инструмента эпохи Эдо в нарушении монополистических принципов секты *Фукэ*, когда она использовалась вне религиозного контекста до эпохи Эдо.

Следует помнить, что до официального признания правительством «*Кэйтё но Окигэгаки*» и молчаливого согласия на монополию секты *Фукэ*, *сякухати* использовалась в контексте светской музыки, со времён её первого попадания в Японию, как части ансамбля *гагаку*, и продолжалось на протяжении всей истории в такой традиции, как *дэнгаку*. Существует много доказательств того, что инструмент продолжал использоваться в музыкальном контексте, а не в духовном и другими лицами, кроме членов секты *Фукэ* даже после того, как такое использование перешло на нелегальное положение. (*Накацука* 1979:438; *Уэно* 1984:269). После разгона секты *Фукэ*, популярность *сякухати* в качестве музыкального инструмента возросла открыто и легально.

Письменные источники использования *сякухати* в светских учреждениях можно найти в книге «*Гаю манроку*» (*雅遊漫録*, «Случайные комментарии об изящных развлечениях», 1755): «Сегодня *сякухати*, как правило, длинный и толстый инструмент. Он настроен под *сямисэн*, таким образом, его звук стал низким. Высота тона его звучания - свободная». (*Уэно* 1984:293).

Изобразительные доказательства можно найти в книге «*Ута кэйдзу*» (*歌系図*, «Генеалогия песни», 1782), в котором содержатся рисунки,

изображающие момент исполнения на *сякухати*, *кото* и *сямисэн* - составных элементов ансамбля *санкёку*. Кроме того, в книге «*Ямато косаку э сё*» (大和耕作絵抄, «Краткое изложение развития рисунка от Ямато»), написанной в конце 17го века, на рисунке восемь танцоров сопровождают четыре музыканта, играющие на *сякухати*, *сямисэн* и двух барабанах. Одежда, положение тел танцоров, так же, как инструменты ансамбля, указывают на *минъё* (民謡, народную музыку), сопровождающую танец (см. рисунок 14)

В 1694 году *Мёандзи* был издан свод правил, озаглавленный «*Хонсоку дэси э моси ватаси садамэ*» (本則弟子江申渡定, «Объявление правил для адептов “первой печати”») (воспроизводится *Накацука* 1979:166-169). Этот свод чётко запрещает исполнение «разлагающих пьес» (乱曲, *ранкёку*, то есть, популярных пьес, исполняемых в ансамбле на *кото* и *сямисэн*).

Согласно *Камисанго*, эти правила были опубликованы потому, что такая практика была широко распространена.

Иллюстрация 13

Исполнение *санкёку* в эпоху Эдо

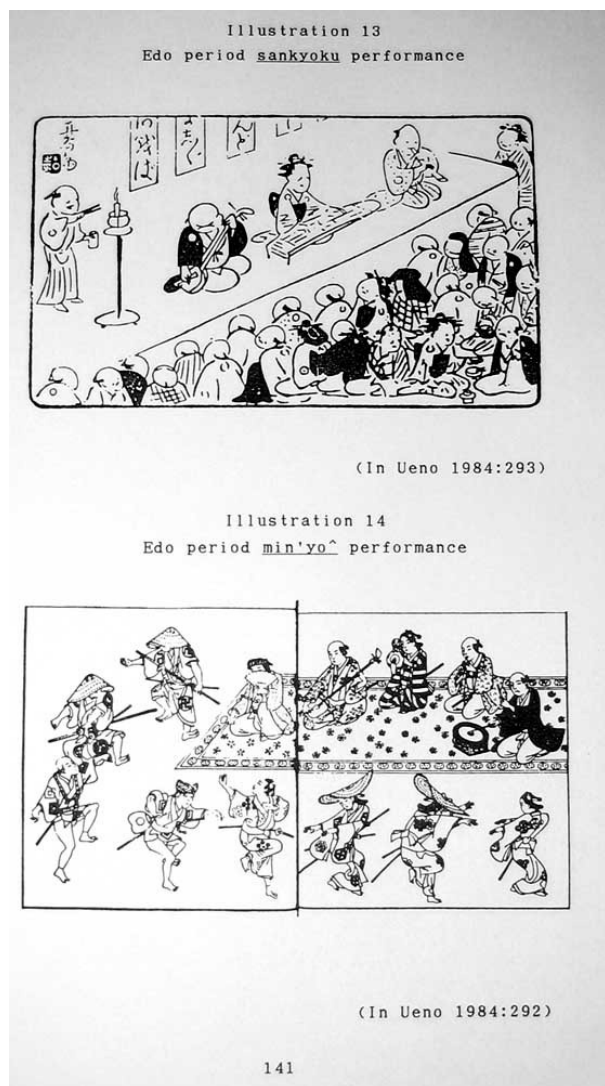


Иллюстрация 14

Исполнение *минъё* в эпоху Эдо

Два расследования, проведенных руководством храмов Фукэ, а также ответы на них, свидетельствуют о масштабности исполнения на *сякухати* светской музыки. В 1792 году *бакуфу* спросила храмы о том, хорошо ли, что на *сякухати* играют совместно с *кото* и *сямисэн* (胡弓, искривлённой лютне). Храмы ответили: «Это то, что не следует делать. Люди делают неправильно, но они это делают в частном порядке. Если мы не можем это слушать, то нет никакого способа изучить это». В 1847 году правительство опять спросило: «На *сякухати* играют для развлечения вместе с *сямисэн* и прочими инструментами в ансамбле. В секте Фукэ всё в порядке?» Храмы ответили: «Это всё очень печально и раздражительно».

Второй причиной для продолжения роста популярности *сякухати* после распада секты Фукэ в 1871 году является то, что монопольное использование *сякухати* сектой Фукэ никогда не соблюдалось. Не смотря на претензии секты Фукэ о том, что только последователи секты имеют исключительное право играть на *сякухати*, на этом инструменте фактически играли люди, не являющиеся её последователями, в том числе и рядовые граждане, будь то в духовном или светском контексте. Доказательства использования *сякухати* людьми, не являющимися членами секты Фукэ, и даже простолюдинами, на самом деле сектой Фукэ рассматривалось сквозь пальцы. Это видно из ряда распоряжений, изданных *Мёандзи* в 1658 году и названных «*Какун нидзюсанка дзё*» (家訓二十三ヶ条, «23 правила внутреннего распорядка»). (22) В одном из «правил» говорится: «в настоящее время важно наладить контакт с крестьянами и горожанами, которые не интересуются грязной игрой в целях получения [индивидуальной] прибыли – не являются поводом для беспокойства». Согласно *Камисанго*, это расплывчатое заявление на самом деле означает, что храм санкционировал обучение крестьян и простых горожан, если сам храм нуждался в получении финансовой помощи от таких средств, как пожертвования и продажа лицензий.



(22) *Камисанго* неверно утверждает, что это документ 33 правил

Упомянутый ранее свод правил, озаглавленный «*Хонсоку дэси э моти ватаси садаме*» (1694), различает *комусо* на живущих в храме и на *комусо*, проживающих в городах, а также упоминает другие места (не храмы), где учили играть на *сякухати* и выдавали лицензии людям, которые вне всякого сомнения не являлись членами секты, в том числе и простолюдинам.

В 1759 году *сёгунат* провёл проверку практики выдачи специальных лицензий, называемых *суитику мэ* (吹竹名, «дыхание бамбукового имени») или просто *тику мэ* (竹名, «бамбуковое имя») для простолюдинов *Рэйходзи* – одного из храмов секты Фукэ. Лицензии были в основном идентичны *хонсоку*, за исключением того, что они выдавались людям, не являющимся монахами и являющимися простыми людьми, и служащие прекрасными источниками дохода для храма. В защиту этих лицензий, *Рэйходзи* утверждали, что они были похожи на именные лицензии, которые выдавались авторам *хайку* (俳句, дословно «17 слогов») и поэтому считаются приемлемыми. Правительство, отметив тот

факт, что *Итигетсудзи* не выдавал такие лицензии, сделало *Рэйходзи* строгий выговор.

Существуют и другие доказательства того, что руководство секты *Фукэ*, особенно в храмах *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* в Эдо, гораздо меньше поддерживали монополию секты *Фукэ* в игре на *сякухати*, чем можно было ожидать. Согласно Сэнфорду, умение играть на *сякухати* не являлась важным для приобретения статуса резидента или настоятеля монастыря для этих двух храмов. Кроме того, создание других мест для обучения [игре на *сякухати*] являлось способом для двух храмов отдать на откуп обучение игры на *сякухати* «с тем, чтобы избежать возни с этой случайной работой больше, чем это необходимо».

Камисанго защищает действия настоятелей храмов, заявив, что вполне естественно, что некоторые *комусо* лучше, чем другие играли на флейте, и что этим опытным игрокам была поставлена задача обучения менее опытных. По иронии судьбы, в следствии делегирования обучения игре на *сякухати* в храмах секты *Фукэ*, в конечном итоге стало создание учебных заведений вне территории храма.



Делегирование – это естественный процесс передачи своих полномочий, навыков, функций, опыта, идущим за вами людям

Это, в свою очередь, привело к распространению традиции *сякухати* у широкой публики и, следовательно, для выживания традиции после падения секты *Фукэ*. Обучение, в котором участвовали многие официальные храмовые священники, называлось *фукиавасэ* (吹合, дословно «дуть вместе») (23). Изначально, обучение проходило в самом храме, но так как ограничения в отношении преподавания горожанам были уменьшены, были созданы внешние (не в стенах храма) места преподавания. Вне зависимости от причины их создания, число таких мест, которые назывались *фукиавасэ* или *фукиавасэ дзо* (吹合所, дословно «места, где дуют вместе»), увеличилось, так что к 1792 году, в соответствии с ответом на еще один запрос правительства, девятнадцать лиц были указаны в качестве проживающих в домах Эдо и обучающихся *сякухати*.



(23) Термин *фукиавасэ* также обозначает – учитель.

Директива, изданная *Мёандзи* в Киото в 1852 году, озаглавленная «*Кэнбуняку нари фукиавасэ тю э тасигаки*» (見聞役為吹合中江達書, «Уведомление для информирования должностных лиц в *фукиавасэ*») (воспроизведено *Накацука*, 1979) заявляла, что некоторые *кэнбуняку* (провинциальные представители секты *Фукэ*, обязанные заботиться о трудностях *комусо*) также преподают в *фукиавасэ* или обучают учеников (см. ниже) в дополнение к своей основной обязанности. Директива поддерживается следующим: «*фукиавасэ* распространяется на храм. Таким образом, пьесы, переданные храмам там не должны разучиваться». Они [то есть *фукиавасэ*] не имеют права называться *кэйкодзо* (稽古所, «место для практики»), или *синандзо* (指南所, «место для обучения») (24).



(24) Термины *кэйкодзо* и *синандзо* использовались для обозначения мест, где обучали игре на *кото* и/или *сямисэн*

После закрытия храмов *Фукэ* в 1871, монахи секты *Фукэ* становились профессиональными инструкторами, которые создавали различные *фукиавасэ сё*, которые идеально подходили для продолжения преподавательской деятельности и оплачиваемой работы. После запрета на подаяние (через год) появился еще больший стимул сделать это. Инструкторы, их студии для обучения, а также их ученики, стали основой для возрождения *сякухати*, как светской музыкальной традиции. В этой передаче важную роль сыграли два человека. И *Араки Кодо* (荒木古童, 1832-1908) и *Ёсида Итё* (吉田一調, 1812-1881) были учениками *Хисамацу Фуё*, принадлежали к линии исполнителей *сякухати*, прослеживающие себя от *Куросава Кинко I* (黒沢琴古, 1710-1771), являющегося учителем в *фукиавасэ дзо* вне храма.

Кинко I, являющийся родоначальником стиля *Кинко* игры на *сякухати*, был одним из опытных исполнителей, которому (согласно *Камисанго*) главой храма в Эдо было поручено обучать начинающих. В качестве *фукиавасэ* для обоих главных храмов *Итигетсудзи* и *Рэйходзи* *Кинко* быстро привлёк последователей. Его сын *Куросава Коэмон* (黒沢幸右衛門, d.1811) и внук *Куросава Масадзиро* (黒沢雅十郎, d.1816) стали *Кинко II* и *Кинко III*. (25)



(25) Сэнфорд неверно утверждает, что *Кинко III* был *Хисамацу Фуё*

Другими словами, *Куросава Кинко I*, а также его сын и внук, были профессиональными учителями *сякухати*, которые обучали за пределами храмов секты *Фукэ*, что можно рассматривать, как акт коммерции, замаскированный под религию. Учреждение *фукиавасэ дзё* дало им и их приемникам великолепно подходящий фундамент для продолжения передачи их стиля игры на *сякухати* даже после падения организации *Фукэ*.

В своё время линия *Кинко* не была самостоятельной школой *сякухати*, но являлась стилем игры с множеством репертуаров, который *Кинко I* начал передавать своим приемникам. Формально передача происходила внутри секты *Фукэ* до её роспуска. Позже передача происходила внутри *Кинко рю*.

Вскоре после роспуска секты *Фукэ*, два вышеупомянутых исполнителя *сякухати* *Араки* и *Ёсида* убедили правительство *Мэйдзи*, что намерение запретить вообще исполнение на *сякухати*, как на светском инструменте, не является ни необходимым, ни желательным. Утверждая, что *сякухати* заслуживает сохранения, как светский музыкальный инструмент, они поощряли и развивали его использование в ансамбле *санкёку*.

Араки также разработал систему обозначений *ро цу рэ* (口ツレ), впоследствии символизирующее три *кана* – первые три открытых пальцевых отверстия, которые подходят для нотной записи пьес *санкёку*.

Нотные обозначения *ро цу рэ* стали основой современных обозначений *Кинко*, а также для обозначения крупнейшей на сегодняшний день школы *Тодзан рю*.

Вероятно, в этот период, термин *хонкёку* (本曲, «оригинальные пьесы»), был придуман, чтобы отличить духовную традицию старой секты *Фукэ* от постоянно растущего числа пьес для *сякухати* в ансамблевой светской музыке с *кото* и *сямисэн*. В свою очередь через век термин *хонкёку* ассоциировался как правило с *измото* различных школ *сякухати*, образовавшихся после эры *Мэйдзи*, и обозначал группу сольных *сякухати*-пьес, из которых они состоят, например «*Тодзан хонкёку*». Таким образом, определенное количество пьес для исполнителей *сякухати*, желающих отличить оригинальные *суйдзэн*-пьесы скомпоновали в «*хонкёку*». Среди терминов, используемых для обозначения пьес, изданных *рю* – особые «*хонкёку*» это:

- *мёан хонкёку* (明暗本曲)
- *тосё хонкёку* (洞簫本曲)
- *Фукэ сю кётаку кёку* (普化宗虚鐸曲)
- *котэн сякухати хонкёку* (古典尺八本曲)
- *сякухати котэн хонкёку* (尺八古典本曲)
- *Фукэ сю хонкёку* (普化宗本曲)
- *докёку* (道曲).

Ансамблевые пьесы, не *хонкёку*, были названы *гайкёку* (外曲, «внешние/посторонние пьесы»). В течении десятилетий после развала секты *Фукэ*, популярность *сякухати*, как светского инструмента, используемого для исполнения *гайкёку*, продолжала увеличиваться. Свидетельством этой тенденции являются основание и рост *Тодзан рю*, крупнейшей школы исполнителей *сякухати* сегодня (26). В 1896г. в возрасте 21 года, *Накао Тодзан* (中尾都山, 1876-1956) основал *Тодзан рю*, начав преподавать *сякухати* в Осака. Он ратовал за использование этого инструмента в светском музыкальном окружении, включая его использование с такими западными инструментами, как фортепиано и скрипка. Также он написал большое количество сольных пьес, дуэтов и трио, которые он назвал *хонкёку*(см. выше). Эти пьесы были частично основаны на западном музыкальном строе, что также привлекало японскую общественность, которая после 200 лет изоляции высоко ценила вещи отчасти западные, но со спокойным ароматом Японии. Репертуар *Тодзан* полностью исключал *котэн хонкёку*, которые могут представлять старый порядок.



(26) В 1984 году насчитывалось 4935 лицензированных учителей в самой большой из трёх фракций *Тодзан рю*. Во второй по величине фракции было 1500 членов в 1976 г., когда она откололась от основной организации. Благодаря политическим мотивам, две фракции были объединены в 1980 г.

Однако Школа *Накао* создавалась для использования монополистической

политики для достижения политических целей, как это делалось в старой секте *Фукэ* и в еще бОльшей степени, чем в *бакуфу*. Как правило, членам школы *Тодзан* запрещалось (и до сих пор запрещается) учиться и исполнять другие пьесы, не входящие в официальный репертуар *Тодзан*. Например, талантливых исполнителей изгоняли из секты за исполнение своих, не регламентированных композиций на официальном концерте *Тодзан*. Из-за такого единовластия, большинство исполнителей *сякухати* в Японии не совсем открыто играют *хонкёку* традиции *суйдзэн* (27).



(27) Пожалуй, с наибольшим энтузиазмом воспринимается в последнее время деятельность Ёкояма Кацуя (1934 - 2010) - его курсы *косюкай* (講習会, «учебные/подготовительные курсы»), которые проводятся по меньшей мере дважды в год в трёх или четырёх местах в по всей Японии. С помощью своих лучших учеников, на трёх-пятидневных курсах, он дает возможность *сякухати*-игрокам всех линий передачи узнать *котэн хонкёку*. Поскольку эти *косюкай* лишь временные «курсы», члены секты *Тодзан*, которые действительно преобладают, могут обучаться без угрозы потери лица перед монополизмом учителей

Понятно, что *сякухати* никогда не была под тотальным контролем и не зависела полностью от секты *Фукэ*. Её популярность в качестве светского музыкального инструмента не сказалась на упразднении секты *Фукэ*. Вместо угасания, *сякухати* продолжают обучать не только в светском музыкальном контексте, как упоминалось выше, но и как на духовном инструменте, хотя и в меньших масштабах, как это будет показано ниже. До развала секты *Фукэ* было создано ведомство: построены храмы, настоятели, их помощники по административным вопросам, присвоение «трёх инструментов и трёх печатей», а также сбор полугодовых платежей и особых привилегий. Ни светские, ни духовные функции *сякухати* не являлись устойчивыми при этих институциональных элементах. Следовательно, функционал не был утерян в результате распада институтов секты *Фукэ*.

3.7 Суйдзэн после роспуска секты Фукэ

Большинство литературных источников создает представление о том, что исполнителей *сякухати*, вовлеченных в практику *суйдзэн*, всегда было меньшинство. В эпоху Эдо иерархи секты *Фукэ* были слишком заняты способствованием продвижения своих привилегий, влиянием и авторитетом, а многие из рядовых членов секты казались слишком заинтересованными в свободном образе жизни, собирая подаяния и шпионя в пользу *сёгуната*, скрываясь от закона, серьезно посвящали себя *суйдзэн*. Вслед за получением сектой *Фукэ* особых привилегий и образа жизни они не могли предложить чего-то большего, многие *комусо* просто могли отказаться от инструмента. Некоторые из тех, кто преподает *сякухати* в *фукиавасэ дзё*, например приверженцы стиля *Кинко Араки* и *Ёсида*, упомянутые выше, оказались, намерены продолжать своё обучение и игровую деятельность, но как светские музыканты.

Не вызывает сомнения то, что всегда были *комусо*, но мало кто практиковал *суйдзэн* серьёзно, в противном случае маловероятно, что традиция *котэн хонкёку* могла бы пережить отмену секты *Фукэ*. Большой репертуар *хонкёку*, который продолжает исполняться и передаваться сегодня, убедительно доказывает, что на протяжении всей эпохи Эдо, и даже после роспуска секты *Фукэ*, на *сякухати* играли в качестве духовного инструмента в контексте *суйдзэн*.

В эпоху *Мэйдзи* традиция *суйдзэн* сохранилась живой, особенно в районе Киото, бывшем представительстве секты *Фукэ*, чья деятельность сосредотачивалась на третьем *хондзан* [главном храме] секты *Фукэ*, *Мёандзи*. В отличие от двух храмов Эдо, *Итигетсудзи* и *Рэйходзи*, которые были закрыты и брошены, *Мёандзи* пережил в 1871 г. роспуск секты *Фукэ*, но не как храм секты *Фукэ*. Сэнфорд приводит некоторые из причин, по которыми *Мёандзи* избежал судьбы двух [храмов] сестёр в Эдо.

Главной особенностью дифференциации поздней истории *Мёандзи* храмов *Канто* важную роль сыграло то, как храм Киото использовал *сякухати* и Дзэн элементы традиции *Фукэ*. В последующие десятилетия эпохи *Токугава*, храмы Эдо, как правило, позволяли/допускали традиции *сякухати* следовать курсу повышения секуляризации, *Мёандзи* сделал серьёзные попытки сохранить свою музыку на высокой духовной и художественной плоскости.



Секуляризация (от позднелат. *saecularis* — мирской, светский) — обращение государством церковной собственности (преимущественно земли) в светскую. В данном случае - превращение духовной музыки - в светскую

Дифференциация ролей - политика в Эдо и искусство/религия в Киото - служили, вероятно, основанием для практически неизбежного результата геополитических реалий эпохи Эдо, но важно отметить, что это был в *Мёандзи* процесс Дзэн-ассимиляции *комусо*, который пустил глубокие корни и развивается до сих пор.

Во всяком случае, после перевода в качестве филиала храма *Кококудзи* в 1768 г., *Мёандзи* быстро поднялся на видное место в качестве влиятельного центра *сякухати* музыкальности. Факторами, побуждающими *Мёандзи* сосредоточиться на музыке (и для расширения Дзэн-философии, которая может представлять интерес) были, в дополнении к политической слабости храма, высокие культурные традиции Киото и консервативные перспективы лидеров *Мёандзи* противопоставлялись искусству, религии и политике. Таким образом,, в целом, как Эдо постепенно становится центром движения популяризации *сякухати*-музыки, *Мёандзи* продолжают исследовать и совершенствовать метафизический Дзэн-стиль.

(Сэнфорд 1977:432-433)

После роспуска секты *Фукэ* в 1871г., *Дзисё Сакухи* (自笑昨非), 34й и последний настоятель *Мёандзи*, пока он являлся *хондзан* секты *Фукэ*, изменил своё имя на *Акэкурэ Какусаку* (明暗覚昨) и стал мирянином. Прежде чем закрыть свой храм и отойти от монашества, он передал

несколько артефактов и документов *Мёандзи* в *Дзэннэйин* (善慧院), малый храм, входящий в большой комплекс *Тофукудзи* (東福寺) для безопасного хранения (28). Артефакты включали в себя:

- статую *Кётику Дзэндзи*, основателя храма,
- *кёрэйдзан дзигаку* (虚靈山寺額, оформленная табличка),
- *рэкидай дзюсоку* (歴代住職, родословная),
- *индай* (院代, имена настоятелей),
- *кансю но рэйхай* (看守の靈牌, таблички посмертных имён членов храма).

Эти собранные объекты являются координационным центром для тех, кто хотел бы сохранить традиции *комусо*.



(28) *Танабэ* неправильно называет 34го патриарха *Мёандзи* как *Ва Танабэ Какудзан* (渡辺鶴山). Сэнфорд неправильно называет *Ва Танабэ* 24м настоятелем.

Полный запрет на сбор милостыни был отменён правительством в 1881г., после 10 лет петиций (ходатайств) ряда Буддистских сект. Вскоре после этого, *комусо* было предоставлено разрешение просить милостыню, что являлось одним из способов по сбору средств, для реставрации *Мёандзи хондзан* в комплексе *То-фукудзи*, который был уничтожен во время пожара. *Мёан кёкукай* (明暗教会, Сообщество *Мёан*), основанное, в первую очередь для сбора средств, в конечном счёте привело к возрождению традиции *комусо*, как это было в старом *Мёандзи*.

Существует мнение, что если *Мёандзи* был политически бессильный во время правления режима *Токугава*, то это могло быть обусловлено тем, что его симпатии принадлежали не менее бессильной политической оппозиции, особенно в 19 веке. Многие из членов храма, в том числе и высокопоставленные монахи из администрации, выступали за антиправительственных имперских лоялистов. Это послужило поводом для ареста четырёх *Мёандзи комусо*: *Одзаки Синрю* (尾崎身竜) (29), *Каммё Гэндо* (観妙幻堂), *Мёан Согё* (明暗素行) и *Кондо Созцу* (近藤宗悦) как агентов режима *Токугава*, и как связных императорских сторонников. *Синрю* был помещён под домашний арест. *Гэндо* – обезглавлен. *Согё* – был заключен в тюрьму. *Созцу* не был казнён, как все, из-за вмешательства высокопоставленного правительственного чиновника *Тоёда Кацугоро* (豊田勝五郎), более известного, как *Кодо I* (古童創始) – ведущей фигуры стиля *Кинко сякухати*, играющего в Эдо. *Тоёда* очень уважал музыкальные способности *Созцу*. *Созцу* в последствии сыграл важную роль в секуляризации и модернизации *сякухати* в области *Кансай* в эпоху *Мэйдзи*.



(29) *Танабэ* неверно утверждает, что *Одзаки* был 35м настоятелем *Мёандзи*, и что *Ва Танабэ Какудзан* (渡辺鶴山), другой императорский лоялист, был 34м настоятелем. Сэнфорд цитирует ошибку в отношении *Танабэ*, заявив, что *Ва Танабэ*, хотя и учил *Одзаки*, был

24м настоятелем, десятью годами раньше.

После создания *Мёан кёкай*, представители других бывших храмов *Фукэ* вскоре последовали его примеру. В 1888 г. *Фукэ кёкай* (普化教会) был основан храм *Кококудзи*. Вскоре после этого *мёан кёкай* (妙音教会) основал *Кокутайдзи* (国泰寺), расположенный в префектуре *Тояма* и *Хотто кёкай* (法燈教会) был основан *Мёкодзи* (妙光寺) в Киото. В 1950 г. *Фукэ Сёсю Мёандзи* (普化正宗明暗寺, «Храм Света и Тьмы Истинной секты *Фукэ*») был создан как корпоративная организация *Мёан кёкай*, а храм вошел в состав объединения *Тофукудзи*. В 1960 г. главный зал нового *Мёандзи* был завершен. На сегодня храм признан в качестве основного храма (本山, *ходзан*) традиции *суйдзэн*, независимо от линий передачи или *рю* (*Камисанго* 1974:20).

Сообщества *комусо* выполняет изначальные роли бывшей секты *Фукэ* в ряде направлений. Они предоставляют лицензии и сертификаты, похожие на старые *санин* или три печати. Им разрешена одежда *комусо*, а также определено время и обстоятельства, когда они могут просить милостыню. Были такие из первых членов сообщества, единственным средством существования которых было получение милостыни, как у *комусо*. Новое сообщество *комусо* отличалось от старой секты *Фукэ* в том, что они стали менее закрытыми – люди могли присоединиться к сообществу, если взносы были уплачены. Согласно *Камисанго*, раннее движение *кёкай* в целом не сильно продвигало художественное развитие или передачу музыки. Из уважения, сообщества *комусо* пытались походить на секту *Фукэ*. Передача большей части традиции достигалась не в учреждениях, а индивидуальными исполнителями *сякухати* при обучении других лиц. Это становится особенно очевидно после периода *Мэйдзи*, когда большая часть документального основания позволяет передавать линию особых *хонкёку*, которую можно проследить в течении ряда поколений исполнителей.

3.8 Передача хонкёку эпохи Мэйдзи в настоящем

Наиболее очевидным способом передачи *сякухати* традиции с конца 19-го века до настоящего времени были различные учреждения и группы, которые разрослись после того, как была уничтожена монополия секты *Фукэ*. Обозначим эти институты, как *рю* (流, «школы»), *ха* (派, «фракции»), *кай* (会, «организации») и *ся* (社, «компания»). Большинство из них связаны с конкретными храмами *Фукэ*, а также с определённым человеком или учредителем, который действует от храма.

В целом в традиции *хонкёку* не было единственного направления, а также долгосрочного влияния *Кинко I*, хотя, как говорилось выше, это могло быть частично в силу исторических обстоятельств, таких, как система *фукиавасэ* в Эдо. Поэтому существует несколько линий, эквивалентных *Кинко рю*. Взамен были созданы многочисленные *рю* или *ха*, некоторые из которых просуществовали только одно поколение, а некоторые существуют и сегодня. Среди прочих линий, которые появились вне Эдо, была линия, основанная *Хигути Тайдзан* (樋口対山,

1856-1914). Тайдзану часто отдают должное за ту важную роль, которую он сыграл в активизации суйдзэн-традиции в Киото и за усиление влияния *Мёан кёкай*. Он создал линию *сякухати* исполнения, известную, как *Мёан рю Тайдзан ха* (明暗流対山派) и ему посмертно было присвоено звание 35го патриарха линии *Мёандзи*, которое тогда временно не назначалось. *Камисанго* перечисляет следующих приемников *Хигути*:

- *Кобаяси Сидзан* (小林紫山) (36ой),
- *Таникита Мутику* (谷北無竹) (37ой),
- *Койдзуми Сидзан* (小泉止山) (38ой) и
- *Фукумото Кёан* (福本虚庵) (39ый).

40ой и действующий настоятель храма *Мёандзи* - *Ёсимура Фуан-сосин* (芳村普庵宗心).

Основным отличием *Тайдзан ха* от *Кинко рю*, а также прочих других основных *сякухати*-объединений, существующих на сегодняшний день, состоит в том, что *Тайдзан ха* полностью воздерживается от передачи каких либо пьес, кроме *котэн хонкёку*. В противоположность, особенно сразу после разгона секты *Фукэ*, *Кинко рю* подчеркнуто играли светские ансамблевые пьесы, хотя и сохранили свои 36 *хонкёку*. Как уже говорилось выше, *Тодзан рю* основалась через десятилетие после распада секты *Фукэ*, и в настоящее время является крупнейшей *сякухати*-линией передачи в Японии. Они полностью отказались от традиции *котэн хонкёку* в пользу светского ансамбля и по-новому исполняют спокойные сольные *сякухати*-пьесы.

Кинко рю и *Тайдзан ха* – это не только новые учреждения, созданные для передачи *котэн хонкёку*. В Киото, сразу же после распада секты *Фукэ* *Мёан Синро рю* (明暗真法流, «Мёан истинная секта Дхармы») имеет важное значение для продолжения традиции *хонкёку* после эпохи секты *Фукэ*. Основанная *Одзаки Син рю* (尾崎真龍, 1820-1888), её ведущим сторонником был ученик *Одзаки - Кацуура Сёдзан* (勝浦正山, 1856-1942). *Сёдзан* возглавил *Мёан кёкай* в 1881 году (см. выше), и был влиятелен среди большого числа *хонкёку*-исполнителей. Он оставил *Мёан кёкай* вскоре после прибытия *Тайдзана*. Пережив почти всех своих современников, *Кацуура* стал известен, как последний *комусо*. И хотя сейчас нет организации под названием *Мёан Синпо рю*, большая часть репертуара *Кацуура* передается сегодня как индивидуально, так и как часть репертуара других организаций.

Тикухо рю, небольшая школа в районе *Кансай*, была основана в 1916г. *Сакаи Тикухо I* (初代酒井竹保, 1892-1985), и является одной из организаций, в которой исполнители *сякухати* продолжают передавать репертуар *Кацуура*. В *Тикухо* я узнал более, чем 60 *хонкёку* от *Мёан Дзимпо рю*, в первую очередь от ученика *Кацуура*, *Минамото Ункай* (源雲界), а затем непосредственно от *Кацуура*. Два сына *Сакаи* - *Тикухо II* (二代目酒井竹保, 1933-1992) и *Сёдо* (酒井松道, р.1940), добавили к репертуару *Тикухо рю* репертуар *котэн хонкёку*, отличный от старого *Мёан Синпо рю*. Сегодня в репертуаре *Тикухо рю* присутствует 70 пьес *котэн хонкёку*, больше, чем в любой другой *рю*.

Многие *хонкёку*, что добавили *Тикухо II* и *Сёдо* в свой репертуар, были

переданы им *Дзин Нёдо* (神如道, 1891-1966) через своего ученика *Мориясу Нёто* (森安如蕩, р.1899). *Дзин Нёдо* узнал *хонкёку* из целых пяти линий: *Кинко*, *Синпо*, *Тайдзан*, *Сэйэн* (西園流, смотри ниже) и *Кимпу* (錦風流, см. ниже), а также более чем от 20 человек. *Дзин* не организовывал никакой *рю*, но линия передачи стала прочной через многих людей, которые узнали *хонкёку* непосредственно от него или от его учеников.

Сэйэн рю представляет линию бывшего храма *Фукэ - Фудаидзи* (普大寺) - который находился в *хамамачу* и был основан *Канэмо Сэйин* (兼友西園, 1819-1895). *Кимпу рю* (錦風流) первоначально располагалась в *Хироаки* на севере *Хонсю*. Она был официально основана *Ню Гэйуэи* (乳井月影, 1833-1898) в 1883г., но прослеживала след линии передачи *Курихара Кимпу* (栗原錦風), *комусо*, действующего в Эдо в начале 1800г. Хотя существует очень мало активных членов (последователей) этих *рю*, их репертуар по прежнему передается с помощью других линий передачи и отдельных лиц.

Тукитани перечисляет девять линий *Мёан* цитируя «сокращенную генеалогию *сякухати*-приверженцев линии *Мёан* по состоянию на февраль 1939г.», найденный в «*Сякухати сирю Кёрэйдзан Мёандзи банкэн дзэн*» (尺八史料虚靈山明暗寺文献, «Материалы по *сякухати*; все документы храма *Кёрэйдзан Мёандзи*, 1937г., изд. *Цукамото Кёдо*, 塚本虚童). Перечислим девять линий (так называемых *ха*) *сякухати*-исполнителей:

1. *Мёан Синрё ха* (明暗真龍派), также известная, как *Кансай Синрё ха* (関西真龍派), основанная *Матано Синрё* (俣野真龍, 1791-1861);
2. *Мёан Соэцу ха* (明暗宗□派), также известная, как *Кансай Соэцу ха* (関西宗□派), основанная *Кондо Соэцу* (近藤宗悦, 1821?-1867);
3. *Мёан Дзимпо ха* (明暗真法派), основанная *Одзаки Синрё* (尾崎真龍, 1820-1888), учителем *Кацуура Сёдзан*;
4. *Кюсю Мёан ха* (九州明暗派), основанная *Симидзу Дзёдзан* (или *Сэйдзан*) (清水静山, 1872-1913);
5. *Мёан Рогэцу ха* (明暗露月派), основанная *Цунода Рогэцу* (津野田露月, 1872?-1958);
6. *Мёан Тайдзан ха* (明暗対山派), основанная *Нигути Тайдзан* (樋口対山, 1856-1914);
7. *Фукэ сякухати ха* (普化尺八派), основанная *Миякава Нёдзан* (宮川如山, 1868-1946);
8. *Фукэ Мёан ха* (普化明暗派), основанная *Урамото Сэттё* (浦本浙潮, 1891-1965);
9. *Иттёкэн Фукко ха* (一朝軒復興派, возрождённая *Иттёкэн ха*), также известная, как *Мёан Мансё ха* (明暗萬松派), основанная *Танака Юхи* (田中雄飛, 1911-), позже известного, как *Ватадзуми/Ватадзуми Фумон* (海童普門), или *Ватадзумидосо* (海童道祖).

Из девяти *ха*, перечисленных выше, только *Тайдзан ха* до сих пор функционирует сегодня в качестве организационной единицы со значительным числом членов. Другие восемь организаций, хотя практически и прекратили своё существование, *хонкёку*, которые они

передают, продолжают исполняться. Например, *хонкёку* Ватадзуми являются одними из широко исполняемых и ценятся сегодня, что отчасти объясняется количеством записей, сделанных Ватадзуми, но, прежде всего из-за экспрессивного исполнения данных пьес одним из учеников Ватадзуми - *Ёкояма Кацуя*. Большое число *ха*, перечисленных выше, свидетельствует об открытости *Тодзан рю*, в отличие от меньшей степени второстепенных линий *Кинко рю*.

Как отмечалось выше, из-за системы *фукиавасэ*, *Куросава Кинко*, в основном профессиональный музыкант из Эдо (сейчас Токио) в 18м веке, и после развала секты *Фукэ*, пришел к процветанию в эпохе пост-*Фукэ* секты - эпохе светской музыки. Линия передачи *Кинко*, созданная по существу профессиональным музыкантом, отлично развивалась в пост-*Фукэ* секту в эпоху светской музыки из *фукиавасэ*-системы. Из-за полного уничтожения *Итигетсудзи* и *Рэйходзи*, двух храмов, из которых руководил *Кинко I*, связь между ними и *Кинко рю* не акцентируется. Ученики линии *Кинко* передавали основной набор пьес репертуара, особый стиль исполнения и методы, которые, как полагают, были кристаллизованы *Кинко I* и его ближайшими приемниками. Ответвления внутри линии *Кинко* появились, еще начиная с *Кинко I*. Сейчас насчитывается пять или шесть ответвлений от линии передачи *Кинко рю*, названных *ха* или *кай*, например *Тикумэйха* (竹盟社). Все *Кинко*-ответвления имеют полностью отдельную администрацию, конкурируют между собой в той или иной степени для привлечения новых членов и повышения престижа.

Хонкёку-репертуар исполняется и передаётся *Кинко*-исполнителями фиксированным количеством пьес (36), и, в большей степени, в исполнительской практике. Большинство ответвлений от основной линии *Кинко* опубликовало некоторые, если не все пьесы *хонкёку* *Кинко*. Хотя каждое ответвление *Кинко* имеет несколько иную партитуру и технику исполнения *хонкёку*, особый стиль *Кинко* можно услышать в исполнении *Кинко*-игроков.

Степень стандартизации, имеющая место в пьесах *хонкёку* репертуара *Кинко*, партитура пьес, исполнительская практика пьес и раннее появление этой стандартизации в своё время, является необычным (исключительным) для *суйдзэн*- традиции в целом. Такая нетипичная стандартизация может быть результатом бюрократического подхода к передаче, в отличие от более музыкального или духовного.

Сегодня ответвления линии *Кинко рю* возглавляют:

- *Араки Кодо V* (五代目荒木古童, p.1940),
- *Нотоми Дзюдо II* (納富寿童, p.1929),
- *Аоки Рэйбо II* (二代目青木鈴慕, p.1935),
- *Ямагути Горо* (山口五郎, p.1933) и
- *Кавасэ Дзунсукэ III* (三代目川瀬順輔, b.1936).

См. у Гуцвиллера схему линий *Кинко рю*.

В эпоху Эдо, *комусо* секты *Фукэ* обменивались *хонкёку* между собой во время паломничества, преподавания или обучения. Таким образом, коллективный репертуар *хонкёку* в секте *Фукэ* постоянно

распространялся по всей Японии, с заметной степенью вариаций и изменений, происходящих в процессе. Даже представители линии *Кинко* обменивались пьесами с «не членами Кинко», о чем свидетельствует партитура *Араки* пьесы «*Сика но тонэ*», которую *комусо* получил при путешествии по стране. Обмен и сравнение *хонкёку* глубоко укоренилось в традиции *комусо*. Исключительность системы *иэмото*, например в том, что *Тодзан рю*, хотя и выгоден (полезен) в построении экономически и политически мощной организации, но является диаметрально противоположным духу *суйдзэн* и *котэн хонкёку*.

Тукитани приводит пример *Миякава Нёдзан*, как иллюстрацию отсутствия ограничения многих исполнителей *сякухати* в процессе обучения *хонкёку* других школ и линий передачи. *Нёдзан* изучал *хонкёку* у *Хигути Тайдзан* от *Мёан Тайдзан ха*, у *Кацуура Сёдзан* от *Мёан Синпо рю* и у *Хасэгава Тогаку* (長谷川東学, 1847?-1909), *комусо* линии *Осю*, как переданной от храма *Футайкэн* (布袋軒) на севере Японии. *Тогаку* также освоил репертуар и исполнительскую практику своего родного о.Кюсю (он родился в *Кумамото*). *Тукитани* утверждает, что *Нёдзан* создал *хонкёку* «*Адзикан*», комбинируя элементы всех вышеперечисленных линий.

Такахаси Кудзан (高橋空山, 1900-1986) является еще одним примером эклектичности в передаче *хонкёку*.



Эклéктика, также **эклéктизм** (греч. *εκλεκτός*, «избранный, отборный», от греч. *εκλέγω*, «выбирать, отбирать, избирать») — смешение, соединение разнородных стилей, идей, взглядов и т. п., основанное на их искусственном соединении

Кудзан, как говорят, обучался у *Миякава Нёдзан* и *Кацуура Сёдзан*, а также у *Такасэ Сукэдзи* (高瀬助治), *Кобаясихао* (小林波鷗), *Комити Тоётаро* (小路豊太郎), *Кобаяси Сидзан* (小林紫山) и *Окадзаки Мэйдо* (岡崎明道). Он также играл пьесы из *Кимпу рю*, и, как говорят, выучил около 150 *хонкёку*. *урамото Сэттё* и *Дзин Нёдо* также обучались у многих учителей. *Ямауэ Гэцудзан* (山上月山, р. 1908) посвятил свою жизнь изучению *хонкёку* из многих источников, насколько это возможно. Те *хонкёку*, которые он изучил, он документировал в комплекс линии индивидуальных пьес. Материал, который он собрал и аранжировал, является важнейшими историческими данными о передаче *хонкёку* в течении всего 20го века. Например, только *Ямауэ* узнал четыре версии «*Рэйбо*» в области *Осю*, центральной части этой местности.

Наконец, следует упомянуть о *Ватадзуми Фумон*. По рождению с о. *Кюсю*, он начал изучение *сякухати* традиции в *Иттёкэн*. Как это было принято, он путешествовал по всей Японии, изучал и обучал *хонкёку* и, в конечном итоге, расширил репертуар до 40 пьес. Он не называл инструмент *сякухати*, а использовал термин *хотику* (法竹, «дхарма бамбука»). Он также избегал слова *хонкёку* при идентификации пьесы, которую он исполнял, используя вместо этого термин *докёку* (道曲, «пьеса Пути», а один из его псевдонимов, *Ватадзуми досо* (海童道祖), буквально переводится, как «Основатель сына океана»). Красота и интенсивность формы и исполнительского стиля, а также высокое качество техники, необходимой для исполнения, сделали *докёку* одними из самых

исполняемых репертуаров *хонкёку* сегодня.

Ватадзуми стал известен в 1960-е и 1970-е гг. в значительной степени благодаря своему ученику *Ёкояма Кацуя*, который оказал помощь в выпуске записей *Ватадзуми*. *Ватадзуми* скоро приобрёл известность, благодаря своим эксцентрическим действиям, которые, как правило, направлялись на уничтожение шаблонного поведения или мышления. Как один из многочисленных примеров, однажды он был приглашен принять участие в чайной церемонии, весьма формализованном мероприятии в любых обстоятельствах. Эту церемонию выполняла элитная группа дам из высшего общества Японии. В ходе церемонии, на которой использовалась посуда стоимостью в тысячи долларов, *Ватадзуми* приступил к мочеиспусканию в свою чайную чашку. Другие участники церемонии потеряли дар речи.

Эксцентричность *Ватадзуми* сочетается со столь же выдающимся методом исполнения, одним из примеров является уровень подачи, редкий среди исполнителей *сякухати*, которые исполняют только *хонкёку*. При жизни *Ватадзуми* получил почти легендарный статус в мире *сякухати*, а так же целый ряд мифов, которые широко обсуждались. Одна из таких историй рассказывает, как *Ватадзуми* дул в *сякухати* с такой силой и концентрацией, что бамбук реально раскололся в его руках. *Ватадзуми* и его ученик *Ёкояма*, раскрыли в новом свете беспрецедентное количество пьес, в том числе и 36 пьес *Кинко*.

Тукитани оценивает общее число существующих *хонкёку*, включая и вариации, в количестве 180 шт. Это число было достигнуто путём сложения репертуаров основных линий *хонкёку*. Перечислим линии и количество пьес:

- *Кинко рю* - 36,
- *Кимпу рю* - 10,
- *Сэиэн рю* - 11,
- *Мёан Синпо рю* - около 60,
- *Мёан Тайдзан ха* - 33,
- линии передачи *Кюсю* - около 10, такие, как [пьесы] храма *Иттёкэн Хаката*
- 10-20 передаются линией *Осю*, таких как [пьесы] храмов *Футайкэн* и *Сёгакэн*.

Как уже говорилось, в традиции *сякухати* в Японии сегодня доминируют *Кинко рю* и *Тодзан рю*. Что касается числа членов, то только эти две линии составляют подавляющее большинство современных исполнителей *сякухати*. Остальная часть *сякухати*-традиции состоит из небольших сообществ игроков, многие из которых принадлежат к менее известным организациям, таким, как *Тикухо рю* или *Тайдзан рю*, а также некоторые люди, не связанные с какой-либо организацией (30). С точки зрения репертуара *хонкёку*, однако *Кинко рю* с 36 пьесами, и *Тодзан рю*, вообще без каких-либо пьес, представляют меньшинство. Это верно не только с точки зрения фактической численности пьес, но даже с точки зрения разнообразных процессов передачи, без которых *хонкёку* не могли

бы передаваться.



(30) Эта диссертация сознательно игнорировали представители *миньё сякухати*-традиции, которая является динамической и многогранной. Бездействие обусловлено ограничением темы вопроса этой диссертации и ни в коем случае не понижает статус *миньё*-исполнителей.

Большинство литературы по *хонкёку*, особенно на Японском языке, представляет образец аккуратного процесса передачи, в котором ответвления от основной линии и мелкие *рю* могут создаваться и вымирать, но доминирует стабильность линии передачи *Кинко*, репертуар *хонкёку* которой остается неизменным в количестве пьес, названии и музыкальном контенте. Эта картина может представлять силу традиции *сякухати*, приводящую в движение бюрократический подход, но не отражающую реальность большинства *хонкёку* передач.

Более реалистичным изображением передачи *котэн хонкёку* является многообразие изменений и вариантов, уровня сложности, приближенного к самой её природе. Как будет показано далее, большинство *хонкёку* претерпевают изменения и/или меняются почти во всех аспектах, включая их названия, форму и эффективность практики в процессе передачи. В условиях такой запутанности, принцип исследования вопроса этой диссертации может быть очерчен следующим: до какого момента пьеса по-прежнему воспринимается как уровень различий, увеличиваемый с процессом передачи? Более фундаментальный вопрос: что в настоящее время передаётся в *котэн хонкёку* традиции? В остальных главах диссертации предпринимается попытка решить эти связанные между собой вопросы. Следует надеяться, что результирующая картина *хонкёку* традиции приближается к действительности, по крайней мере до такой степени, что позволит читателю начать ценить красоту и сложность *хонкёку сякухати*.

В заключении история *сякухати хонкёку* показывает, что передача происходит не за счет институтов или организаций, но всегда от одного человека к другому. Хотя тех, кто участвует в передаче, часто относят к определенной *рю* или *ха*, таких как *Кинко рю*, индивидуальности, входящие в состав организации, тем не менее, являются единственным каналом передачи. Почти в каждом случае *сякухати*-организации пытаются увековечить репертуар и стиль исполнения основателя и ближайших приемников, и в частности управлением увеличения своего политического и экономического влияния. Это относится не только к *сякухати*-организациям, существующим на сегодняшний день, но то же самое можно сказать и о секте *Фукэ* в целом, которая в течении 200 лет монополизировала *сякухати* для своих собственных целей.

Хотя секта *Фукэ* существовала на протяжении двух веков, она не пережила изменений периода *Мэйдзи*, и в значительной мере заменилась на целый ряд организаций *сякухати*. Организационные структуры в рамках традиции *сякухати* после распада секты *Фукэ*, как правило, процветали одно, два, или, самое большее, три поколения, после чего они разделяются в одну или большее количество конкурирующих институтов

или полностью исчезают, их репертуар иногда остаётся жив благодаря людям, которые не относятся к какой либо организации. *Сякухати хонкёку* выходит за рамки политических и экономических проблем секты *Фукэ* и последующих организаций, как в музыке, так и в духовной практике *суйдзэн*. Из-за этого *сякухати хонкёку* выжили и всегда будут выживать в конечном итоге даже при неминуемой гибели этих организаций.

ГЛАВА 4: ПЕРЕДАЧА «РЭЙБО»; ТЕМАТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЬЕСЫ «РЭЙБО»

4.1 Слово «Рэйбо» и соответствующие термины

Слово «*Рэйбо*» состоит из двух *кандзи* (китайских иероглифов), *рэй* (鈴) и *бо* (慕). *Рэй* в целом означает колокол, но в определенных значениях может иметь значение «ручной колокольчик». Иллюстрируя путаницу, с которой сталкиваются ученики при рассмотрении японской письменности, заметим, что второй вариант прочтения этого символа – *таку*, также имеет разный характер прочтения: 鐸. Второй символ (鐸) имеет только одно значение, а именно «большой ручной колокольчик», и, в некотором смысле, как одноименный синоним *рэй / таку* (鈴). Вторым символом *таку*, который используется в названии легендарной истории *сякухати* традиции *хонкёку*, упомянутой в *Кётаку дэнки* (虚鐸伝記), а так же имеет право на то, как утверждается, что первые *хонкёку*, когда-то задумывались и исполнялись как «*Кётаку*» (虚鐸, «Пустой Колокол»).

Значения, определенные для символа *бо* – это «стремление к нежной любви и обожанию», *бо* так же используется в комбинации с другими символами и может означать «стремление, желание, тоска, тосковать, привязанность, дорожить».

Символ *рэй* указывает на эксцентричного китайского дзэн-монаха 9го века, *Фукэ Дзэндзи* (кит. Пухуа), который был известен тем, что размахивал своим ручным колокольчиком во время религиозного паломничества. Поэтому «*Рэйбо*» окутано аурой вековой традицией исполнителей *сякухати* и предлагает сильную тоску или следование за духом *Фукэ*, символизирующим свой колокол. Согласно *Такахаси*, в эпоху Эдо у каждого из различных *комусо*-храмов, действующих на тот момент, была своя пьеса, которую передавали *комусо*, прикрепленные к храмам, и выражавшаяся термином *итидзи итирицу* (一寺一律, один храм, одна мелодия). Эта пьеса называлась «*Рэйбо*» (鈴慕) или «*Рэйхо*» (鈴法).

Термин «*Рэйхо*» используется таким образом, что практически является синонимом термина «*Рэйбо*». Например, *Тукитани* классифицирует пьесу

«Тэходоки Рэйхо» (手解鈴法, «Вступление Рэйхо») как пьесу «Рэйбо». Среди значений символа хо встречаются такие, как «закон» или «доктрина». Этот символ используется, как слово «дхарма», которая, что в индуизме, что в буддизме, означает «космический порядок или закон, в том числе естественные и моральные принципы, которые распространяются на всех людей и вещи; этот закон соблюдается в жизни; правильное поведение» (Гуральник, 1978). Рэйхо может быть переведено, как «Дхарма Колокола».

Есть несколько других вариантов названия «Рэйбо» в дополнение к «Рэйхо». Это «Рэнбо» (恋慕), «Рэйбо» (靈慕), где используются различные символы для рэй (靈) и «Ринмон» (臨門). Среди значений символа рэн (恋) есть «любовь» или «тоска». Термин рэй (靈) обозначает «душа, дух» и используется вместе с другими иероглифами для формирования таких слов, как «священная гора» (рэйдзан 靈山), а так же «божественная природа, духовность» (рэйсэй 靈性). Символ рин (臨) обозначает «лицо; столкновение; быть на грани; решение; постижение; подходящий к», в то время как символ мон (門) может означать «ворота, вход; дверь». Этот последний символ имеет важное значение в литературе Дзэн, намекая на такие понятия, как «ворота в голове» или просветление. Варианты названий «Рэйхо» (鈴法) и «Рэйбо» (鈴慕) могут быть переведены следующим образом: «Рэнбо» может быть переведено, как «Сильная Тоска» или «Тоска». «Рэйбо» (靈慕) может означать «Духовная Тоска», а «Ринмон» может означать «Лицом к Воротам/Входу» или «Стоять напротив Входа».

Тукитани делает вывод, что термин «Рэйхо», по общему мнению, предшествовал термину «Рэйбо», заявляя, как принято считать, что первый был заменён последним, а в некоторых случаях заменён на «Рэнбо», «Рэйбо» (靈慕) или «Ринмон». Это убеждение косвенно подтверждается тем фактом, что один из главных храмов секты Фукэ периода Эдо был Рэйходзи (鈴法寺).

В отличие от Тукитани, Накацука считает, что «Рэнбо» предшествовал «Рэйхо», потому что «Рэнбо» можно найти в книге «Ситику сёсин сю» (Накамура, 1664), как часть названия пьес «Рэнбо нагаси» и «Кё Рэнбо». Рассуждения Накацука основаны на предположении, что пьесы в книге «Ситику сёсин сю» появились еще до пьес «Рэйбо».

Неявно все названия «Рэйбо», «Рэйхо», «Рэнбо» и «Ринмон» тесно связаны с Буддизмом. В случае с «Рэйбо» (鈴慕) и «Рэйхо» (鈴法), также присутствует связь с дзен-буддийским монахом Пухуа (яп. Фукэ), который был известен своим постоянным звоном в колокольчик (рэй или таку, 鈴). Эта ассоциация датируется по крайней мере конца 18 века, времени написания «Кётаку дэнки кокудзикай». Эта ассоциация была первоначально основана на вымысле, а не на фактах, но не ослабла в сознании членов традиции сякухати хонкёку. Даже сейчас, когда работы Накацука и других авторов убедительно показывают, что легенды о Фукэ фактически не обоснованны и маловероятны, если вообще принимать, что «Кётаку дэнки кокудзикай» подлинник, вековые связи между Фукэ и хонкёку до сих пор действуют в рамках традиции и проявляются в названиях «Рэйбо» и «Рэйхо».

В случаях «Рэйбо», «Рэйхо» и «Рэнбо» смысл «сильная тоска» или «тоска»

также имеет большое значение в рамках Дзэн-Буддийской философии. Одним из основных учений Буддизма является то, что страдание, мировые несчастья, вызваны желаниями или другими словами, острой тоской. Прекращение/остановка желаний или стремлений – это путь к окончанию цикла вечного страдания. Признание главенствующей роли желаний в страданиях, является первым шагом к просветлению.

Однако, существует более положительный аспект понятия «тоска», нежели его уравнивание с «желанием» или тем, что причиняет страдание. На самом деле, позитивный смысл [слова] «тоска» отражен почти во всех мировых религиях, как философский вопрос. В интервью «ABC Radio National» Жан Хьюстон прочитал следующую цитату из книги «The Search for the Beloved».

Во всех великих духовных и мистических традициях, центральная тема, руководящая страстью – это глубокая тоска из-за союза с Верой в душу. Это лежит в основе духовной психологии – преодоление желания романтической любви, поддержки родительской любви, а также всех других разновидностей человеческой любви. Это призыв первопричины. Страстная Божественная Любовь Иоанна Крестителя является одним из самых восторженных и изысканных заявлений божественной тайны человеческой любви. Это напоминает тоску Исиды по Осирису, песню о любви Орфея, духовный и плотский эрос «Песни Песней Соломона». Это занимает центральное место в суфийской мистике. И Хасид не помнит себя, когда кружится в экстатическом танце любви к Богу. Это не ограничивается большинством крупных мировых религий. Одним из наиболее трогательных проявлений этой тоски найдено в описанном Лауренсом ван дер Постом в «Танце Великого Голода» бушменов Калихари. Он пишет: «Это танец голода о том, что нет плодородной земли и нет образа жизни, который бы смог его удовлетворить. Всякий раз, когда я говорю с ними об этом, они говорят: «Не только мы чувствуем этот голод, но звёзды, что вверху имеют много сердец, они тоже это чувствуют, и чувства их дрожат, как будто боятся, что они упадут и умрут из-за такого большого голода». В Греции это выражается, как пафос. Платон определил это, как «стремление желаний отдельного объекта». Дилан Томас – как «силу, которая гоняет по жилам кровь». Эта божественная сила всех наших непрерывных блужданий, очевидной глупости, которая представляется нам в виде погони за неправдоподобным. Священная психология спрашивает, кто или что это такое, что вызывает тоску у вас, призывает вас?

(Хьюстон, 1990)

Эта тоска, которая может быть бескрайней/огромной, является тоской «встречающейся у нас внутри». Существует огромное терпение в этой тоске. Будда, чье терпение было монументальным, берет своё имя от слова *Боддхи*, что означает «разбудить». Колокол *Фукэ* – это звук пробуждения. «*Рэйбо*», «Тоска по Колоколу» является, таким образом, стремлением к пробуждению, чтобы познать себя, как Будду.

Другой вариант названия этой пьесы так же содержит аналогичную мудрость. Слово «*Ринмон*» переводится как «Перед Входом», «Перед Вратами» и прочее. – полно смысла в контексте Дзэн-Буддизма. Примеры использования изображений ворот изобилуют в литературе Дзэн.

Примером одного из шедевров Дзэн-литературы является *Ву-мэн куан* (無門觀, 1228; яп. *Мумонкан*). Название можно перевести, как «Врата без входа» или «Забор (граница, препятствие) без ворот» [еще встречается такой перевод, как «Застава без ворот»], *Мумонкан* был назван «самым основополагающим коаном в собрании Дзэн-литературы» (*Маэдзуми*, в *Ямада*, 1979:viii). Три символа (*му*, ничто; *мон*, ворота; *кан*, барьер/препятствие) означают ограждение без ворот или прохождение без перехода. В предисловии к одному из целого ряда английских переводов *Мумонкан* (Эномия-Лассаль, Enomiya-Lassalle, у *Ямада* 1979:xiv), говорится, что каждый из 48 коанов, собранных в книгу, является барьером. Коаны или барьеры невозможно поняты с обычной логикой мышления, потому что они не имеют ворот. Но те, у кого «Глаза открыты для Истинного Себя», проходят легко, потому что ворот нет вовсе.

В последнем случае подходит альтернативное значение названия «*Мумонкан*». *Сэкада* объясняет, что третий иероглиф *кан* может так же означать контрольную точку национальных или внутренних границ, где путешественники предъявляют свои документы. «*Мумонкан*» поэтому может так же означать «контрольно-пропускной пункт, который не закрыт каким-либо образом» или «открытый контрольно-пропускной пункт». Пример использования образа «*Ринмон*» или «перед вратами» можно найти в одном из коанов *Мумонкана*. В 47 коане Дзэн-мастер представляет 3 «барьера» или вопросы, с которыми его ученикам Дзэн приходится сталкиваться или встречаться. Согласно *Ямада* эти «барьеры» на самом деле один барьер *кэнсё* (見性) или самореализации.



47. Три испытания Доушо

Наставник Доушо, испытывая учеников, задавал им три вопроса. Первый был таков:

«Взявшись искать сокровенную истину, вы хотите лишь увидеть свою природу. Где же ваша природа?»

Второе испытание было таким: **«Когда вы постигли вашу природу, вы становитесь свободны от жизни и смерти. Но если вы держите глаза закрытыми, как можете вы освободиться?»**

Третье испытание было таким: **«Если вы освободились от жизни и смерти, вы знаете, куда вы попали. Но если все четыре элемента вашего тела распались, куда вы можете попасть?»**

Умэнь заметит: **Тот, кто ответит на эти три вопроса, будет повелителем всего мира. А тот, кто не ответит, пусть глотает побыстрее, чтобы наесться досыта, и жует помедленнее, чтобы побороть голод.**

В одном мгновении прозреваешь вечность всех кальп,
Вечность всех кальп - как одно мгновение.

Если прозреешь бездну одного мгновения,
Постигнешь и того, кто видит ее.

В этих и других примерах – глубокий смысл и связь с Дзэн-Буддизмом можно увидеть названиях «Рэйхо», «Рэнбо» и «Ринмон».

4.2 Классификация названий «Рэйбо»

Многочисленные пьесы *котэн хонкёку* в своих названиях содержат такие слова, как «Рэйбо», «Рэйхо», «Рэнбо» и «Ринмон». Тукитани дает в качестве таких представителей примеры 15-ти пьес:

10. «Кюсю Рэйбо» (九州鈴慕);
11. «Кё Рэйбо» (京鈴慕);
12. «Мурасаки Рэйбо» (紫鈴慕), так же называемая «Мурасакино Рэйбо» (紫野鈴慕);
13. «Идзу Рэйбо» (伊豆鈴慕);
14. «Игуса Рэйбо» (葦草鈴慕);
15. «Этиго Рэйбо» (越後鈴慕), так же известная, как «Китагину Рэйбо» (北国鈴慕);
16. «Осю Рэйбо» (奥州鈴慕), так же известная, как «Рэйбо» (鈴慕);
17. «Мияги Рэйбо» (宮城鈴慕);
18. «Муцу Рэйбо» (陸奥鈴慕);
19. «Намива Рэйбо» (波間鈴慕);
20. «Тэходоки Рэйбо» (手解鈴慕);
21. «Сисэки Рэйбо» (真跡鈴慕);
22. «Мукаидзи Рэйбо» (霧海簾鈴慕);
23. «Коку Рэйбо» (虚空鈴慕);
24. «Сокаку Рэйбо» (巢鶴鈴慕).

Такахаси представляет названия 19-ти пьес, содержащих эти слова:

1. «Рэйхо» (鈴法);
2. «Ринмон» (臨門);
3. «Рэнбо» (恋慕);
4. «Нагаси Рэйхо» (流鈴法);
5. «Рэйхо нагаси» (鈴法流);
6. «Идзу Рэйхо» (伊豆鈴法);
7. «Намина Рэйхо» (波間鈴法);
8. «Осю Рэйхо» (奥州鈴法);
9. «Китагуни Рэйхо» (北国鈴法);
10. «Тэходоки Рэйхо» (手解鈴法);

11. «Годан Рэйхо» (五段鈴法);
12. «Синсэки Рэйхо» (真跡鈴法);
13. «Ёсия Рэйхо» (ヨシヤ鈴法);
14. «Мурасакино Рэйхо» (紫野鈴法);
15. «Игуса Рэйхо» (井草鈴法);
16. «Иё Рэйхо» (伊予鈴法);
17. «Какусуи Рэйхо» (覚睡鈴法);
18. «Идзумо Рэйхо» (出雲鈴法);
19. «Кюсю Рэйхо» (九州鈴法).

Репертуар Тикухо рю содержит 11 пьес:

1. «Тэходоки Рэйбо»;
2. «Кюсю Рэйбо»;
3. «Сукаку Рэйбо» (巢鶴鈴慕);
4. «Рэнбо нагаси» (恋慕流し);
5. «Игуса Рэйбо»;
6. «Асука Рэйбо» (飛鳥鈴慕);
7. «Мурасакино Рэйбо»;
8. «Муцу Рэйбо»;
9. «Сёганкэн Рэйбо»;
10. «Футайкэн Рэйбо»;
11. «Нагаси Рэйбо» (流し鈴慕)

(Тикухо рю: 1971).

Существуют названия, включающие «Рэйбо», использующие другие символы (靈慕): «Ямато Рэйбо» (倭鈴慕) и «Миягино Рэйбо» (宮城野鈴慕).

Согласно Тукитани, все пьесы «Рэйбо» могут быть разделены на 3 категории:

- Месторасположение [локализация] обозначенных названий;
- Названия с описательными названиями перед словом «Рэйбо» или «Рэйхо»;
- Названия, в которых слово «Рэйбо» используется как окончание имени пьесы, которые имеют малое отношение к другим пьесам «Рэйбо».

К классификации Тукитани следует добавить еще четвертую категорию:

- Пьесы, известные, только как «Рэйбо» или «Рэйхо».

К локализованной группе относятся

- «Кюсю Рэйбо»,
- «Кё Рэйбо»,
- «Мурасаки Рэйбо»,

- «Мурасакино Рэйбо»,
- «Идзу Рэйбо»,
- «Игуса Рэйбо»,
- «Этиго Рэйбо»,
- «Китагуни Рэйбо»,
- «Осю Рэйбо»,
- «Мияги Рэйбо»,
- «Муцу Рэйбо»,
- «Асука Рэйбо»
- «Идзумо Рэйбо».

В этих названиях слово, предшествующее «Рэйбо» - это название, такое, как Кюсю на юге или Осю на севере страны. Названия, содержащие имена храмов вместо населенных пунктов, например такие, как «Сёганкэн Рэйбо» и «Футайкэн Рэйбо», так же могут быть включены в эту классификацию. Названия с описательным словом, предшествующим слову «Рэйбо» или «Рэйхо» являются «Намима Рэйбо» или «Намима Рэйхо» означают «На волне Рэйбо» и «Тэходоки Рэйбо (или Рэйхо)» - «Начинающие» или «Вступительные Рэйбо / Рэйхо».

Примерами третьей категории являются «Коку Рэйбо», «Мукаидзи Рэйбо» и «Сокаку Рэйбо».

В качестве примеров четвертой категории, Такахаси приводит список отдельных пьес «Рэйхо», которые передавались в четырёх различных храмах - Итигетсудзи (一月寺), Мёандзи (明暗寺) района Этиго и Мёандзи в области Киото, и одна пьеса, передаваемая в школе Несаса, расположенная в районе Аомори. Существует множество названий «Рэйбо», которые «Передается [таким-то лицом или храмом]», например «Каннаридзи дэн Рэйбо» (金成寺伝鈴慕); «Гарёкэн дэн Рэйбо» (臥竜軒伝鈴慕), «Урамото Сэттё дэн Рэйбо» (浦本浙潮伝鈴慕) и прочее.

В дополнение к запутанным спискам названий по категориям пьес «Рэйбо» или «Рэйхо» существуют пьесы, которые идентичны или являются вариантами пьесы «Рэйбо». Например, все пьесы третьей категории также известны под названиями, но окончания «Рэйбо» в них опущены. Например «Мукаидзи» это вариант «Мукаидзи Рэйбо», «Коку» - вариант «Коку Рэйбо» и «Сокаку» - вариант «Сокаку Рэйбо». Эти варианты пьес были переданы линией, отличной от тех, через которые передавались пьесы с окончанием «Рэйбо» и их названия. Наконец, как будет показано ниже, существует пьеса, названная «Фуриин» (風林), которая является одним из вариантов пьес «Рэйбо», упомянутых выше.

Следует подчеркнуть, что выше была проведена классификация названий, но не пьес. Тукитани указывает на то, во всём репертуаре хонкёку разные названия используются для пьес, которые практически совпадают друг с другом, даже если они называются по-разному, то есть «разные имена - та же структура». Кроме того, существует много пьес с одинаковыми названиями, но разной структурой, или же «имя одно - структуры разные». Наконец, есть пьесы с одинаковым названием, но с

измененной структурой, или «варианты». Примеры всех трёх типов комбинаций можно найти в названиях «Рэйбо», перечисленных выше. Для того, чтобы классифицировать пьесы, нужно выйти за рамки названия и смотреть на музыку, используя записанные исходные тексты, устные и письменные музыкальные источники, и, наконец, транскрипции выступлений. Данное исследование будет приведено ниже в этой диссертации.

4.3 Семейство Осю пьес «Рэйбо»

В предыдущем разделе был описан смысл и символика слова «Рэйбо» и других связанных с ним терминов, перечислены категории многих пьес хонкёку-традиции, для которой этот термин используется в качестве названия. Для этой диссертации только одна пьеса, или «семейство пьес», состоящее из многих различных пьес «Рэйбо», было выбрано для пристального внимания и анализа. Это семейство пьес «Рэйбо» района «Осю» в северной Японии.

Описывая группу пьес, мы будем следовать, в основном, по пути, которым прошел автор в своих собственных исследованиях, начиная с пьесы, которой он научился у своего учителя *сякухати Тикухо II* почти 20 лет назад. Следующее описание процесса выбора, и последующее изучение этого семейства пьес, как центральная тема исследований этой диссертации, может помочь осветить причины такого выбора и природы хонкёку.

Однажды я решил, что общая тема моей диссертации должна быть *котэн хонкёку*, описание классического Дзэн-репертуара пьес *сякухати*. Потом я сузил столь широкую тему, выбрав одну пьесу, на которой сфокусировался. После долгих размышлений, пьеса «Сёганкэн Рэйбо» (松巖軒鈴慕, «Рэйбо из храма Сёган») была выбрана по двум причинам. Прежде всего, это была моя любимая пьеса, которую я уже давно запомнил, и которую я исполнял много раз. Таким образом, я чувствовал, что я знал «Сёганкэн Рэйбо» как на сознательном, так и на интуитивном уровнях. Во-вторых, использование слова *Рэйбо* в названии, с его многими смыслами и легендарными ассоциациями, представляет тему, достойную глубокого изучения.

В то время я предполагал, что для пьесы, будучи единственной композицией, легко проследить происхождение. *Сакаи Тикухо II* первым научил меня «Сёганкэн Рэйбо» в Осака в 1973 г. Как правило, *Тикухо II*, *измото Тикухо рю*, редко объяснял мне, кто его научил той или иной пьесе, а я редко спрашивал. В случае «Сёганкэн Рэйбо» *Тикухо II* сделал исключение, и линия передачи была описана мне позже. В основном *Сакаи Сёдо* (酒井松道, род. 1940), младшим братом *Тикухо II*, и *измото Тикухо рю* с 1985 года. В любом случае, мне сказали, что в отличие от многих *котэн хонкёку* в репертуаре *Тикухо рю*, *Тикухо II* не получил эту пьесу от своего отца, *Сакаи Тикухо I*, известного как *Тикё* (竹翁) после своей отставки в 1967 году в качестве главы и основателя *Тикухо рю*. Вместо этого *Тикухо II* получил пьесу от другого игрока *сякухати* в районе Осака, *Мориясу Нёто* (森安如涛, род.1899).

Нёто был уже давно учеником *Дзин Нёдо* (神如道, 1891-1966), выдающегося исполнителя *сякухати*, играющего в основном в Киото,

известного в Японии как педагога и исполнителя *котэн хонкёку*. *Дзин*, как *сякухати* исполнитель, был фигурой гораздо более значительной, чем *Мориясу*, и еще активным по крайней мере три десятилетия после рождения *Тикухо II*, и на первый взгляд был более логичным выбором, чем *Мориясу* для передачи любого *хонкёку*, в том числе и «*Сёганкэн Рэйбо*» для *Тикухо II*. В этих условиях, возможно, были приняты во внимание знание и слава учителя. *Тикухо II*, как будущий *иэмото Тикухо рю*, не мог просто прийти к другим *сякухати*-учителям других линий передачи, чтобы узнать новые *хонкёку*. Это противоречило бы рангу и статусу *иэмото*, и могло привести к потере достоинства для *Тикухо II* персонально и для *рю* в частности. В этом случае *Мориясу* был менее проблематичным выбором учителя, чем известный *Дзин*.

До выбора «*Сёганкэн Рэйбо*» в качестве темы данной диссертации было известно, что именно эта пьеса была получена от *Дзин* через *Мориясу*, и что *Тикухо II* передавал её своим ученикам в качестве репертуара *Тикухо рю*.

Тикухо II сказал мне, что в эпоху Эдо существовал храм *комусо*, ныне несуществующий, называемый «*Сёганкэн*» (松岩軒, сё, сосна; ган, валун/камень; кэн, подчинённый храм), расположенный в *Ханамаки* (花巻), городе в северной префектуре, сейчас называемой *Иватэ* (岩手県), возле города *Сэндай* (仙台). «*Сёганкэн Рэйбо*» пришла из этого храма, как и другие пьесы «*Рэйбо*», пришедшие из других храмов и областей Японии.

С этой информацией и более существенными сознательными и интуитивными знаниями, приобретенными в ходе игры по памяти бесчисленного количества раз в течении 15-ти лет пьесы «*Сёганкэн Рэйбо*», я снова вернулся в Японию в 1988 году и начал исследование в истории её передачи.

К тому времени, когда мои исследования в Японии были завершены, я знал, что «*Сёганкэн Рэйбо*», как передал *Тикухо II*, была одним из многих вариантов, которые могут быть прослежены вглубь времен, и анализ показал, что они составляют единое целое. В результате, «*Сёганкэн Рэйбо*» не может быть использована в качестве отправной точки этой диссертации, т.к. пьеса включает в себя несколько вариантов, известных в настоящее время под разными названиями, которые считаются самостоятельными пьесами в репертуаре *Тикухо*, а так же в сознании многих *сякухати*-игроков других школ и линий, которые исполняют их. Также очевидно, что передача *Дзин-Мориясу-Сакаи-Ли* входит в состав одной линии передачи, которую необходимо исследовать. Другие исполнения в различных линиях и регионах, которые на первый взгляд не связаны между собой, так же требуют внимания.

Мной были использованы три типа источников для определения, какие пьесы, линии передачи и исполнители были включены в изучение «*Сёганкэн Рэйбо*»:

1. линии передачи *сякухати* или генеологические диаграммы, которые, казалось, связаны с передачей «*Сёганкэн Рэйбо*»;
2. интервью исполнителей *сякухати*, которые исполняют «*Сёганкэн Рэйбо*»;
3. книги, статьи, описание нот, аудио-записей и другие публикации, в

которых упоминается «Сёганкэн Рэйбо».

Были изучены данные, полученные из этих источников, указанных пьес, линий и исполнителей.

Генеалогия или линии диаграмм, общие в области *хогаку* (邦楽, японской музыки) традиции *сякухати*, не являются исключением. Популярным представителем таких диаграмм является *Нихон онгаку дайджитэн* (日本音楽大事典, «Словарь японской музыки», далее NOD 1989). Данная диссертация содержит 34 листа приложений с обширными диаграммами линии передачи, в которых объясняются все основные жанры *хогаку*, включающие 2 страницы традиции *сякухати*. На этих и других диаграммах линии передачи обычно показываются имена учителей и их учеников, учеников учеников и т.д., а так же различные организации, такие, как *Тикухо рю*, или как *Кинко рю*. Многие из этих диаграмм указывают только на тех лиц, которые стали *измото*, или возглавляли линии передачи, или были по-другому очень важны для этой линии. Следовательно, эти графики линий передачи не показывают линии передачи конкретных пьес, таких, как «Сёганкэн Рэйбо».

Хотя это и не специфично, иногда можно использовать диаграммы линий передачи для того, чтобы проследить передачу одного (конкретного) *хонкёку*. Это особенно видно в линии *Осю*. *Осю* – это старое название округа, который является традиционным центром линия передачи, в следствии чего прослеживается её связь с пьесой «Сёганкэн Рэйбо». Диаграммы этой линии были опубликованы *Тукитани* (NOD 1989:47) и *Ямауэ* (1984:167). *Тукитани* называет эту линию, «*Осю фути ха*» (奥州不知派), а *Ямауэ* – «*Осю мёан тудан (фути ха)*» (奥州明暗「不知派」). Диаграмма *Тукитани* в основном базируется на ошибочной и почти неразборчивой диаграмме *Ямауэ*, составленной *Идзуи* (出井) и *Такахаси* (高橋). Диаграмма *Ямауэ* расширена и перерисована с диаграмм *Идзуи* и *Такахаси*.

Внимательно разглядывая линию *Осю*, изображающуюся в упомянутых выше диаграммах, возникает параллель передачи единственного *хонкёку*. Точнее, передача одного семейства тесно связанных пьес, возможно, определяет использование того, что должно быть включено в диаграммы. Семейство *хонкёку* представлено передачей «*Осю кэй (系, линия) Рэйбо*». Одна из пьес в «*Осю кэй Рэйбо*» – это «Сёганкэн Рэйбо».

Тукитани утверждает, что в течении этого столетия группы пьес, охватываемые именем «*Осю кэй Рэйбо*», были переданы от одного поколения *сякухати*-исполнителей другому через 3 основные ветви или течения, и что *Дзин Нёдо* изучал «Сёганкэн Рэйбо» по двум из этих трёх ветвей. Далее *Тукитани* предполагает, что *Дзин*, для того, чтобы различать то, что он считает двумя различными пьесами, а не двумя версиями одного и того же произведения, дал одной из версий название «Сёганкэн Рэйбо». Исследования, проведенные в этой диссертации и представленные ниже, поддерживают идею *Тукитани*.

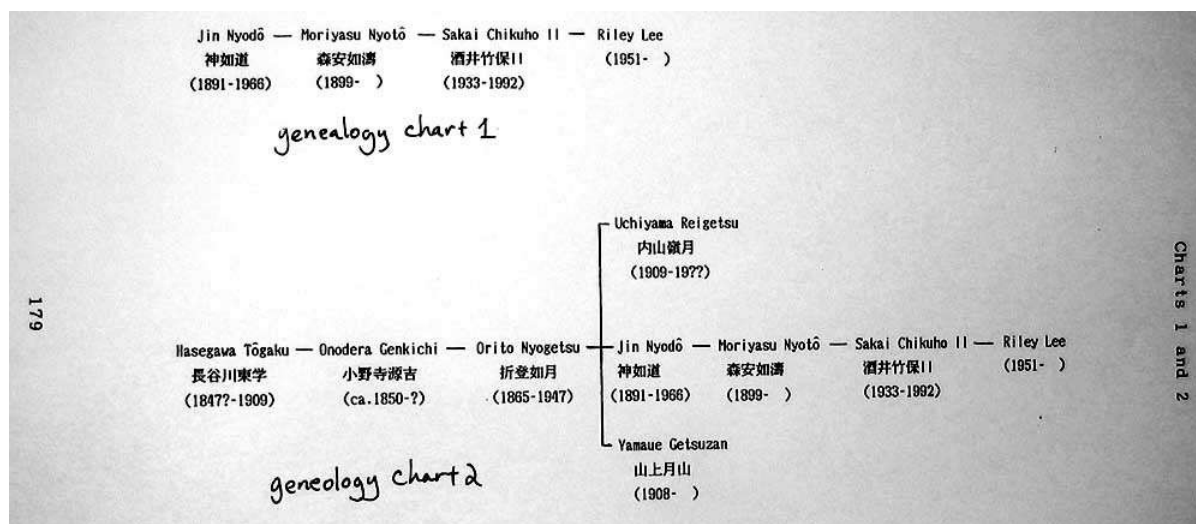
4.3.1 Линия передачи «Сёганкэн Рэйбо»

Тукитани предлагает теорию о том, что «Сёганкэн Рэйбо» является лишь одним из многих названий, используемых для обозначения пьес, которые можно назвать «Рэйбо» линии передачи *Осю*. Она приходит к этому

выводу, в первую очередь рассматривая передачу пьесы. Другими словами на то, **кто у кого** учил пьесу. Мой собственный опыт подтверждает и иллюстрирует её рассуждения.

Для облегчения понимания передачи «Сёганкэн Рэйбо», необходимо наметить конкретную специфическую пьесу, а не конкретную личность в линии передачи. Постепенно приводятся более комплексные диаграммы личностей, участвующих в передаче. Как упоминалось выше, меня учил пьесе *Тикухо II*, который вместе со своим братом *Сакаи Сёдо* учились у *Мориясу Нёто*, который получил эту пьесу от Дзин Нёдо. Эти отношения, а так же годы жизни можно увидеть на Диаграмме 1.

Генеалогия. Диаграмма 1



Генеалогия. Диаграмма 2

Дзин Нёдо узнал пьесу от *Орито Нёгэцу* (折登如月), который, согласно *Ямауэ* (1984:167) и *Тукитани* (в NOD 1989:47), так же передал эту пьесу *Утияма Рэйгэцу* (内山嶺月) и *Ямауэ Гэцудзан* (山上月山). Учителем *Орито* был *Онодэра Гэнкити* (小野寺源吉), который обучался у уважаемого комусо *Хасэгава Тогаку* (長谷川東学). Диаграмма 2 показывает присоединение *Хасэгава*, *Онодэра*, *Орито*, *Утияма* и *Ямауэ* к линии передачи.

Орито Нёгэцу состоял в *Кимпу рю Нэдзаса ха* в *Аомори*, чей репертуар в то время не включал «Рэйбо» линии *Осю*. Как *Кимпу рю* и, соответственно, *Орито Нёгэцу* пришли к получению пьесы, описывает *Нюи Кэндо* (乳井建道) в статье, написанной в 1934 г. Цитирую:

Приблизительно в 20й год Мэйдзи (1888г.) Онодэра Гэнкити приходит в город Хиросаки во время выполнения своего паломничества в качестве комусо и иногда исполнял пьесу «Рэйбо» перед домом Нюи Гэцуэ [тогдашнего главы Кимпу рю]. Один раз Нюи был дома и услышав, что исполнение Онодэра очень хорошее, пригласил комусо внутрь своего дома. Когда Нюи выразил желание послушать игру вновь, Онодэра исполнил две пьесы «Рэйбо» и «Цуру но сугомори». Услышав, что он такой сильный исполнитель, Нюи представил Онодэра своим ученикам на следующий день. Было единогласно решено, что Онодэра должен остаться в течении трех месяцев и разучивать с представителями школы эти две пьесы.

(Нюи 1934b:39; в переводе Ли)

Это конкретное описание, указывающее на способ передачи хонкёку между линиями в прошлом веке, весьма отличается от методов, используемых для тех же целей сегодня. Особый интерес представляет готовность, с которой глава линии (Нюи) признал и принял аутсайдера (Онодэра). Нюи не просто признает и осознает технические (и, можно предположить, что духовные) качества исполнителя сякухати Онодэра, он даже позволяет Онодэра учить своих учеников в течении трёх месяцев. Не существует никакого намёка на «потерю лица», как если бы сякухати-исполнитель оказался в положении Нюи сегодня, с подобными обстоятельствами. Интересно так же отметить, что Онодэра мог добровольно приостановить на время своё паломничество и задержаться в течении трёх месяцев, чтобы обучить учеников Нюи. Спонтанность и неожиданность, с которой всё это произошло, а так же срок в три месяца, принадлежит другому, менее беспокойному времени, очень отличающемуся от обычных, укоренившихся сейчас процедур календарного планирования и обязательств.

Орито был членом группы студентов Нюи, которые изучали «Рэйбо» и «Tsuru ne sugomogī» у Онодэра. Онодэра сосредотачивал деятельность вокруг храма Каннаридзи, по-видимому, Орито назвал «Рэйбо», которую получил от Онодэра, именем «Каннаридзи дэн Рэйбо». В любом случае, благодаря великодушию Нюи и Онодэра, первому – в разрешении своим студентам обучаться у кого-то за пределами своей линии, а второму – за согласие обучать, Орито, в дальнейшем, смог передать эту пьесу Дзин Нёдо. Это позволило Дзин обучить этой пьесе Мориясу, от которого Тикухо II смог узнать её, тем самым давая возможность для меня получить эту пьесу почти через 100 лет после событий, описанных выше.

Ни Орито, ни его ученики Утияма и Ямауэ, не упоминают пьесу, как «Сёганкэн Рэйбо», но, скорее, называют её «Каннаридзи дэн Рэйбо» (金成寺伝「鈴慕」), «Мияги Рэйбо» (「宮城鈴慕」) и «Онодэра Гэнкити дэн Рэйбо» (小野寺源吉伝「鈴慕」) соответственно. Слово дэн (伝) означает «передача». Поэтому «Каннаридзи дэн Рэйбо», может быть переведено «Рэйбо, как передача в Храме Каннари» (Каннаридзи – храм в префектуре Мияги северной Японии), в то время, как «Онодэра Гэнкити дэн Рэйбо» может означать «Рэйбо, как передача Онодэра Гэнкити».

Из трёх поколений, состоящих из 1) Онодэра; 2) Орито; и 3) Дзин, Утияма и Ямауэ; только Дзин использует слово «Сёганкэн» в названии произведения. По его собственным обозначениям этой пьесы, Дзин пишет название, как «Сёганкэн дэн Рэйбо» (松巖軒伝「鈴慕」). Обратите внимание, что Дзин изменил иероглиф, произносимый как «ган» с оригинального 岩, используемого в имени подчиненного храма Сёганкэн, на 巖. Оба иероглифа имеют один и тот же смысл – «скала, утёс». Вместо любого из этих иероглифов Дзин так же использует иероглиф «ан» (安, «спокойствие»), хотя и не так часто (Дзин 1980:49).

Не существует таких сякухати-исполнителей, принадлежащих либо поколению Дзин Нёдо, либо старше его, которые бы использовали слово «Сёганкэн» в названии хонкёку. Те исполнители сякухати, которые были младше Дзин, использовали название «Сёганкэн Рэйбо» с использованным иероглифом Дзин – 巖 – вместо оригинального 岩. Оикава

Какую (及川霍友), старше *Дзин* на три поколения перед, не использовал слово «Сёганкэн» в названии пьесы «*Рэйбо*», которую он передал, но, как будет показано ниже, по линии *Оикава* и пьесы, которую он передал, отличается от [пьесы] *Дзин*. Кроме того, *Оикава* использовал оригинальный символ 岩 в её названии. Можно считать, что использование слов «Сёганкэн *Рэйбо*», написанное иероглифами 松巖軒鈴慕, как название для *хонкёку*, вызывает сомнение у *Дзин Нёдо*.

Это предположение подтверждено тем фактом, что всякий раз, когда название «Сёганкэн *Рэйбо*» используется для пьесы, тот, кто использует это в некотором роде, связан с *Дзин*, даже если он не выучил пьесу прямо от *Дзин* или от одного из его учеников. Точно так же обстоит дело с *Мориясу*, *Тикухо II* и его братом *Сёдо*. Другим примером является пьеса «Сёганкэн *Рэйбо*», найти которую можно на недавно вышедшей аудиокассете, записанной *Ёкояма Кацуя*, где он исполняет различные *котэн хонкёку* (1988). Основным источником *хонкёку* *Ёкояма* был его учитель *Ватадзуми досо* (海童道祖), от которого он узнал пьесу, озаглавленную «*Рэйбо*». Однако *Ёкояма* отличал «*Рэйбо*» от «Сёганкэн *Рэйбо*», и включил две пьесы в коллекцию из записей *хонкёку* (1988). В книге «Сякухати гаку но мирёку» (尺八楽の魅力), *Ёкояма* намекает, что он познакомился с «Сёганкэн *Рэйбо*» частично слушая записи, исполняемые мной (*Ёкояма* 1985:235). В личном общении *Ёкояма* заявил, что он частично использовал обозначения, написанные *Дзин* (*Ёкояма* 1989). *Ёкояма* использует иероглиф 巖, ассоциируя его с линией *Дзин* и записывая «Сёганкэн *Рэйбо*». Таким образом, причины классифицировать передачу *Ёкояма* пьесы «Сёганкэн *Рэйбо*», как имеющую отношение к линии передачи *Дзин*, можно только косвенно.

Однако, вопрос о передаче еще более усложняет тот факт, что *Ёкояма* так же получил от *Ватадзуми* пьесу, озаглавленную «*Фуриин*» (風林), которую играл *Ватадзуми*. Предварительный анализ показал, что она весьма схожа с «Сёганкэн *Рэйбо*» линии *Дзин*. Неизвестно, кто обучил этой пьесе *Ватадзуми*, так как *Ватадзуми* говорил, что никто не учил (*Ёкояма* 1989). *Ёкояма* так же получил «*Фуриин*» от *Ватадзуми*.

Ёкояма так же сказал в личной беседе со мной (1989), что в середине 1980-х он начал использовать название «Сёганкэн *Рэйбо*» для пьесы *Ватадзуми*, которую тот играл, как «*Фуриин*», поскольку он признал обе пьесы одинаковыми. Не ясно, почему *Ёкояма* не обсуждает «Сёганкэн *Рэйбо*» в своей книге, но точно указывает, что его собственная «Сёганкэн *Рэйбо*» является основным вариантом «*Фуриин*» *Ватадзуми*. Возможно, решение *Ёкояма* объясняется тем, что название «Сёганкэн *Рэйбо*» более знаменито, чем «*Фуриин*». Сходства и различия, как показывает транскрипция и анализ «*Фуриин*» *Ватадзуми* и «Сёганкэн *Рэйбо*» *Ёкояма*, одного из его учеников, с одной стороны, будут рассмотрены позже в этой диссертации. Диаграмма 3 показывает добавление *Ватадзуми* и *Ёкояма* к генеалогическому дереву.

4.3.2 Линия передачи «*Футайкэн Рэйбо*»

Дзин получил [пьесу], что будет показано в анализе второй версии «*Осю кэй Рэйбо*», от *Конаси Кинсуи* (小梨錦水). Второй версии «*Рэйбо*» он дал название «*Футайкэн дэн Рэйбо*» (布袋軒伝鈴慕 , «*Рэйбо*», передаваемое

подчиненным храмом Футай»). Как и в случае с «Сёганкэн Рэйбо», эта версия пьесы не была известна под таким названием до Дзин. Кинсуи, возможно, называл пьесу просто «Рэйбо», т.к. это название использовалось большинством его учеников. Как упоминалось выше, версия которую Дзин называет «Сёганкэн Рэйбо», была упомянута его учителем, Орито, как «Каннаридзи дэн Рэйбо». Возможно, Дзин думал, что название «Рэйбо» не было достаточно конкретным, и в свете того, что он преподавал по крайней мере две версии пьесы, или, возможно, это было просто потому, что «Футай кэн дэн Рэйбо» - «Сёганкэн дэн Рэйбо» лучше звучат парой, нежели «Каннаридзи дэн Рэйбо».

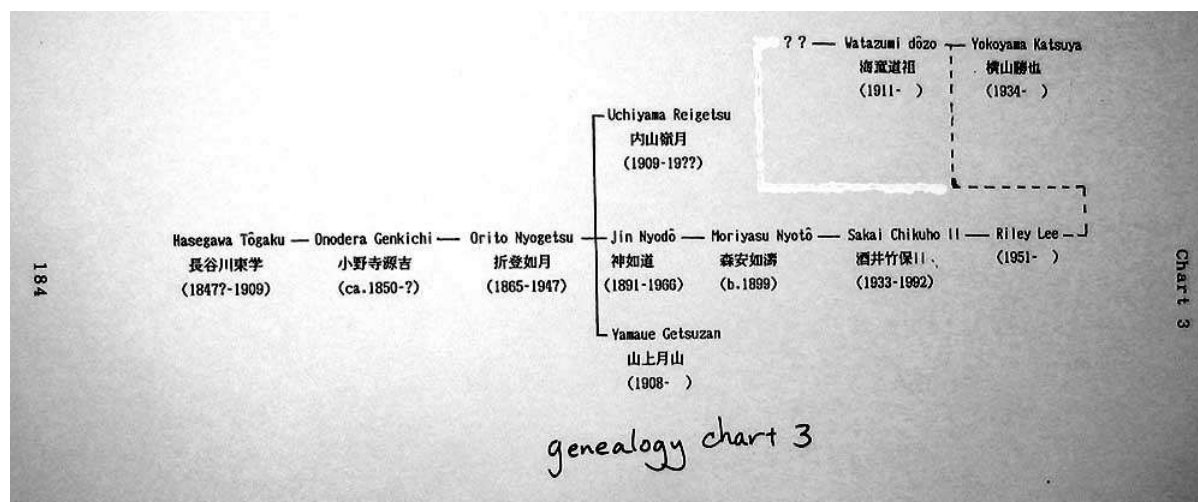


Диаграмма 3

Вопрос о том, кто учил Кинсуи, несколько сложнее. Урамото, Тукитани, Ямауэ и Идзуи и Такахаси соглашаются, что первым учителем Кинсуи был комусо Куросава Сёун (黒沢照雲). Однако один из учеников Кинсуи, Урамото Сэттё (浦本浙潮) утверждал, что Кинсуи учился у последнего монаха и главы Футайкэн и высоко ценил комусо Хасэгава Тогаку (長谷川東学). Куросава Кинко, один из самых известных комусо, был так же связан с подчиненным храмом Футайкэн, способствовал увеличению доверия Кинсуи.

Идзуи Сидзан (出井静山) и Такахаси Рётику (高橋呂竹) пишут, что:

1. в «прямом разговоре» с Гото Тосуй (後藤桃水), Тосуй заявил, что он слышал Тогаку и Кинсуи, исполняющих пьесу «Рэйбо» вместе и, не смотря на различия в деталях, время исполнения пьесы, переходы и т.д., они во многом совпадают;
2. согласно Орито Нёгэцу (см. выше), Кинсуи был исключен [из учеников] (хамон, 破門) Тогаку и не изучил пьесу «Рэйбо» целиком;
3. согласно авторитету Такахаси Кудзан (高橋空山, не связанного с Рётику) как сякухати-исполнителя, Кинсуи учился у Тогаку лишь очень короткое время, едва ли научившись чему-то у него.

В своей книге о сякухати Кудзан пишет:

С конца периода Тайсё (1912-1926) и в начале периода Сёва (1926-1989) в Сэндай жил человек по имени Конаси Кинсуи, который был слеп и играл на сякухати. Он имитировал пьесу «Осю Рэйхо» и играл её сокращенный

вариант. Люди, которые говорят, что эта пьеса является такой же, как передается в подчиненном храме Сёганкэн, сейчас в Хананаки Сити, префектуры Иватэ... или какого либо другого храма. В этом, однако, они полностью ошибаются. Я часто встречался с Кинсуи, многие исследования я проводил для различных храмов, начиная с Сёва, но абсолютно таких пьес [как передает Кинсуи], не существует.

Такахаси 1988:285

Хотя в заявлении выше присутствует противоречие, все ранее указанные писатели, по сути дела, сходятся в одном: что *Хасэгава Тогаку* считается источником основания всех версий течения «*Осю кэй Рэйбо*» (Ямауэ 1984; Идзуи и Такахаси в Ямауэ 1984; Тукитани в NOD 1989; Такахаси 1979; Урамото 1985). Следовательно, крайне важно, чтобы любой сякухати-исполнитель, который придает большое значение подлинности своей версии «*Осю кэй Рэйбо*» был в состоянии проследить определенную пьесу в линии передачи через предшественников к *Хасэгава Тогаку*. Урамото заявляет, что его учитель, *Кинсуи*, учился с *Тогаку*, создавая таким образом связь между «источником» и собой, что охватывает только два поколения.

Пойдем на один шаг дальше, собственно процесс аутентификации пьесы требует не только демонстрации прямой передачи, в данном случае между ним и *Тогаку*, но и дискредитации любых других линий передачи, которые могут, собственно, соперничать. Как происходит повсеместно в религии и других областях человеческого общества, в том числе и сякухати, этот последний шаг, кажется, был принят *Кудзан* и, в соответствии с *Идзуи* и *Такахаси*, а так же *Ниогецу*, оба из которых не связаны с линией *Кинсуи*.

В отличие от *Идзуи* и *Такахаси*, в их роли, как объективных редакторов книги Ямауэ, попытка сбалансировать негативное мнение *Кудзан* и *Ниогецу* линии *Кинсуи* с «прямой» цитатой *Гото Тосуи* о том, что он не услышал практически никакой разницы между *Тогаку* и *Кинсуи* в исполнении «*Рэйбо*». *Идзуи* и *Такахаси* больше доверяли мнению *Гото*, указав, что *Гото* изначально был учеником *Тогаку*, но сразу же разрушили правдоподобность дальнейших объяснений, потому что *Гото* стал учеником *Кинсуи*, о последнем свидетельствует сякухати-имя *Гото, Тосуи* (1)



(1) Это обычная практика для исполнителей сякухати, где часть имени указывает на принадлежность линии передачи в профессиональном имени. У обоих, и у *Кинсуи* и у *Тосуи* в имени содержат символ *суи* (水, вода).

По мнению автора (чья объективность усиливается тем, что в обеих линиях, и *Кинсуи* и *Ниогецу*) другие сомнения о достоверности исполнения пьесы «*Рэйбо*» *Кинсуи* – полностью развеяны, или более точно, передают шедевр среди сякухати хонкёку.

В любом случае, *Конаси Кинсуи* учил свою версию «*Рэйбо*», как и многие другие, помимо *Дзин*, в том числе и *Урамото Сэттё*, как и многие ученики, включающие *Ватадзуми*, учителя *Ёкояма*. Схема линии передачи «*Осю*

кэй Рэйбо» стала довольно сложной с включением *Конаси Кинсуи*, *Урамото Сэттё* и их учеников (Диаграмма 4).

4.3.3 Третья линия передачи семейства *Осю пьесы «Рэйбо»*

Возможно, третья линия передачи «*Осю кэй Рэйбо*» является самой простой. Как и в линии *Кинсуи*, эта линия возвращает нас к *Хасэгава Тогаку*, с добавлением еще одного *комусо*, *Гэнко Тайсю* (元光退秀) следующим образом: упоминаемый ранее *Такахаси Кудзан* обучался у *Окадзаки Мэйдо* (岡崎明道), который обучался у *Оикава Какую* (及川霍友). Как утверждают в случае с *Конаси Кинсуи*, *Оикава* обучался у двух учителей *Хасэгава Тогаку* и *Гэнко Тайсю* (см. диаграмму 5)

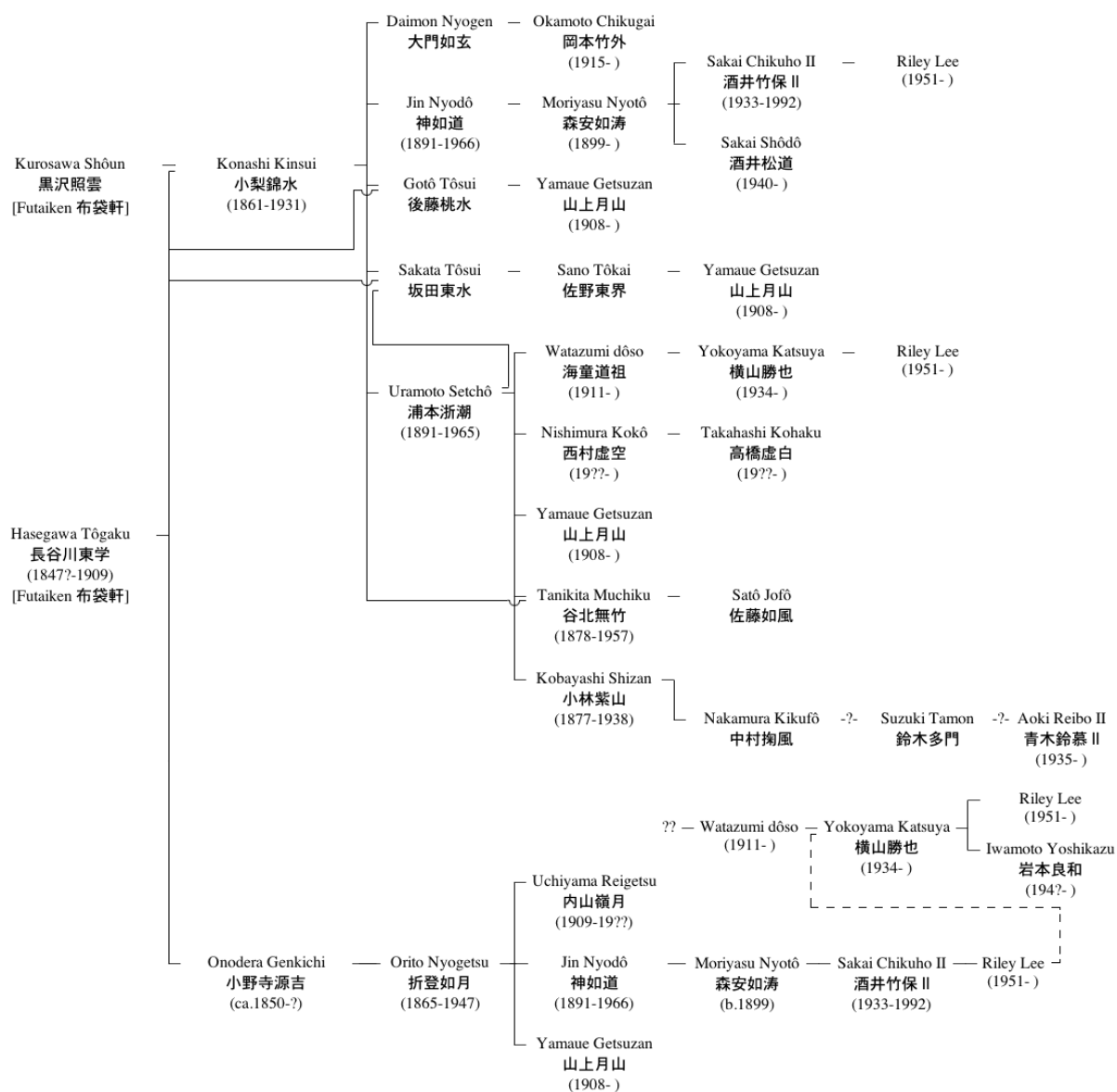


Диаграмма 4

Примечание: Указывает косвенные передачи через записи. Даты приведены там, где известны. «?» указывает необоснованные, но возможные передачи [Футайкэн 布袋軒], и т.д., указывает на подчиненные храмы, с которыми были связаны *комусо*

Эта линия представляет особый интерес, поскольку оба, и *Оикава* и его учитель *Гэнко*, были связаны с подчиненным храмом *Сёганкэн*. Как упоминалось ранее, *Оикава*, как и *Дзин*, использовали название «*Сёганкэн Рэйбо*». Но в отличие от использованного *Дзин* иероглифа 巖 для «ган», *Оикава* использовал иероглиф 岩 для «ган». *Оикава* выбрал тот же иероглиф, который был использован в названии главным комусо храмом *Сёганкэн*. Хотя *Кудзан* подчеркивает связь между *Оикава*, и его учителем *Тогаку*, а также его вторым учителем, *Гэнко*, и ассоциирует *Оикава* и *Гэнко* с подчиненным храмом *Сёганкэн*, что является очень важным.

Две другие основные линии *Осю кэй «Рэйбо»* вытекают из *Хасэгава Тогаку*, проходящие через *Онодэра*, и другие - через *Конаси Кинсуи*. *Тогаку* был настоятелем подчиненного храма *Футайкэн*. Таким образом, обе эти линии возникли в *Футайкэн*, хотя *Дзин*, возможно, произвольно присвоил название «*Сёганкэн Рэйбо*» пьесе, которая была передана ему через *Онодэра*. Даже если у *Кинсуи* были спорные отношения с *Тогаку*, и на это можно сделать скидку, то другой его учитель *Куросава Сёун*, был так же связан с *Футайкэн*.

Предполагая подробности линии передачи на диаграмме правильными, получается, что только линия передачи *Гэнко - Оикава - Окадзаки* может по праву претендовать на звание «*Сёганкэн Рэйбо*», то есть «*Рэйбо*», как передает *Сёганкэн*. Из-за обычая *итидзи итирицу* (一寺一律, один храм, одна мелодия), разумно предположить, что *Сёганкэн «Рэйбо»* отличается от версии *Футайкэн*.

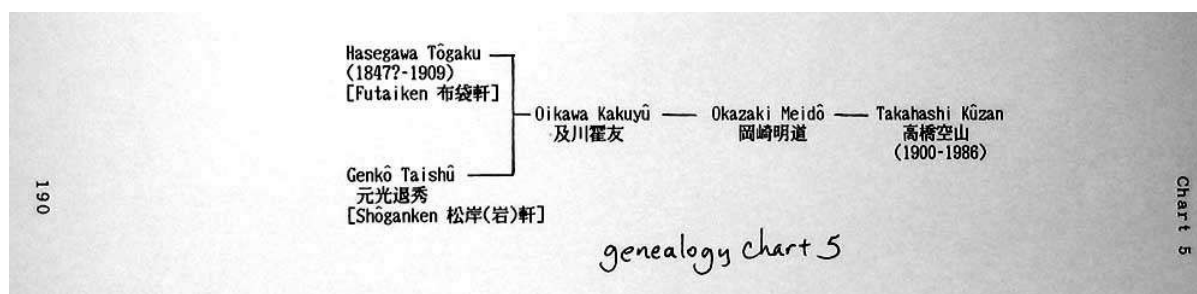


Диаграмма 5

По иронии судьбы, в соответствии с *Идзуи* и *Такахаси Окадзаки* использовал название по отношению к этой пьесе «*Футайкэн Рэйбо*», хотя его учитель использовал название «*Сёганкэн дэн Рэйбо*». Столь же несовместимым является использованное *Кудзан* название «*Осю Рэйхо*» (奥州鈴法) в его книге «*Фукэ сю си*» (普化宗史) говоря, что пьеса передается от *Сёганкэн*.

4.4 Диаграмма линии передачи «Осю кэй Рэйбо»

Диаграмма 6 для «*Осю кэй Рэйбо*» показывает 3 основные ветви передачи, в том числе те, которые не были указаны ранее. Они основаны на Диаграмме *Сякухати кэнкю кай* («Исследовательская группа сякухати»), опираясь на Диаграмму *Тукитани* (NOD 1989:47). В то время я был активным членом этой группы в Японии в 1989 г. Диаграммы

Тукитани во многом основываются на Диаграммах Ямауэ (1984) и Такахаси (1979).

Оригинальная Диаграмма *Тукитани*, Диаграмма «Исследовательской группы сякухати», и следующая Диаграмма линии передачи являются основой или прямым наблюдением случаев исполнителей, непосредственно известных автору, или по работам и Диаграммам *сякухати* исполнителей, которые появляются в Диаграмме, в частности Ямауэ Гэцудзан.

Диаграмма линии передачи «Исследовательской группы сякухати» и Диаграммы, представленные здесь, отличаются ото всех Диаграмм *сякухати* линии передачи, сосредоточившихся на сохранившихся записях. Диаграммы были разработаны как первый сборник из множества записей, возможно, казавшихся вероятными, пьесами «Рэйбо» линии передачи *Осю*, и а так же записан список исполнителей, их учителей, учителей их учителей и т.д. Записи линии передачи исполнителей были прослежены настолько далеко в прошлое, на сколько это было возможно с использованием всех имеющихся данных, в том числе и старых Диаграмм линии передачи. Таким образом, сравнительный анализ, основанный на транскрипции фактических записей исполнителей, может быть сделан между любыми и всеми филиалами, представленными в Диаграмме. В результате считается, что Диаграмма линии передачи более полно представлена в различных группах, через которые «Рэйбо» передавалась и передается по сравнению с прежними Диаграммами линии передач *Осю*, хотя многие личности, включенные в данные Диаграммы, такие, как одиннадцать учеников Ямауэ, опущены.

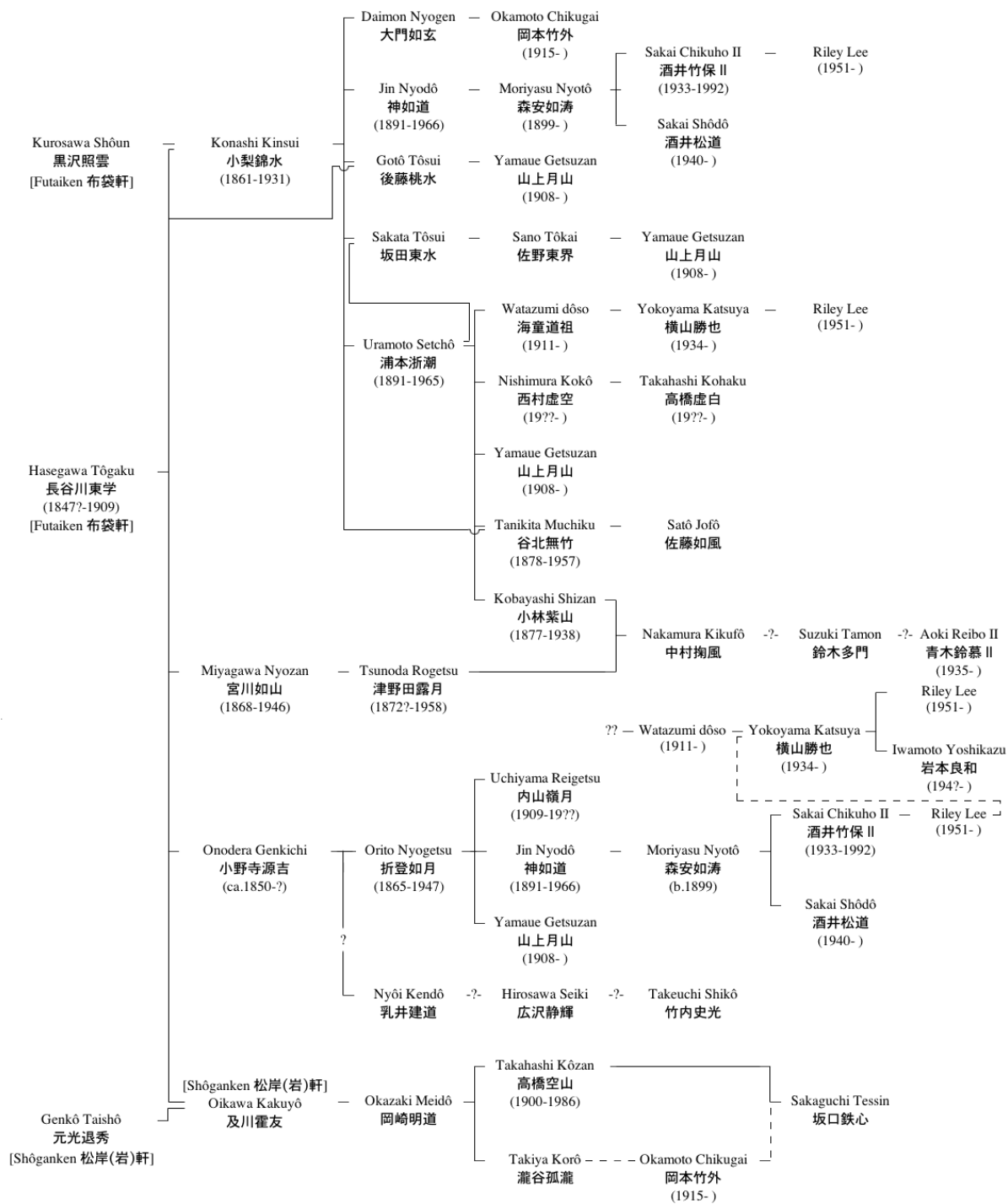


Диаграмма 6

Примечание: Указывает косвенные передачи через записи. Даты приведены, где известны. «?» Указывает необоснованные, но возможные передачи. [Футайкэн 布袋軒], и др., указывает подчиненные храмы, с которыми были связаны комусо

Следует подчеркнуть, что Диаграмма обязательно ограничивается игроками сякухати, которые, как известно, записывали исполнения «Рэйбо», а так же учителями из этих игроков. Поэтому, она далеко не исчерпывающая; нельзя сказать, например, какие многие люди могут научиться «Рэйбо» или какие многие игроки исполняют версии сегодня. Насколько это возможно, на Диаграмме представлены специфические

исполнители, то есть показаны только те, кто учил «*Осю кэй Рэйбо*». Любой человек, включенный в Диаграмму, имел одного или несколько преподавателей, среди которых, возможно, был его основной учитель. Например, *Ватадзуми*, как говорят, узнал пьесу от *Урамото Сэттё*, но *Сэттё* отнюдь не был его основным учителем. На самом деле, как отмечалось выше, *Ватадзуми* регулярно утверждал, что у него не было учителя, от которого он узнал любую из его *хонкёку*. Аналогично, *Аоки Рэйбо II* (2世青木鈴慕), как считается, получившему свою [пьесу] «*Миягино Рэйбо*» (宮城野鈴慕) либо от *Судзуки Тамон* (鈴木多聞), либо от *Накамура Кикуфу* (中村菊風), ни один из которых не был его основным учителем, а его отец *Аоки Рэйбо I*, был им. Ряд других Диаграмм имеет аналогичные вторичные отношения с людьми, которые передавали «*Рэйбо*».

Кроме того, весьма вероятно, что большинство лиц, включенных в Диаграмму б, учились более, чем у одного учителя. Например, *Такахаси Кудзан* перечисляя своих учителей, указал не только *Окадзакэ Мэйдо*, как в Диаграмме б, но и *Миякава Нёдзан* (宮川如山), *Такасэ Сукэдзи* (高瀬助治), *Кобаяси Хао* (小林波鷗), *Комити Тоётаро* (小路豊太郎), *Кобаяси Сидзан* (小林紫山), *Кацуура Сёдзан* (勝浦正山) и других. Диаграмма линии передачи, изображающая первоначального учителя каждого игрока, или первичное влияние, будет сильно отличаться от Диаграммы б, которая отражает только часть передачи одного семейства пьес.

Диаграмма, такая, как представленная здесь, может дать только упрощенное представление о «реальности», что видно из следующего примера. *Дзин* утверждал, что он узнал пьесу, которую он назвал «*Сёганкэн Рэйбо*» от *Орито Нёгэцу*, но *Ниогэцу* утверждал, что он никогда не учил пьесе *Дзин*. На самом деле, *Дзин* изучил пьесу у *Орито*, но в соответствии с *Ямауэ*, когда *Дзин* стал набирать известность по всей Японии как авторитет в области *хонкёку*, *Орито* сказал ему, что если он собирается заниматься передачей пьесы по всей стране, то ему лучше взять больше уроков у *Орито*, чтобы убедиться, что он действительно знает пьесу. *Дзин* никогда не принимал совет *Орито*, так как *Орито* заявил категорически, что он никогда не учил пьесе *Дзин*.

Дополнительная трудность состоит в создании точной и всеобъемлющей Диаграммы линии передачи, такой, как представлена здесь, вытекающей из обычаев и ограничений при работе в *сякухати* сообществе. Как говорилось выше, *Тикухо II* в качестве будущего *иэмото* возможно чувствовал ограничение в выборе изучения новых *хонкёку*, или, по крайней мере, того, что он мог публично признать из-за возможного риска потери ранга и статуса *иэмото*, а также возможную потерю уважения как к личности так и в целом к *рю*. Такие социальные ограничения сделали проблематичным для высокопоставленных исполнителей увеличения их исполнительского и преподавательского репертуара.

Исполнение и преподавание современных композиций, в сравнении с традиционными *хонкёку*, которые были переданы через длинные линии передачи, и, часто, считались исключительной собственностью тех линий, в меньшей степени ограничиваясь социальными силами. Это особенно верно в случае современных *сякухати* композиций, написанных в персональных обозначениях. Существует два основных метода, часто используемых для решения проблем увеличения репертуара

традиционных пьес. Одним из способов является создание оригинальных композиций. Второй способ является введение традиционных пьес к своему репертуару, но затем игнорируется вопрос о линии передачи полностью.

В личном общении *Тукитани* намекнула, что может быть *Аоки Рэйбо* мог узнать свою версию «*Рэйбо*», которую он называл «*Миягино Рэйбо*» от *Судзуки Тамон*, который, возможно, узнал её от *Накамура Кикуфу* (см. Диаграмму б). *Тукитани* основывала свою уверенность на том, что ей об этом сказал *Тамон* и другие, и что это косвенно подтверждается тем фактом, что оба, и *Накамура* и один из его учителей *Кобаяси Сидзан* (小林紫山) использовали название «*Миягино Рэйбо*», то есть то же название, что и использовал *Аоки*.

Хотя у меня и была возможность спросить *Аоки* о его пьесе «*Миягино Рэйбо*» во время интервью с ним 15 октября 1989 г., но я сознательно избежал вопроса, полагая, что развитие этой темы может рассматриваться, как бестактность. В качестве гипотезы, настоящее положение *Аоки* на посту главы линии передачи может препятствовать тому, что источником служил *Накамура*.

Хотя развитие любой Диаграммы линии передачи *сякухати* будет сталкиваться с проблемами, аналогичными тем, которые обсуждались выше, такие схемы полезны в изложении линии передачи. Диаграмма, представленная в этой диссертации особенно полезна в показе передачи «*Осю кэй Рэйбо*». Диаграмма линии передачи является лишь начальной задачей этой диссертации, а так же попыткой совершенствовать расширенные знания и выяснить процессы передачи *сякухати хонкёку*. Диаграмма показывает, где искать дальше, какие вопросы задавать, чьи высказывания сопоставлять. Чтобы ответить на многие вопросы, порожденные Диаграммой, приложение аудио-записей является существенным условием. Однако до расшифровки и анализа различных выступлений, представленных в Диаграмме линии «*Осю кэй Рэйбо*», предмет передачи должен обсуждаться заблаговременно. Как члены традиции определяют передачу, и то, что, как предполагают, будут передавать в случае *сякухати* традиции в целом, и *котэн хонкёку* в частности, является предметом следующей главы.

ГЛАВА 5: ОНТОЛОГИЯ ПЕРЕДАЧИ; ПРИРОДА ИСТИННОСТИ ХОНКЁКУ ПЕРЕДАЧИ

Основной темой данной работы является передача *сякухати хонкёку*, в частности *хонкёку*, известная, как «*Рэйбо*». В Главе 1 мы обсудили инсайдеров и аутсайдеров и то значение, которое придается этому вопросу членами *сякухати* традиции, а так же влияние понятия инсайдеров и аутсайдеров на вопросы передачи традиции. В Главе 2 и Главе 3 мы рассмотрели письменные источники *сякухати*, а так же

представили обзор истории *сякухати*. Вместе эти главы обусловили информационный фон, где предмет передачи *хонкёку сякухати* традиции может быть виден более четко. Глава 4 была сосредоточена на *хонкёку «Рэйбо»* района *Осю* и представляла диаграмму линии передачи *хонкёку* через выбранных *сякухати* исполнителей.

В Главе 5 обсуждение *хонкёку* передачи *сякухати* традиции будет рассмотрено шире, чем относительно поверхностное рассмотрение обсуждаемых характеристик в Главе 4. В данной главе будет рассматриваться фундаментальный вопрос этой диссертации, который звучит так: **Что передается в традиции сякухати хонкёку?** Из этого вопроса вытекают два других важных вопроса. Второй вопрос, и вопросы, связанные с ним: **Как происходит передача? В каком аспекте достигается передача? Кто передаёт и для кого?** Третий и последний вопрос рассматривает взаимодействие между первыми двумя: **Каким образом происходит влияние передачи в зависимости от того, что передается? Какова связь между процессом передачи и концепцией хонкёку?**

Эти три вопроса лучше освещать, рассматривая несколько точек зрения, то есть, отмечая, что отдельные исполнители указывают и анализируют показанные обозначения и транскрипции. Эти точки зрения многочисленны и противоречивы. Моя собственная точка отправления, обсуждаемая в Главе 1, будет оказывать влияние на три представленных вопроса. Как *сякухати* игрок и исполнитель *котэн хонкёку*, я в первую очередь заинтересован в рассмотрении передачи через устное или письменное средство, а так же попытаюсь в этой диссертации объяснить традицию понимания того, что присуще акту исполнения.

Прежде чем взглянуть на формальный процесс передачи процессов в традиции *хонкёку*, я хотел бы исследовать несколько близких позиций - различных, но взаимосвязанных высказываний. Первым из них является понятие субъективности в сравнении с объективностью. Второе направление - обсуждение устной традиции и письменной. Третья область высказываний - это связь между исполнением и документацией. Эти три области будут рассматриваться с западной теоретической позиции, путём изучения постмодернистской критики субъективности/объективности и, глядя на западные теоретические труды по устной/письменной традиции и исполнения/документации. Родственные постулаты, которые можно найти в японской культуре, тоже будут обсуждаться. К ним относятся различия в Даосизме или Дзэн и Конфуцианстве, проявлении устного/письменного в японской культуре, а так же примеры роли документов и выступлений в Японии. Все обсуждения приведут к *сякухати* традиции *хонкёку*, в рамках которой процессы передачи можно увидеть как полярные пары.

5.1 Концепция субъективности, объективности и звука

Оксфордский словарь английского языка (1971:3383) определяет глагол «передать» как «причину (вещь) для передачи; переход/движение, или передачу другому лицу, месту или вещи; отправить в промежуточное место; передавать/выражать/сообщать, переход». Вторым значением

данного глагола является «передача или общение (как правило, что-то нематериальное) другому или другим; передать, в частности, по наследству или по наследственности; на руки». Оба эти определения включают «объект» передачи, то есть «вещь» или «что-то нематериальное».

Бервик (1988:2) отмечает, что исследование по передаче культурного наследия (в том числе и музыковедческого), как правило, это основной документ, письменный материал, такой, как транскрипция выступлений, формирование базы данных, используемых в исследованиях. Примером таких исследований являются *Пэрри* (1971) и *Лорд* (1964). Письменная рукопись или транскрипция обычно объективирует то, что передается. Следовательно, из этих исследований вытекает, что передача представляет собой модель, представляющую собой канал теории коммуникации, то есть «предмет информации проходит или передается от человека А к человеку Б». Это, в свою очередь, предполагает:

25. объект (предмет информации или репертуара) имеет какую-либо существенную идентификацию персон А и Б (и, возможно, представляется в форме документа), и
26. средства передачи, допускающие полностью прозрачность информации.

(Бервик 1988:1-2)

Справедливость этих предпосылок ставится под сомнение современной теорией коммуникации, которая «не допускает ни существование предмета информации лицами за пределами его высказываний и проявлений, ни возможностью прозрачного режима связи, ни действительности дискретных субъективностей индивидуальностей» (Бервик 1988:2). Не смотря на это, музыковеды обычно записывают, транскрибируют, анализируют и обсуждают музыкальные выступления с «объективной» точки зрения, рассматривая документы не только как конкретные, но и как более точную замена акта исполнения.

Бервик (1988:3) далее утверждает, что сосредотачиваясь на том, что передается, то есть «объекте» передачи, приходится объяснять, или, точнее «оправдывать» любые изменения, которые могут возникнуть с этим «объектом» во время передачи. Таким образом, изменения становятся проблемой, которая должна быть объяснена, что приводит к озабоченности определенных оригинальных, подлинных или глубоких структур, с целью выявления тех или иных конструкций «одинаковости», что необходимо, когда речь идет об объектах передачи.

Возвращаясь к теме данной работы, позиция *Бервика* предполагает, что отвечая на вопрос «Что передается», просто «хонкёку» или «пьеса *Рэйбо*» мы рискуем вступить в конфликт с собственной точкой зрения на *сякухати* традицию и процесс передачи. Это будет особенно верно, если мы принимаем в качестве передачи такие документы, как ноты, партитуру, транскрипции, и/или аудио-запись отдельных исполнений пьесы «*Рэйбо*» и рассмотрение их как объекта передачи. Поэтому в этой диссертации будет предпринята попытка избежать рассмотрение передачи *сякухати хонкёку «Рэйбо»* исключительно как передачи объекта независимо от своих многочисленных высказываний и проявлений, отдельно от процесса её исполнения, и того, кто её исполняет.

Однако, нужно отметить, что существуют видные члены *сякухати* традиции, которые придерживаются противоположной точки зрения, а именно *Иноуэ Сёэи* и, в меньшей степени, *Аоки Рэйбо*. Тем не менее, характер *хонкёку* в исполнении многих, если не большинства игроков облегчает, даже требует противоположной точки зрения. «*Рэйбо*» не существует в качестве отдельного «объекта» или «пьесы», а только как явление, которое существует в представлении, в относительно постоянном состоянии потока.

В идеале, в ходе передачи *хонкёку* от одного человека к другому, интуитивно понятной форме развития связи или передачи, что является невербальным, не визуальным, не слуховым, не аналитическим и не логическим. Без этой формы передачи, которая может быть описана как чувство интуитивного восприятия со стороны как учителя, так и ученика, многие считают, что существует вероятность того, что только внешняя оболочка *хонкёку* может быть передана и/или получена с не переданной «реальной сущностью» или приходящей «основной сутью». «Внешняя оболочка» становится «объектом», упомянутым выше.

Хисамацу говорит об этом в «*Хитори котоба*» (獨言 , Монологи, 1830, воспроизводится Гутсвиллером 1983:169-174), одном из трех эссе, которые, возможно, являются единственными выжившими письменными источниками о *сякухати* от практикующих *комусо* секты *Фукэ*. *Хисамацу* писал: «**Игра только внешней формы - это не называется игра на *сякухати* и не имеет ничего общего с ней. Помните об этом!**» *Хисамацу* дальше наставлял начинающего учиться играть «реальную сущность» *хонкёку*.

Не удивительно, что именно то, что представляет собой «реальная сущность» *хонкёку* никто никогда не объяснял, возможно, потому, что сущность *хонкёку* не поддается словесным объяснениям. Это как наиболее фундаментальная буддийская концепция, которая является лишь «поддающейся полному пониманию через опыт, а определение её неизбежно неполноценно» (Ховард, 1992а:35). *Хисамацу* утверждает в другой статье, «*Хитори мондо*» (獨問答 1823, воспроизведенное в *Курихара* 1918:209-215), что «сущность игры - это вне рассуждений». Сильная параллель хорошо видна между аспектами *сякухати* традиции *хонкёку* и Дзэн-Буддизма, суть которого была описана, как «интуитивный поиск в природе вещей, в отличие от аналитического или логического понимания этого» (*Судзуки* 1956:84).

«Суть игры», упомянутая *Хисамацу* является концепцией *Шуньяты* (*śūnyatā*), существования пустоты всех явлений. Шуньята является центральным принципом Дзэн-Буддизма, а так же всей буддисткой традиции Махаяны.



Шуньята (санскр. शून्यता, śūnyatā?; пали: sunnata; тиб.: strОнг ра nyid, strОнг ра - пустой, находящийся за пределами чувственного восприятия, непостижимый, nyid - добавление значения возможности того, что всё может возникнуть) — понятие философии буддизма, полагающее отсутствие собственной природы вещей и феноменов (дхарм) в виду их обусловленности и

взаимозависимости.

Подробнее - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Шуньята>

Махаяна (санскр. महयान, «великая колесница»; кит. 大乘, да-чэн; тиб. theg-pa chen-po) — позднейшая форма развития буддизма, сейчас распространённая в основном в Китае, Японии, Непале, Индии, Корее, Вьетнаме и Тибете.

Махаяна — Великая (Большая) колесница буддийского пути, где буддисты решают достичь Пробуждения во благо всех живых существ. В основе теории и практики Махаяны лежит развитие бодхичитты и внеличной (запредельной) мудрости Праджняпарамиты.

Подробнее - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Махаяна>

Это, по словам *Ясутани-роси*, «то, что живое, динамичное, лишённое массы, не зафиксированное за индивидуальностью или личностью – матрица всех явлений» (*Ясутани* у Ховарда 1992а:31). Ховард более подробно рассматривает Шуньяту (так называемое МУ в Дзэн-традиции), объясняя это тем, что **«Опытом «реализации» в Дзэн является представление этого важного принципа пустоты и единства всех вещей и, таким образом, видение того, что конечная реальность отождествляется собственно с природой самих вещей»** (Ховард 1992а: 31).

Независимо от этой неопределённой «реальной сущности» или «внутреннего стержня», который может быть в хонкёку, по мнению членов хонкёку традиции, это такая наблюдаемая в количественном измерении вещь, как музыкальный звук, которая не может быть достигнута даже тогда, когда опытный исполнитель сякухати пользуется передовыми сякухати техниками. Современный сякухати исполнитель *Ханада Нобухиса* (花田伸久) цитирует Риндзая: «В законе Будды нет места для мастерства и полезности» и подробно комментирует:

Так же, как ребенок или спящий человек дышит естественно, так и, по существу, нет хороших или плохих исполнителей сякухати. Игрок, про которого говорят хороший, это тот, кто оставил все техники. Плохой игрок это тот, который пытается играть умело.

(Ханада, у Ховарда 1992а:33)

Кобаяси Сидзан (小林紫山), 35-й глава храма линии Мёан цитируя Ховарда заявил, что даже когда сякухати исполнитель не получает желаемый [звук], играя на своем инструменте, [тогда] «нежелательный звук он должен смаковать. Таким образом, вы придёте к истинному вкусу достижения, искусства, которое бесхитростно». Судзуки говорит: «Сущность/дух/душа будет схвачена, а не слышанье и не звук. Принятие последнего за действительность является результатом запутанного склада ума».

Не смотря на очевидное отсутствие взаимосвязи между виртуозной игрой звука и сущностью *хонкёку*, этот элемент традиции *хонкёку* чаще всего становится предметом анализа музыковедческих исследований. Другими словами, большинство из аналитических инструментов музыковедов бессильны в определении и понимании «внутреннего стержня» *хонкёку* и интуитивно понимаемых средств передачи.

Стоит обратиться к современной теории коммуникации, обобщенной Бервиком, которая отрицает существование объекта и субъекта как отдельной, дискретной динамики передачи информации.

Это не означает, что «внешняя оболочка» *хонкёку* – звук – игнорируется и отбрасывается. В другом смысле, музыкальные звуки и эффективность методов – это именно то, что передает *хонкёку* традиция.

Сутра Сердца - Праджняпарамита Хридая Сутра

(санскр. *पञ्जपारमिता हृदयसूत्र*, *Prajñāpāramitā Hridaya Sūtra?*, кит. 般若波羅蜜多心經, палл. Баньжэ боломидо синь цзин), Сутра Сердца Совершенной Мудрости или просто Сутра Сердца — один из самых известных первоисточников буддизма Махаяны.



Совершенная мудрость сосредоточена в мантре Сутры Сердца, называется также **махамантрой**:

गते गते पारगते पारसंगते बोधि स्वाहा — *гатэ, гатэ, парагатэ, парасамгатэ, бодхи, сваха*.

которая означает полное избавление от иллюзий и приветствует Просветление.

Подробнее -

http://ru.wikipedia.org/wiki/Сутра_Сердца_Праджняпарамиты

Сутра Сердца, один из самых центральных текстов Дзэн-Буддизма, гласит, что форма есть пустота, но так же и то, что пустота есть форма. В недвойственном мышлении не существует различия внутреннего ядра и внешней оболочки, или объективности и субъективности. Ховард (1992а:30) указывает, что нет никакой двойственности между двумя сосуществующими принципами конечной реальности и восприятия вещей. Это выражается так же в Дзэн литературе, как «относительное» (внешний мир) и «абсолютное» (конечная реальность).

Существует объект передачи, но он неотделим ни от объективной передачи, ни от субъективного приёма. Это объект — звук *сякухати хонкёку*. Духовные практики *сякухати*-игры членов секты *Фукэ* были основаны на звуке и слушание. Ховард предположил, что эта практика, возможно, исходит из концептуального контекста буддийского текста, написанного, вероятно, в Китае в седьмом веке.



Сурангама сутра или **Шурангама сутра** (не путать с «Сурангама самадхи сутрой») — сутра махаяны, один из основополагающих текстов Дзэн-Буддизма, на

который ввиду его сложности составлено множество комментариев.

Подробнее - http://ru.wikipedia.org/wiki/Сурангама_сутра

Авалоките́швара (санскр. अवलोकितेश्वर, Avalokiteśvara?, «Господь надзирающий», тиб. འགྲོ་ལོ་ཤིན་པ་ལྷན་པོ་, Ченрезиг; кит. 觀世音, Гуань Ши Инь; яп. 観音, каннон; бур. Арья-Бала) — бодхисаттва, воплощение бесконечного сострадания всех Будд.

Подробнее - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Авалокитешвара>

В Сурангама Сутре, которая оказала значительное влияние на Дзэн-Буддистскую традицию, описывается, как Бодхисаттва Авалокитешвара (яп. Каннон 観音, в буквальный перевод - «видеть звук»), «Та, кто Слышит Звуки Мира», достигла Просветления, изначально медитируя на слушании и звуке.

Понимание звука - это хонкёку, которое было получено изначально, как размышление о природе звука. Онг обращает внимание на предмет звука в своей книге «Orality and Literacy» (1982). Он пишет:

«Все ощущения происходят во времени, но у звука особое отношение ко времени в отличие от других сфер, которые присущи человеческим ощущениям. Звук существует только тогда, когда он выходит из бытия. Он не только непрочный, но, и по существу, быстро исчезающий, и это ощущается, как мимолётность... Не существует никакой возможности остановить звук и обладать звуком. Я могу остановить движущееся изображение камеры и удерживать один кадр неподвижным на экране. Если я остановлю движение звука, то у меня ничего не будет, только тишина и всё. Таким образом, все ощущения происходят во времени, но не существует сенсорных областей, полностью препятствующих проведению действий, стабилизации».

(Онг 1982:31-32)

В Буддизме все явления рассматриваются как имеющие непостоянство звука. Традиционное Буддистское изречение, которое гласит «*Всё гибнет, как только оно возникает*», отрицает продолжительность и, следовательно, «окончательный предел моментальности» (Ким 1987:148). Так же, как только звук, который мы слышим в настоящий момент, весь период существования, в том числе и другие органы чувств, существует полностью в настоящем. Догэн, живший в 12 веке, японский мастер Дзэн, пишет:

«Абсолютно любой человек рассматривается в настоящем времени. Я думаю о прошлом, настоящем и будущем, и неважно, каков промежуток времени - даже десятки тысяч [лет] - я могу думать о них как о настоящем моменте, чувствуя сейчас».

(перевод Ким, 1987:147)

Звук существует только в конкретном месте и в определенное время, то есть абсолютное Здесь и Сейчас. Следовательно, сила [идет] от звука и сила [идет] от классического сякухати хонкёку. Другая Дзэн буддистская

точка зрения, которая рассматривает звук и его отношения ко времени, дается довольно прозрачно Судзуки Сюнрю:

«Мы говорим: Услышать звук хлопка одной ладони. Обычно звук хлопка производится двумя руками, и мы считаем, что хлопая одной рукой создать звук невозможно. (1) Но на самом деле, одна рука – ЭТО звук. Даже если вы его не слышите, звук есть. Если вы хлопните двумя руками, вы можете услышать звук. Но если звук уже не существует, прежде чем вы хлопнули, вы не могли создать звук. Перед тем, как сделать это, звук уже существовал. Так как звук есть, вы можете сделать это, вы можете услышать это. Звук везде. Если вы будете практиковать это, то это будет звук. Не пытайтесь слушать. Если вы не слушаете, то звук во всем. Так как вы пытаетесь услышать это, то иногда это звук, а иногда звука нет».

(Судзуки, 1970:60)



(1) **Коан** (公案 , буквально «правильное предположение», катехизация вопроса для медитации) «Что такое звук хлопка одной ладони?» связывают с японским Дзэн Мастером Хакуин Экаку (白隱慧覚 1686-1769).

Катехизация (греч. Κατήχησις) — поучение, наставление

Звук, полученный хлопком одной ладони является «абсолютным звуком», независящим ни от самого себя, ни от места, ни от времени. В традиции хонкёку эта концепция называется «тэттей он» (徹底音, буквально «законченный» или «полный звук»). Гутсвиллер перевел «тэттей он» как «абсолютный звук». Исполнитель сякухати стремится исполнить каждую хонкёку с тэттей он; иногда он слышит [звук], иногда – нет. Стремление достичь тэттей он проходит через всю жизнь и тем не менее, первый неуверенный звук на сякухати является тэттей он. (2) Это «Один звук Достижения Будды» (ити он дзёбуцу) (см. ниже). Это звук просветления.



(2) Буддийская традиция рассматривает, казалось бы, противоречие между понятиями «Абсолютного Звука» (просветления), что требует усилий всей жизни, чтобы достичь «Абсолютного Звука», и это же легко сделать с самого начала. Подробнее, Ким (1985) рассматривает мысли Догэна относительно диалектической взаимосвязи между проблемой просветления (始覚 , сикаку) и подлинным просветлением (本覚 , хонкаку).

Звук является уникальным среди явлений, воспринимаемых органами чувств в его взаимосвязи с местом, временем, и, в последствии, с просветлением и разделяется на понятия внутреннего и внешнего. Онг называет эту уникальную связь или качество - «внутренний звук». Слышание является лучшим, если не единственным ощущением, при котором внешнее исходит из внутреннего. Онг утверждает: «Все звуки отображают внутреннюю структуру того, что их (то есть эти звуки) производит, добавив, что звуки различных музыкальных инструментов и

человеческого голоса отличаются в зависимости от их внутренней структуры. Восприятие звука за пределами структуры, которая их производит, частично определяется внутренней структурой.

Концепция внутреннего/внешнего выходит за рамки характеристик звука. Это – концепция Я/Ты и субъекта/объекта. Взаимодействие между внутренним и внешним рассматривается в традиции изобразительного искусства Востока. Согласно Идзуцу, еще в 5ом веке в Китае, Се Хе создал шесть принципов китайской живописи. Первый из принципов называется «Одухотворённый ритм живого движения» (Чиюнь шендун). Применительно к хонкёку, как к живописи, констатируем следующее:

«... должно быть совершенным и гармоничным состояние между понятием внутреннего ритма человека и жизненным ритмом внешней среды таким образом, что как результат, [мы получаем] неопределимый духовный ритм, пронизывающий всё пространство картины, оживляющие последнюю в наиболее неуловимом отношении и придание метафизического значения изображенному объекту, каким он является. Когда художнику удастся актуализация этого принципа, его работа будет заполнена своеобразной духовной энергией в самой ритмической пульсации, в которой дух человека будет находиться в непосредственном общении с внутренней реальностью Неба и Земли»

(Идзуцу 1975:1-2) (3)



(3) Более подробно обсуждение о схожести между живописными традициями Японии и сякухати традицией, как деятельностью Дзэн-Буддизма см. у Ховарда (1992b)

Исполнение хонкёку, когда аккомпанемент [происходит] в манере, являющейся гармоничной с внутренним и внешним ритмами, являющейся так же наполненной необъяснимой духовной энергией трансцендирования исполнителя, которая объединяет человеческий дух со всей природой.



Трансцендэнция, трансцендентное, **трансцендирование**, (от лат. transcendentis — перешагивающий, выходящий за пределы) . В повседневном жизни трансцендирование фигурирует как "познание познания", выход за пределы границ воспринимаемого опыта, объединение противоположностей, стирание границ между субъектом и объектом познания.

Подробнее -

[http://ru.wikipedia.org/wiki/Трансценденция_\(философия\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Трансценденция_(философия))

Рассматривая еще раз качество звука, Онг (1982:72) отмечает далее, что «Взгляд выключается, звук включается». ВИдение анализирует всю панораму, но можно увидеть только одну вещь за один раз. Однако, мы слышим все звуки вокруг. В отличие от ВИдения, рассекающего смысл,

звук - объединяет смысл. Типичным визуальным идеалом являются ясность и отчетливость, разделение.... Слышимый идеал, напротив, это гармония, объединение»

(Онг 1982:72)

Объединяющее качество звука так же признается в *сякухати* традиции *хонкёку*. В известном *сякухати* изречении «*ити он дзёбуцу*» (一音成仏, «Будда в одном звуке») выражению «один звук» часто придается смысл, что одна нота исполняется на одной *сякухати*. Ховард (1992b:6) переводит «*ити он дзёбуцу*» как «просветление в одном звуке», который определяется как игра одного звука с выражением чистой реализации. Это «выражение многовекового опыта понимания и реализации импульса после долгой культивации через фактор звука» (Ховард 1992b:6).

Не обязательно неправильно думать об *ити он дзёбуцу* в том смысле, что просто звук *сякухати* является настолько мощным, что *сякухати* исполнитель может достичь Будды простым исполнением одной ноты на *сякухати*. Это демонстрирует лишь частичное понимание выражения. Это не какая-либо конкретная уникальная сила *сякухати*, которая является просветлением. Любой звук и все звуки способны запускать просветление. Дзэн-мастер *Ямада Коун Роси* говорил:

«Когда ваше сознание созреет для истинного дзадзэн — [станет] прозрачным, как чистая вода, как спокойное озеро, не тронутое никаким ветром, то всё может служить средой для просветления.»

(Айткен, 1978:26)

Кроме того, хотя просветление действительно может быть достигнуто путем выдувания одной ноты на *сякухати*, выражение *ити он дзёбуцу* гораздо сильнее расходится со смыслом. Прежде всего, это не «звук» в целом, который «Становится Буддой».

Включенное в выражение *ити он дзёбуцу* понятие «один звук» - это не «два или более» звуков. Это так же не «звук» как отдельная сущность, , то есть объект, который будет восприниматься слушателем (другим отдельным объектом) и классифицировать как то, что это не так. Унифицированный «Один Звук» является Абсолютным Звуком (*тэттей он*), не ограниченный ни временем, ни пространством.

Поэтому каждый звук, который никогда не исходил — исходит и будет исходить из всех *сякухати* прошлого, настоящего и будущего. Все *сякухати*, которые резонируют с Буддой — это настоящая какофония просветления. Принимая значение слова «один звук», все звуки от невообразимого рёва извергающегося вулкана, до звука опадающей осенней листвы, шума всех видов человеческой деятельности, и на самом деле все творения, все формы, все дела, все мысли, вся энергия «одного звука» становится Буддой. В этом свете, один звук, вытекающий из собственной бамбуковой флейты является самой сутью того, что передается в традиции *хонкёку*. Именно в духе этой идеи и проводится данное исследование.

5.2 Устная традиция Дзэн и *сякухати хонкёку*

Ранее уже обсуждалась природа звука, как она трактуется в традиции

сякухати хонкёку, приводилось важное наблюдение о *хонкёку*: звуки, которые составляют *хонкёку* были переданы в основном через устную традицию. Это одно наблюдение приводит к ряду других, потому что вся устная традиция имеет много общих элементов, которые отличаются от письменных традиций. Хотя использование обозначений можно найти в традиции *хонкёку* сегодня, до этого века, в основном, *хонкёку* передавались устно, а широкое использование обозначений, рукописных и печатных, началось только с конца 19-го века (Ли, 1986:87 -89) . Я утверждаю, что и в дальнейшем традиция *хонкёку* по-прежнему в значительной степени будет носить устный характер, который, соответственно, повлияет на характер *хонкёку* предсказуемым образом.

Сигер предполагает, что в парадигме устной/письменной передачи нету разницы между этими двумя [понятиями], и они «неразрывно связаны» в отношении друг с другом (In Нэттл, 1983:187). В значительной части традиции *хонкёку* эту связь можно легко увидеть. Некоторые из изменений, которые могут иметь место в традиции *сякухати* из-за использования письменной, печатной и звуко-записываемой формы обсуждались в другом месте (Ли, 1988).

После обсуждения во введении предмета устной традиции и связанной с этим темы, а так же теории устной традиции, которая была разработана в течении этого столетия, мы рассмотрим как это относится к *хонкёку*. Сходства между традицией *хонкёку* и другими традициями устного творчества так же будут рассмотрены в той мере, так как они могут пролить свет на вопрос, занимающий центральное место в этом разделе: *что является передачей*.

Одна из наиболее полных работ на тему устной и письменной традиции — это работа Уолтера Дж. Онга «*Orality and Literacy*» (1982). Онг занимается в основном тем, что он называет «первичной речевой культурой», или устной культурой, не тронутой письменной формой. Ни традиции *хонкёку*, ни Дзэн не являются продуктом «первичной устной культуры». В самом деле, в этом столетии существует только несколько культур, которые могут рассматриваться, как неграмотные, у которых не было никаких контактов с грамотностью. Аборигены Австралии считаются одной из наиболее видных «устных» культур, сохранившихся сегодня, несмотря на контакт с грамотной европейской культурой в той или иной степени в течении последних 100-200 лет (4) (Клунис Росс, 1983:17).



(4) Некоторые члены племени Пинтупи в Западной Австралии оставались неграмотными до 1980х годов.

Даже после появления письменности в таких культурах, как Древняя Греция, там было сохранено «устное состояние души», «режим сознания... лексики, синтаксиса, которые [являются] не тем, что представляют собой грамотные книжные культуры» (Хевелок, 1963:41). В применении к традициям, которые сохраняют остатки устной традиции в значительном образовательном контексте, теория устной традиции может потерять свою структуру, но не свою полезность в деле содействия разработки описания этих традиций. *Хонкёку* является одной из таких традиций.

Главная мысль Онга состоит в том, что существует четкое различие между «устным» и «письменным» менталитетом; мир глазами устной традиции не то же самое, что мир образованного человека. Человеческий опыт был исторически устный как с точки зрения времени (только 6 000 лет письменности в течении по крайней мере 50 000 лет существования человечества) и количества (из возможных более десятка тысяч языков человеческой расы только 106 разработали систему письменности в достаточной степени, чтобы иметь литературные записи) (Онг, 1982:2,7). Но те из нас, кто принадлежит к современному грамотному обществу, настолько обусловлены нашей грамотностью, что практически не в состоянии «представить себе устной вселенской связи мыслей, кроме как варианта грамотной вселенной».

Согласно Хевелоку, устный разум, по крайней мере в Древней Греции, является разумом бессознательным, неспособным зародить то,

- что «Я» — это одно, а традиция — это другое;
- что «Я» может стоять в стороне от традиции и рассматривать её;
- что «Я» может и должно разрушить чары своей гипотетической силы;
- что «Я» должно отвлекать по крайней мере некоторые из моих умственных способностей от запоминания и направлять их, взамен направления критического исследования и анализа».

(Хевелок, 1963:200)

Хотя, обычно связанные с восточной философией такие мысли так же давно являются частью Западной духовной традиции. Например, Иисус цитируется в гностическом Евангелие от Фомы:

«Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону, и внешнюю сторону как внутреннюю сторону, и верхнюю сторону как нижнюю сторону, и когда вы сделаете мужчину и женщину одним, чтобы мужчина не был мужчиной и женщина не была женщиной, когда вы сделаете глаза вместо гЛАЗа, и руку вместо руки, и ногу вместо ноги, образ вместо образа, - тогда вы войдете в [царствие]. »

(цитата по Айткен 1984:130)

«**Евангелие от Фомы**» - один из новозаветных апокрифов.

Подробнее -

http://ru.wikipedia.org/wiki/Евангелие_от_Фомы



Гностици́зм (от gnosis (др.-греч.др.-греч. γνῶσις) — «знание, познание, познавание») — религиозное направление, возникшее в начале нашей эры и включающее в себя множество различных учений, нередко противоречащих друг другу, но объединённых общим принципом: творцы и приверженцы этих учений считали себя носителями великого тайного знания —

Гносиса. В основе гностических учений лежало противопоставление духовного мира материальному, который рассматривался как порождение, воплощение тёмных сил, уз духовности.

Подробнее -

<http://ru.wikipedia.org/wiki/Гностицизм>

В игре *сякухати хонкёку*, как и в практике Дзэн-Буддизма, отделение «Я» от традиции преодолены. В момент исполнения *хонкёку*, исполнитель раскрывает разум, в котором различия между исполнителем, исполнением и *сякухати* перестаёт существовать. Это - «три колеса» (актёр, действие и то, что и на что действует) буддийской сутры, в которой говорится, что все три — «свободны» (Айткен 1990:109). Четвертое свободное колесо, которое здесь добавляется — это исполнение или воспроизведение звука. Вумэн предупреждает: «Не становитесь жертвой звука; не следите за формой» и дальше «Если вы слушаете ухом, это трудно понять. Если вы слушаете взором, то вы начинаете понимать» (Айткен 1990:107).

Концепции критического исследования и анализа просто не существует в сознании *хонкёку* исполнителя. Свидетельством этого является отсутствие музыкальных трактатов или анализа музыки *хонкёку*, написанной для *хонкёку* исполнителей (5). Насколько мне известно, существует несколько музыкальных анализов *хонкёку*, написанных на японском языке, все написаны *Тукитани*, ученой не-исполнителем.



Прим. Пер. - К моменту перевода этой диссертации чешский *сякухати* исполнитель Владислав Матушек написал статью «*Систематика музыкального языка сякухати Фукэдзэн хонкёку*», в которой с математической точностью представил подробный анализ структурного построения пьес *хонкёку*. Прочитать перевод статьи на русский язык можно здесь - [Перевод статьи](#)



(5) Эта диссертация является исключением. Как автор, я должен сознательно позиционировать себя в западной критической традиции музыковедения в письменном виде.

Звуки, особенно слова, имеют власть, особенно в устных, а не в письменных рамках разума. *Онг* указывает, что «звук не может быть озвучен без использования силы», добавляя, что «все звуки, и особенно устные высказывания, которые идут изнутри живых организмов, являются *динамическими*». В большинстве западных культур эта идея воплощена в высказывании «*Вначале было Слово, и Слово было Бог*». «Слово» является звуком в своей высшей, божественной власти.

Дзэн так же признает эту особенность звука. Во многих примерах,

записанных в Дзэн-литературе, это звук произнесенного слова, или акт звучания слова, но не как значительный смысл, который ускоряет просветление слушателя. В знаменитом коане «Собака Чжаочжоу» **«Один монах спросил Чжаочжоу: "Обладает ли собака природой Будды?" Чжаочжоу ответил: Му!»**(Айткен 1990:7). Буквальный (и скрытый) смысл ответа Чжаочжоу, «Му» - это ничто во всём. Смысл коана не лежит в значении слова «Му».

В некоторых случаях моменту пробуждения предшествует просто звук, а не слово, как таковое.

- Дзэн-мастер *Ксянган Дзиксян* (香巖智閑, яп. *Когэн Тикан*, жил в 9 веке) достиг просветления, услышав звук удара гальки о бамбук в то время, когда подметал землю.
- *Вумэн Хуикай* (無門慧開, яп. *Мумон Экай*, 1183-1260) достиг просветления, услышав звук барабана, который объявлял о времени приема пищи.
- *Хакуин Экаку* (白隱慧鶴, 1686-1769), был просветлён от звука храмового колокола, зазвонившего на рассвете, когда он медитировал зимней ночью.
- Один монах, сведущий в пробуждении, стучал по плитке, разбившейся о землю.

Звук *хонкёку*, играемый на бамбуковой флейте — это звук самого просветления. В этом контексте выражение «*ИТИОН ДЗЁБУЦУ*» является составляющей традиции *хонкёку*.

Устные традиции имеют особое отношение ко времени, потому что они существуют как звук. Устные традиции дают время для дальнейшей перспективы в их склонности к слиянию прошлого с настоящим. Они существуют только в настоящий момент. Следовательно, настоящий момент имеет гораздо большее значение. Например, эпические сказания не рассматривались как сугубо исторические, в перспективе Западного сознания, и не как точное сохранение прошлого. Скорее, композитор/исполнитель создавал осознание настоящего в своём исполнении, в частности, постоянно включая относительность и отбрасывая или изменяя безотносительность. Что было получено от прошлого переносилось в настоящий момент. «Живая память сохраняет то, что необходимо для настоящей жизни» (Хевелок, 1963:122).

Понятие о времени и звуке, как это рассматривается в Дзэн-традиции, уже говорилось выше. По вопросу о времени Судзуки пишет:

«В духовном мире нет деления на прошлое, настоящее и будущее, потому что они зародились в один момент настоящего, где жизнь трепещет в своем истинном смысле. Представление о времени, как об объективной пустоте, в которой конкретные события, как его содержание, движутся одно за другим, было полностью отброшено... прошлое и будущее сворачиваются в настоящий момент озарения, и этот настоящий момент является не тем, что стоит на месте со своим содержимым, а непрерывно движется дальше. Таким образом, прошлое является настоящим, а значит и будущим, но это настоящее, в котором [присутствуют] прошлое и будущее, объединенные, никогда не станет

настоящим; другими словами, это неизменное настоящее.»

(Судзуки DT 1970:76)

В традиции хонкёку, действие исполнения хонкёку объединяет иллюзорное разделение на прошлое, настоящее и будущее. Например исполняя один звук, исполнитель одновременно слышит то, что предшествует определенному звуку, а так же то, что следует за ним. Если предыдущие звуки и те, что последуют за ним происходят не в течении одного осознания, пока исполняется звук, значит звук не был исполнен, как «абсолютный звук» или с «абсолютной паузой». Прошлое и будущее становится частью восприятия настоящего момента.

Это не означает, что при исполнении хонкёку мысли игрока поглощены тем, что было и что будет исполняться, на что расходуется настоящее исполнение (ловушка, с которой каждый сякухати исполнитель, казалось, сталкивается). При исполнении КАЖДОЙ ноты есть только ЭТА нота, и больше ничего. Внутри этой одной ноты (согласно Догэну — см. выше) прошлое, настоящее и будущее сливаются «абсолютное сейчас».

Онг отмечает интересное различие между устной памятью и «текстовой памятью», говоря, что в отличие от от последней, прежняя «имеет высокую соматическую компоненту».



Соматический (от греч. soma - тело). - телесный, касающийся тела.

К тому же, Онг [отмечает] телесную деятельность, такую, как движение рук, покачивание тела, танец и т.п., которая сопровождает исполнение. Причина по Онгу для этого «естественного и даже неизбежного» поведения приводит еще к одной связи между Дзэн-Буддизмом, устной традицией и хонкёку. Онг пишет:

«Произносимое слово, как мы уже выяснили, не существует в просто словесном контексте, как написанное слово. Произносимое слово является всегда модификацией полной, экзистенциальной ситуацией, к которой всегда привлекается тело.»

(Онг, 1982:67)



Экзистенциализм (фр. existentialisme от лат. exsistentia — существование), также философия существования — направление в философии XX века, акцентирующее своё внимание на уникальности иррационального бытия человека.

Подробнее -

<http://ru.wikipedia.org/wiki/Экзистенциализм>

Участие «полной, экзистенциальной ситуации» является целью Дзэн-Буддизма, и исполнения сякухати хонкёку. Неспособность слов, особенно записанных слов для решения общей экзистенциальной ситуации, является одной из основных причин того, что Дзэн-Буддизм всегда очень настороженно относился к письменным источникам (литературе).

Основатель Дзэн-Буддизма в Китае — Бодхи-Дхарма — учит, что Дзэн это:

- Особая передача за пределами Священных Книг;
- Не зависит от слов и букв;
- Напрямую указывает на душу человека;
- Видит в своей природе и достижениях Будду.

(Судзуки DT 1956:61)

Эта цитата очень решительно заявляет, что осознание всей экзистенциальной ситуации нельзя найти в литературе. Литература по своей природе линейна, а не целостна. Линейные временные рамки, ощущение путешествия через точки в прогрессирующей истории, является насилием над написанием и чтением самих литературных источников.

Это контрастирует с общей ситуацией, которая бросает вызов линейному/письменному складу ума. Осведомлённость о взаимосвязи в целом сравнимо со знанием Буддийской Чистой Индры (поэтическому описанию Вселенной), бесконечно чистых драгоценностей, где любая драгоценность отражает другую драгоценность в чистоте. Доброта — один из источников Буддизма, рождается из такого понимания и действия, основанного на осознании.

Исполнение *хонкёку* есть осуществление во время осознания общей ситуации, в методе где ни обозначения, ни визуальное описание не может воспроизводиться. Это является не литературным путём мышления. *Хонкёку* может быть пережито только. Манера, в которой первый вдох перед игрой начальной фразы в определенной пьесе является определением того, как финальная фраза в пьесе будет исполнена, а так же взаимосвязь всех выдохов и фраз. Каждая фраза, нота, пауза, и мгновение артикуляции в *хонкёку* влияет на то, что предшествует, и на то, что следует за этим, от физического, эмоционального и психологического состояния исполнителя, физического состояния инструмента *сякухати*, окружения, в котором исполнение имеет место, аудитории, если таковая имеется и т.д.

Осознание всех этих элементов необходимо в каждом воспроизведении *хонкёку* и бросает вызов линейному/грамотному менталитету, упомянутому выше. Кроме того, состояние своего бытия и сознания в момент принятия каждого вдоха так же определяет природу дыхания. Реализация *хонкёку* определяется всеми стимулами познания исполнителя, слушателя и самого инструмента *сякухати*. Как будет видно из анализа (Глава б), в этой диссертации один из путей проявления — в воспроизведении многочисленных вариаций в длине фразы и в общем числе фраз, которые играют исполнители.

С этим связано утверждение моего первого учителя *Сакаи Тикухо II*, о том, что каждое исполнение *хонкёку* это событие, которое является вечным и должно быть исполнено с концентрацией, осведомленностью и подобающим уважением к тому, что вечно. Исполнение *хонкёку* всегда резонирует внутри и оказывает глубокое воздействие на исполнителя и слушателя, а так же тех людей и вещи, которые вступают в контакт с исполнителем и слушателем, постоянно расширяясь в своём влиянии на

мир до ширины Вселенной.

5.2.1 Устная традиция и музыка

Кроме того, философские аспекты устной традиции и то, как она соотносится с Дзэн-Буддизмом и *сякухати хонкёку*, теоретические положения, полученные из изучения устной традиции и музыки в целом, могут быть изучены с осознанием пути в направлении понимания *хонкёку*. Не удивительно, что основным пример музыки, как устной традиции — это другая музыкальная традиции в основном религиозного характера, [например] григорианские песнопения.

Исследование григорианского хорала в рамках устной традиции, в частности Трейтлера (1974, 1975) и Каттера (1976) особенно уместны в изучении *хонкёку*.

Существует ряд сходств между григорианскими песнопениями и *хонкёку* помимо своего вероятного устного происхождения. Это можно увидеть, в частности, по изучению роли Григория.



Григорий I Великий - папа Римский в 590—604 годах

В определенной степени сам Григорий более мифическая [личность], нежели его «историческая» составляющая. Мифы, связанные с этой фигурой, играют важную роль на пути, в котором музыка рассматривалась на протяжении веков как устная традиция, в частности, в сокрытии её вероятного происхождения.

Например, Григорию традиционно приписывают то, что он придумал и создал Григорианский Хорал, хотя современные учёные в этом сомневаются. Как таковой, он рассматривается, по крайней мере, как легендарный гений, и даже думают, что он получал прямое вдохновение и помощь от Бога. Бог помогал Григорию главным образом в его творческой деятельности. Аналогичные замечания можно сделать и относительно Гомера, традиционного создателя другой устной традиции, эпических сказаний «Илиада» и «Одиссея» (Трейтлер 1974:334-344).

Есть ряд видных фигур в традиции *хонкёку*, которые действуют подобным образом, как Гомер и Григорий. Ярким примером является *Хотто Кокуси*. Как Григорий, *Хотто* был исторической личностью, знаменитым буддийским монахом 13 века. Но легенды о роли *Хотто* в создании *сякухати* традиции *хонкёку* Японии, обсуждающееся в Главе 3, частично представлены в виде мифов. Кроме того, как в случае с Григорианским Хоралом, в процессе создания ранних и наиболее почитаемых *хонкёку*, трёх пьес, известных, как «*Санкёрэй*», так же фигурирует божественное вмешательство. Совсем недавно существовали многочисленные легенды, и больше, чем в жизни, легенды окружали «создателя» линии передачи *Ватадзуми хонкёку*, неповторимого *Ватадзуми досо*, который утверждал, что у него не было учителя.

Более важно, нежели сходство между полу-легендарными «создателями» традиции и линий передач, упомянутых выше, общие для всех черты передаются в устной форме, и в музыке и в поэзии. Как кратко

отмечалось выше, это связано с природой человеческой памяти. Использование памяти в передаче музыки трактуется Трейтлер, во-первых, описанием возможности типичных видов и процессов памяти. Он спрашивает:

«Является ли исполнение без партитуры равносильным исполнению по памяти? Как наши ученые привыкли ссылаться на изученные тексты, наши заявления об их отсутствии были принципом памяти, как средством хранения сопоставимых партитур: вещи запоминаются целиком, и там [в памяти] они лежат фиксированными и безжизненными, пока они не извлекаются целиком. Мы говорим, что певец запомнил мелодию, как будто мы могли бы говорить, что он «проглотил» партитуру».

(Трейтлер 1975:344)

Этот «нереальный взгляд на процесс запоминания» противопоставляется точке зрения, принятой в современной психологии. Цитируя Фредерика С. Бартлетта, «Classic Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology (Cambridge, England, 1932; paperback reprint 1972)», Трейтлер очерчивает 10 особенностей памяти, которые имеют отношение к устной передаче, в том числе и *сякухати хонкёку* (Трейтлер 1975: 344-345). Так как эти особенности являются полезными в понимании процесса передачи *хонкёку*, они указаны в полном объеме ниже:

1. Теория воспоминания зависит от теории восприятия, зато, в первую очередь, опыт памяти зависит от того, как мы воспринимаем это.
2. Восприятие не является пассивным принятием, оно является активной организацией. Мы стремимся к ассимиляции вновь представленного материала в настройке схем и шаблонов, оставшихся от встреч с прошлым опытом. Но это всегда приводит к реорганизации этих шаблонов. Таким образом, восприятие и действительно сознательная жизнь в целом, является постоянным процессом корректировки наших собственных записей из нашего прошлого.
3. В восприятии мы выделяем определенные основные особенности представленного вопроса, который для нас особенно очевиден. Они служат в качестве ориентиров для процесса ассимиляции и реорганизации.
4. Эти указатели играют центральную роль в процессе запоминания. Если воспринимать это не просто как вопрос получения стимулов и памяти, что это не просто хранилище стимулов, соединенных вместе, а впоследствии — воспроизведенные. Скорее, это активный процесс группировки соответствующих сведений об определенных характерных особенностях. Это процесс построения, а не воспроизводства.
5. Следовательно, вспоминая, мы активизируем и реорганизуем структуры прошлого опыта. Это имеет два важных следствия: (а) каждое напоминание — это основа, не какая-то фиксированная модель вне нас, но на нашей ассимилированной версии напомненного вопроса — не на оригинал, а на наши самые последние представления; и (б) напоминания должны укладываться в существующие схемы, на которых построен наш ум. То, что не соответствует этим схемам — будет иметь тенденцию к исправлению или устранению.
6. Последняя тенденция, наряду с ролью устойчивых деталей в

запоминании, приводит к стереотипным формам. Это особенно важно в конвенциализации формы культурного самовыражения. [**Конвенция** — (лат. *conventio*) — договор, соглашение]

7. Рассказанные воспоминания, начало и конец, особенно устойчивы, стойкие признаки, которые служат в качестве отправных точек, которые служат восстановлению. Следовательно, начало и конец, как правило, становятся наиболее шаблонными в повторном воспоминании.
8. Форма, а так же важные подробности, являются постоянными и, следовательно, важными факторами того, что, возможно, позволяет нам запоминать.
9. Основные подробности могут быть общими для двух и более тем или направленного интереса, и он может служить пунктом пересечения между ними. Таким образом, первоначально представленные темы могут быть оставлены, а новые — вноситься.
10. Воспоминания и творческое строительство являются единственным континуумом. Они отличаются друг от друга по степени и по натуральной форме.

(Трейтлер 1974:344-345)



Континуум - (от лат.) *continuum* — непрерывное, сплошное.

Устная композиция теории совместима с теорией памяти, поэтому первая может рассматриваться, как частный случай последней (Трейтлер 1974:395). Указанные особенности памяти могут быть использованы для объяснения большей части построения *хонкёку*, как будет показано в анализе «*Рэйбо*» (см. Главу 6). Музыкальная схема — это основные функции или указатели, используемые композитором/исполнителем в устной музыкальной традиции. В случае с «*Рэйбо*», одна музыкальная схема является настолько важной в традиции *хонкёку*, что ей будет дано имя «*рэйбо но тэ*» (鈴慕の手, аппликатура «*Рэйбо*»). Эта характерная особенность, так же как характерная черта, такая как каденциальная формула начальных и конечных схематических подразделений, управляют в исполнении «*Рэйбо*» манерой, совместимой с устным построением.



Каденция (итал. *cadenza*, от лат. *cado* — падаю, оканчиваюсь), 1) гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и придающий ему законченность, цельность. 2) Virtuозный сольный эпизод в инструментальном концерте; как бы свободная фантазия на темы концерта.

В устной композиции/передаче музыки шаблонный материал становится примечаниями, фразами, побуждениями или другими существенными особенностями рассматриваемых пьес. Для того, чтобы понять тип музыки такого рода, этот шаблонный материал должен быть определен и

признан. Хотя определение, перечень и каталогизация возможных схем необходима, это только первый шаг в анализе музыкального произведения. Что более важно, система регулирования использования схемы так же должна быть определена (Трейтлер 1974:356). Например, согласно теории памяти, шаблонные материалы должны быть более распространены в начале произведения (мелодии, раздела и т. д.), должны продолжаться реже с развитием пьесы, и чаще, когда пьеса приближается к своему заключению (Трейтлер 1975:9).

В Григорианских Песнопениях «шаблонные системы», согласно Трейтлеру (1974:359), «являются конструкцией, способом передачи, ассимилированным певцами как моделью мелодической фразы, которая может означать изучение многочисленных случаев фраз, подобных этой».

Трейтлер утверждает, что особенностью Григорианского Хорала, такую, как текущая мелодическая модель или структура, можно лучше всего понять в свете теории устной традиции. Он дает в качестве примера музыкальную транскрипцию на рис. 6 (Трейтлер 1974:358). Верхним представляется абстрактное осознание того, что Трейтлер называет «шаблонная система», общие функции для каждой фразы в конкретном положении. Другие стрелки показывают рекуррентные схемы, отождествляемые с горизонтальными скобками (1974:357-358).



Рекуррентный - (лат resurgere) - бежать назад, возвращаться.

Figure 6 Treitler's examples of recurring melodic patterns in Gregorian chant

358 The Musical Quarterly

Ex. 2 a phrase, #1, of mode-II tract

Gregorian
Tu es
Qui de
Qui Ma - bi
De - us
Qui - e - mi
Old Roman
De - us
Do - mi
Do - mi
De - us
Qui Ma - bi

(In Treitler 1974:358)

435

Например, схема, идентифицированная, как #1 состоит из нот Ре, До и Ля. Шаблонная система позволяет начать в любом направлении, но в конце концов движется вниз. Другое исследование передачи музыки в устной форме было проведено Сигером (1977) на приблизительно трёхстах вариантах преимущественно устной передачи Американской баллады «Barbara Allen». Анализ показал, что отсутствие партитуры «не только способствует, но и обеспечивает расхождение в исполнении» (Сигер 1977:275). Обнаружилось, что одно из самых полезных и, в целом согласованных для всех критериев, используемых для классификации вариантов, было окончание фразы (Сигер 1977:308), вывод, предсказанный устной теорией. Сигер (1977:278) так же отмечает, что «песня и пение, выражаясь музыкальным языком, это не две вещи, но одна», и абстракция песни в её исполнении, которая является записанной в партитуре, приводит к искажению.

Определение шаблонного материала в *сякухати хонкёку*, использование данных для партитур традиционных *сякухати хонкёку* обозначений и транскрипций *хонкёку* исполнителей, а так же система, при которой этот материал может быть организован — это будет тема Главы 6. В следующем разделе мы рассмотрим *хонкёку*, как устную традицию в более общих понятиях, и представляемые вопросы, связанные с устной традицией, характерные для традиции.

5.2.2 Устная традиция и передача сякухати хонкёку

Вопрос об устной традиции никогда не рассматривался в исследовании хонкёку японскими или не японскими учёными. Кто-то может спросить, как инструментальное может быть «устным», ведь там ничего не поют и не говорят, как в Григорианском Хорале или в устных эпических сказаниях. Термин «акустическая» или «не нотная запись», возможно, был бы более уместным в случае инструментальной музыки, которая передается в первую очередь, не прибегая к письменным обозначениям. Нэттл (1983:187) указывает, что [термин] «акустический» подчеркивает, что люди учат то, что они слышат, а не то, что им говорят. Эта дифференциация становится еще более значимой в свете особенностей памяти, перечисленных выше. Тем не менее, [термин] «устный» будет использоваться в этом обсуждении хонкёку по двум причинам.

Прежде всего, вопрос о передаче музыки остается в основном независимым от того, является ли она «устной» или «акустической», или же традиция является вербальной или музыкальной. Во-вторых, «устная традиция» является аспектом хонкёку. Например, в ходе передачи хонкёку ученикам, учитель использует речь во время урока, хотя бы кратко. Словесное обсуждение пьес учитель традиционной сякухати может не использовать, как это происходит во времени уроков на обычных западных инструментах. Тем не менее, учитель не остаётся абсолютно безмолвным, так как говорит ученику, что его исполнение пьесы по-прежнему неприемлемо.

Общеизвестно, что традиция сякухати котэн хонкёку в основном является устной, даже среди большинства линий передачи, которые используют обозначения в передаче пьесы. Мало того, она признает, что пьесы были изначально созданы, исполнены и переданы устно, поэтому многие считают, что хонкёку должны всегда оставаться принципиально устного характера, даже если партитура используется в качестве мнемонического средства.



Мнемоника (греч. mnēmōniká — искусство запоминания), система различных приёмов, облегчающих запоминание и увеличивающих объём памяти путём образования искусственных ассоциаций.

В ходе встречи или семинара по *Фукэ сякухати*, проходившего в Токио в 1939г., знаменитый хонкёку исполнитель *Урамото Сэттё* объяснил: «В секте *Фукэ*, обозначения на самом деле являются просто помощниками для памяти. Они не несут важную функцию. Многое [в традиции *Фукэ*] не имеет обозначения для всего, будучи устной традицией. Когда используются обозначения, невозможно определить пределы обозначений. Человек начинает играть обозначения и не играет истинное сякухати» (*Инагаки*, 1985:47).

Совсем другим примером устной традиции в процессе передачи хонкёку является традиция, которая в *Тикухо рю* называются *хёси* (拍子, буквально «ритм/такт/пульс»). Учитель зачастую поёт или просит ученика пропеть одну или несколько фраз в качестве помощи для их обучения. Вокализация сякухати хонкёку несколько похожа на практику *сёга* (唱歌,

буквально переводится, как «песня» - прим.пер.) в других японских музыкальных традициях. Даже если используются обозначения, считается, что если ученик может петь фразу, он, скорее всего, знает фразу, и, таким образом, в состоянии играть её на *сякухати*.

Традиция *сякухати хонкёку* является в основном устной, хотя обозначения для пьес существуют, по крайней мере, уже 150 лет. В описании типичных уроков *сякухати*, приведённых выше, видно снижение роли письменной записи, а так же повторяющийся характер передачи музыки от учителя к ученику. Исследования современных не письменных традиций и материалов – предполагаемых записанных версиях о том, что изначально было устным материалом, таких, как гомеровская или григорианская традиция, наводят на мысль о двух возможных аспектах традиции *хонкёку*, заслуживающих рассмотрения. Первым из этих двух аспектов может быть характеристика *хонкёку*, которая предлагает основную устную традицию через транскрипцию современной передачи. Вторым аспектом – письменные обозначения *хонкёку* могут быть проанализированы для любого устного наследия, означающего изначально устную традицию. Хотя анализ транскрипций записей выступлений и транскрипция [рукописные обозначения в партитуре пьесы – прим.пер.] традиционной партитуры являются предметом ряда исследований *хонкёку* и, по сути, составляют основную часть этой диссертации, проблемы, тем не менее, возникают с разделением рассмотрения этих двух аспектов. Транскрипции записей выступлений, в лучшем случае, лучше несовершенной записи готового результата, где конечный результат – акт исполнения пьесы. Действие или процесс исполнения пьесы является лишь косвенным, а не полностью обозначенной записью и тем более транскрипцией. Транскрипция обозначений может показать БОЛЬШОЙ процесс исполнения, чем сделать запись или её транскрипцию из-за многочисленных обозначений, и символизирует инструкции исполнителя в партитуре.

На самом деле сегодня ученики *сякухати* почти всегда полагаются на обозначения в определённой степени при изучении *хонкёку*. Обозначения, однако, не являются полным письменным представлением исполнения *хонкёку*. Обозначения, мнемонические наброски, в отличие от фактических результатов, не «всё музыка». Хотя анализ обозначения фактически показывает «устное наследие», а так же ряд других выводов о музыке, это может лишь пойти дальше в описании процесса исполнения *хонкёку*.

В другом месте было показано, что обозначения *сякухати хонкёку* могут отличаться от их реализации, и что их можно разделить по крайней мере на 4 категории:

- обозначение символов, которым придается новый смысл;
- символы, которые игнорируются;
- те случаи, когда высота тона, продолжительность игры или [какие-либо] техники не фиксируются;
- противоречивая интерпретация символов.

Транскрипция традиционной партитуры *сякухати хонкёку* в персональных обозначениях не может указать эти расхождения между обозначениями и

воспроизведением.

Обычно метод изучения живой музыкальной традиции, то есть анализ транскрипций записей фактического исполнения, так же представляет проблему. Звук воспроизведения *хонкёку*, что может улавливаться на записи, не даёт полного представления того, что *хонкёку* является выступлением. *Хонкёку* – это больше, чем музыка. Например, весьма распространённые в *хонкёку* альтернативные аппликатуры были обусловлены либо обозначениями, либо устной инструкцией от учителя. Эти альтернативные аппликатуры часто производят тонкие изменения в тембре, но часто не делают заметными изменения в воспроизведении звука вообще. Другими словами, слушатель не знает об этих альтернативных аппликатурах, о них знают только исполнители. Действие или процесс исполнения *хонкёку* является более важным, нежели результат звука. Передача этого не озвученного процесса может быть или не быть зафиксирована в партитуре. В любом случае, это может быть шаблонной системой, лежащей в основе композиции и исполнения *хонкёку*, определяемой этими не озвученными процессами.

Из приведенных выше соображений, обоснованность какого либо изучения *котэн сякухати хонкёку* в терминах теории устной традиции может быть связано в той степени, в которой автор исследования опытных процессов исполняет *хонкёку*. Другими словами, чем больше исследователь играет *хонкёку*, тем больше у него шансов получить знания особенностей *хонкёку*, которые являются по своей природе устными, в частности тех особенностей, которые являются частью процесса исполнения, но которые не влияют на результат звука. Отношение между музыковедческим опытом в исполнении *хонкёку* и в расшифровке транскрипции и анализа *хонкёку* выступлений будет показано в анализе «*Рэйбо*» (Глава 6). Это особенно очевидно в приложенной транскрипции из числа выступлений *хонкёку* в целях облегчения сравнения, когда распределение [происходит] с заменой заметок и деталей воспроизведения.

Анализ *хонкёку*, как устной традиции, должен быть так же отражен в названии, как статус определённого уровня устной традиции. Частота и/или приемлемость изменений в *хонкёку* увеличивается пропорционально способности и/или статусу исполнителя. Например, допустимое отклонение от *хонкёку* партитуры отличается, если исполнитель *измото*, учитель высокого ранга, аспирант или новичок. Изменения строго ограничены на уровне новичка. Более фундаментальные изменения происходят на высшем уровне. Исполнительская репутация/статус так же определяет степень, в которой изменения считаются ошибкой или «творческим разрешением». Первой задачей любого анализа должно быть определение, вписываются ли такие изменения в схему устного исполнения.

Возможность уровней определения статуса устного использования в передаче *хонкёку* ориентируется на прошлые исследования и анализ *хонкёку*. Если предыдущий анализ *хонкёку* не в состоянии адекватно описать *хонкёку* как деятельность, то может быть одной из причин, связанных с несоблюдением авторами этих анализов высшего уровня устной традиции? Были ли люди, анализирующие изменения, произошедшие с пьесами, на уровне новичков и потому произошедшие

изменения менее очевидны? Это, вероятно, произойдёт в случае, если исследователь использует данные, полученные во время урока от своего учителя, независимо от ранга учителя. Некоторые исследователи (например, Гутсвиллер) позже стали преуспевающими учениками, но были, в лучшем случае, передовыми начинающими, когда они проводили свои исследования (например, Килинг, Весгарбер, Бергер). Существуют так же исследователи, которые были авторами исследований, но которые не являлись исполнителями *хонкёку* (например, *Тукитани*, Малм).

Сложность для относительно неопытных учеников *сякухати*, которые пытаются стать авторами исследования традиции *сякухати хонкёку*, осложняется некоторыми из немзыкальных и философских аспектов выполнения традиции *хонкёку*. Кроме того, эти философские соображения в некотором отношении укрепляют устную традицию.

Например, распространённый идеал *хонкёку* «*хоннин но кёку*» (本人の曲, «человек, исследующий пьесу») говорит о том, что каждая [пьеса] *хонкёку* должна полностью во всех отношениях осознаваться и не осознаваться, как пьеса каждого отдельного исполнителя. До тех пор, пока пьеса является действительно «своей собственной», невозможно быть в состоянии играть пьесу.(6)



(6) Подробнее о *хоннин но кёку* см. п.5.4 и 5.5 Так же см. Тоуа (1984:101) и *Урамото (Инагаки, ed. 1985:198)*.

Процесс [исполнения] любой [пьесы] *хонкёку* может стать исполнительской пьесой (а может и не стать), включая в себя изменения в пьесе. Эти изменения могут варьироваться от почти незаметных тонкостей, таких как время вдоха между отдельными фразами, до крупных изменений, таких как включение или исключение целых фраз. Кроме того, идея «*хоннин но кёку*» содержит вероятность изменения каждого исполнения, даже после того, как пьеса станет «своей собственной». Каждое исполнение *хонкёку* является проявлением ситуации в целом или состояния исполнителя, включая вселенную, частью которой он является.

Можно спросить, где «исполнитель» заканчивается, а «вселенная», частью которой он является, начинается. Например, простого ответа, «С вашей кожи», не хватит, хотя бы потому, что воздух начинает выдыхаться, и, чтобы играть *хонкёку*, звук входит в уши, до тех пор, пока исполнитель переходит этот барьер, который, если воспринимать его на атомном уровне, не барьер вовсе.

Так как единственное условие любой деятельности не может быть больше, чем любой момент времени, который не может повториться, поэтому каждое исполнение должно быть уникально. В этом контексте *Накацука* пишет: «Таким образом, пьеса «*Рэйбо*» является не обязательно пьесой «*Рэнбо*»; «*Коку*» и «*Кёрэй*» - не обязательно «*Коку*» и «*Кёрэй*»... Сегодняшняя пьеса - не обязательно вчерашняя пьеса». В контексте философии, выражение *хоннин но кёку* является достоверным, если оно выполняется как «своя собственная» [пьеса], независимо от обилия или отсутствия изменений, которые происходят между единичными выступлениями. Концепция *хоннин но кёку* является одним из

объяснений огромного количества изменений, происходящих в хонкёку. Это будет рассматриваться в анализе (Глава 6).

Концепция «хоннин но кёку» и уникальность каждого выступления являются проявлениями устной традиции. Устно поэт и музыкант создают заново каждое выступление. Воспроизведение является уникальным по отношению ко всем другим выступлениям, даже в тех случаях, когда это не признаёт исполнитель (*Лорд 1964:101*). Каждое выступление проникнуто индивидуальностью устного исполнения и уникальностью момента исполнения, независимо от силы и глубины характерных черт, воспроизведения поэзии или музыки, которые развивались в течении веков. Кроме того, во всех устных традициях, сегодняшнее исполнение никогда не сможет быть таким же, каким будет исполнение завтра.

5.2.3 Сновидения

Важным элементом многих, если не большинства, устных традиций выступает функция и статус снов, полученных членами традиций. Этот вопрос был затронут в связи с описанием легенды передачи Григорианских песнопений и хонкёку через человека – посредника: Григория и Хотто Какусин. Понятие сна важно в традиции хонкёку не только в контексте устной традиции, а также свете её духовного фона.



В Даосских и Дзэн-Буддийских учениях, действительно частью общего экзистенциального опыта, как говорилось выше, являются сны. Далёкие от иллюзорного по сравнению с опытом бодрствования, сны рассматриваются, как «реальные» или как какая-то реальность.

Даос Чжуан-цзы (莊子, 4 в. до н.э.) написал знаменитую историю о человеке, которого он назвал Чжуан Чжоу (莊周), которым сам являлся Чжуан-цзы.

Чжуан-цзы, также Чжуан Чжоу (кит. trad. 莊子, упр. 庄子, пиньинь: Zhuāngzǐ Учитель Чжуан) — знаменитый китайский философ предположительно IV века до н. э. эпохи Сражающихся царств, входящий в число учёных Ста Школ.

Его знаменитые изречения:



- «Музыка позволяет человеку остаться простым, чистым и искренним и вернуться к своему начальному состоянию».
- «Тьма вещей выходит из мельчайших семян и в них возвращается»

[«Чжуан-цзы» Перевод В. В. Малявина](#)

Существует история о том, как Чжуан Чжоу снилось, что он – бабочка, весело порхает и не подозревает, что он Чжуан Чжоу. Затем он проснулся

и снова стал Чжуан Чжоу. Но он точно не был уверен, кто он – Чжуан Чжоу, который спал и был бабочкой или на самом деле [он] бабочка, которой сейчас снится, что она Чжуан Чжоу. Чжуан-цзы так же пишет:

«Но когда-нибудь наступит большое пробуждение, когда все мы узнаем, что это - лишь большой сон. Пока ты уверен, что бодрствуешь, прилежно думая, что знаешь то, что создает эту разделительную линию в сознании человека, ты - глупец. Конфуций и ты - оба спите. И когда я говорю, что вы спите, я тоже сплю. Слова, подобные этим, будут нести в себе Высший Обман до тех пор, пока через десять тысяч поколений не появится великий мудрец, который узнает их значение. И это будет точно также, как если бы он появился прямо сейчас. (Чжуан-цзы. "Discussion on making all things equal")».

Не удивительно, что сны являются важным элементом в традиции хонкёку, особенно в создании хонкёку. Часть традиции сякухати хонкёку и ряд других устных традиций содержат часть пьес, полученных таким способом. Пьесы не сочиняются, но получают или учатся человеком от духов и богов, часто во сне. Человек, получающий пьесу, не является композитором, но скорее передатчик или канал к остальным людям. Эта характеристика является основным отличием устной музыкальной традиции от письменной. В большинстве грамотных обществ, особенно на Западе, существует понятие того, что музыку, как правило, пишет «композитор», который в одиночку её создаёт. Композитор может использовать какое-то вдохновение в процессе сочинения, например от Бога или Природы, но, тем не менее, не ожидает полного доверия в составлении и создании произведения.

В число устной традиционной музыки не входит много песен и пьес, составленных в подобной манере. Например, в Северной Австралийской традиции песни аборигенов, взамен песен создающихся усилиями «композитора», песни считаются «найденными» у «поющего человека» (Мойле, у Маретта 1988:1). Это означает, что песня уже существовала до певца и находит его. Нахождение песни часто происходит во сне, и часто поющему человеку песню даёт сверхъестественное существо или дух умершего или мифического композитора. В Меланезии так же считается, что песни появляются во сне. Западная же традиция Григорианского Хорала, о которой Трейтлер (1974, 1975, 1986) рассказал, первоначально была устной традицией. Несколько иллюстраций 9-го и 10-го веков изображают легенду о Григории, которому Григорианский Хорал дал Бог, продиктовавший ему музыку в виде голубя, сидя на его плече (Трейтлер 1974:335-336,339).

Другим примером является исполнитель *Шона мбира* в Зимбабве, который узнает новые произведения через сны с помощью духов. «Новые песни», как считается, на самом деле являются древними песнями, принадлежащие духам предков, которые учат его им (Верлинер 1981:86).

Во всех этих примерах «композитор» представляется как посредник или канал, по которому откровение песни становится доступным для всех людей. Он/она может быть признан таковым, но не фактическим создателем песни. Музыка не принадлежит композитору, потому что она существовала еще до его появления. Композитор – не творец, потому что

музыка не создается. «Песни *мбира* существовали в духовном мире еще до того, как *мбира*-инструмент появился среди народа *Шона*.» (Верлинер 1981:87).



Подробнее о мбуре можно прочитать тут - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Мбура>

Певец-абориген в своём рассказе о том, как он получил новую песню, объяснил: «Ну, Баланджири (8), который диджериду-исполнитель (9), показал мне эту песню... Это был Баланджири, который сделал меня знающим» (Маретт 1988:5). Аналогичный вывод был сделан и про легенду Григория, где в данном случае, христианский Бог в виде голубя передал ему Григорианский Хорал.



(8) Баланджири являлся духом давно умершего поющего человека (Маретт 1988:7).

(9) Диджериду-исполнитель, аккомпанирующий Баланджири, это его брат (Маретт 1988:2).

Традиция *сякухати хонкёку* является таким же примером музыкальной традиции, в которой происхождение по крайней мере некоторых пьес прослеживается в то же время, когда они были переданы избранному члену традиции во время сна. «*Кётаку дэнки*», наиболее важная легенда традиции *сякухати хонкёку*, [повествует] о том, что две из трёх наиболее почитаемых пьес *котэн хонкёку* «*Мукаидзи*» и «*Коку*» или «*Кокудзи*» (10) были «получены» во сне. *Какусин* (или *Гакусин*, 學心, посмертно известный, как *Хотто Кокуси*, умер в 1298г.) являлся монахом, и если доверять легенде *Кётаку*, принёсший суйдзэн традицию в Японию из Китая в 12 веке. У *Какусина* было четыре основных ученика в Японии, которые были известны под общим названием «Четыре Набожных Мужчины» (四居士, *сикёдзи*). Одного из четырёх учеников *Какусина* звали *Китику* (寄竹) (11).



(10) Третья пьеса, известная как «*Кёрэй*», первоначально была известна, как «*Кётаку*» (*Ямамото* 1795). Говорят, что эта пьеса была написана в 9-ом веке *Чжан Бо* (張伯, яп. *Тёхаку*), легендарным последователем *Фукэ Дзэндзи*, который первым стал практиковать *суйдзэн* или «Дующий Дзэн».

(11) *Ямамото*, комментирующий *Кётаку дэнки*, отмечает что «*Китику* являлся тем же самым человеком, которого позже назвали *Учитель Кётику* (虚竹). Он был человеком высокой добродетели» (*Цугэ* 1977:54). *Кётику* приписывают основание храма *Мёандзи* в Киото.

Позже, имея желание практики странствования, *Китику* попросил разрешение у учителя уйти. Он хотел играть на флейте на улицах и у

каждых ворот, и пусть бы весь мир узнал эту изысканную музыку. Гакусин сказал, «Ну что ж! Хорошее стремление!». Китику сразу вышел из Кисю (紀州) (12) и прибыл в храм Кокудз-до (虚空蔵堂) на горе Асамагатакэ (朝熊嶽) (13) в провинции Сэй-сю (勢州, современная префектура Миэ). [Закрывшись в храме] Китику сконцентрировал усилия на своей молитве и молился до глубокой ночи. (14) Когда он засыпал, он увидел яркий окрыляющий сон: Китику был в плоскодонной лодке и с шестом [в руках], любовался полной луной, [а вокруг] только море. Вдруг густой туман накрыл всё и лунный свет тоже, [вокруг всё] померкло и потемнело. Сквозь туман он услышал звук флейты, одинокий и звонкий. Красота звука не поддавалась описанию. Вскоре звук прекратился. Туман сгущался всё больше и плотнее, и из него снова появился звук флейты. Китику никогда не слышал такого изысканного звука.

В своём сне он был глубоко вдохновлён и захотел повторить этот звук на своей кётаку [сякухати]. Потом он вдруг очнулся ото сна и не нашел никаких следов плотного тумана или лодки и шеста, но звук флейты еще звучал в его ушах.

Китику подумал, что это чудо. Настроив свою кётаку, он попытался повторить обе мелодии из своего сна. В конце концов, ему удалось воспроизвести услышанный звук на флейте.

Он немедленно вернулся в Кисю и рассказал Гакусину, своему учителю, о своём сне и музыке, которую он узнал. Китику спросил учителя, как назвать эти две пьесы. Учитель ответил, «Должно быть, это подарок Будды! Ту пьесу, которую ты получил первой назови Мукаидзи [«Флейта над туманным морем»], а ту, что ты услышал второй, назови Кокудзи [«Флейта в пустом небе»].»

С тех пор, как он возвратился из путешествия, Китику играл Кётаку (пьеу), которую он узнал первой, а когда ему было поручено исполнять что-то новое, он играл две недавно приобретенные пьесы.

(перевод Цугэ 1977:51)

(12) Современная префектура Вакаяма, где Гакусин ранее основал свой храм, Сайходзи (西方寺).



(13) Сенфорд (1977:430) некорректно читает название этой важной в легендах сякухати горы, как Асакума.

(14) В японском оригинале - гоко (五更), время, между 2 и 3 часами ночи (Цугэ 1977:54).

Как отмечалось выше, представление о получении пьесы или песни во сне — есть общая черта устных музыкальных традиций. Интересно отметить, что в приведенном выше описании Китику получил своё видение или сон не во время глубокого сна, но во время, когда он только засыпал. Китайский иероглиф, используемый в исходном тексте -夢, читается по-японски, как «юмэ» и в основном переводится на английский язык, как «сон» или «видение». В первоначальном тексте, вышеупомянутый иероглиф в сочетании с иероглифом 靈 (рэй, «душа, дух») имеет форму слова рэйму (靈夢), которое переводится, как «божественное откровение»

или «пророческий сон» (Нельсон 1974 : 947). Поэтому *Китику* не просыпался и не спал, когда получал две пьесы «пророческого сна» или «божественного откровения» (15)



(15) См. Маретта (1987), для освещения вопроса Дзэн-терапии в состояниях сна/бодрствования и иллюзии/реальности, в контексте певцов аборигенов, которым были даны песни как во время сна, так и во время бодрствования.

В контексте даосизма и Дзэн-Буддизма «дихотомия» между статусами бодрствования и сновидения не принципиальна. Среди культур и традиций устного характера, нежели письменного, важные элементы традиции часто происходят во время сна. В традиции *сякухати хонкёку* пьесы «*Коку*» и «*Мукаидзи*» были дарами, полученными во сне. Они не сочиняются и не создаются. *Сякухати* исполнитель, который играет их, тоже спит.

Многое из Дзэн Буддизма в целом и в *хонкёку* традиция в частности, как попытка передачи, может быть понята в контексте западной теории о передаче, и особенно, устной традиции. Обсудив вопрос об устной традиции и *хонкёку*, я могу теперь [перейти] к предмету обозначений и передачи. В следующем разделе будет рассмотрена связь между документами и воспроизведением в традиции *хонкёку*, и, взгляд с позиции Японии и западной теории.

5.3 Документы и воспроизведение

Связь вопросов устной традиции и *сякухати хонкёку*, приведённая выше — это связь между документом и исполнением. Хотя *сякухати хонкёку* остаётся преимущественно устной традицией, обозначения используются на протяжении 150 лет, и в настоящее время во многом уже стали частью традиции. Изучение отношений и взаимодействия между обозначениями и исполнением могут помочь осветить вопрос о том, что передаётся в традиции *хонкёку*.

В традиции *сякухати котэн хонкёку* не только это является признанием того, что пьесы первоначально [были] созданы, исполнены, переданы устно, но многие считают, что *хонкёку* должна всегда принципиально оставаться устной традицией. Даже когда используются партитуры, они действуют в первую очередь, как мнемонические устройства. В ходе встречи или семинара по *Фукэ сякухати*, проходившего в Токио в 1939г., знаменитый *хонкёку* исполнитель *Урамото Сэттё* (16) объяснил: «В секте *Фукэ*, обозначения на самом деле являются просто помощниками для памяти. Они не несут важную функцию. Многое [в традиции *Фукэ*] не имеет обозначения для всего, будучи устной традицией. Когда используются обозначения, невозможно определить пределы обозначений. Человек начинает играть обозначения и не играет истинное *сякухати*» (*Инагаки*, 1985:47). [этот абзац был повторён почти слово в слово с абзацем в п.5.2.2]



(16) Урамото является одним из шести хонкёку исполнителей, чьи записи исполнения были транскрибированы проанализированы в Главе 6

Уже кратко упоминалось об отказе от вербального языка и письменных священных книг традиции Дзэн Буддизма, в том числе знаменитая цитата Бодхи-Дхармы о том, что традиция Дзэн является «специальной традицией вне священных писаний» (Судзуки DT 1956:61). Другие ссылки, которые так же утверждают, что слова «Великий Обман» изобилуют в Даоссой и Дзэн литературе. Хисамацу, знаменитый сякухати исполнитель середины 19 века, писал: «Глубокие высказывания, это ни что иное, как много слов и ложных звуков» (Курихара 1918:219).

Но даже Хисамацу использует слова (и обозначения). Догэн, Дзэн мастер, [живший] в 12 века в Японии, даже придумал лингвистическую деятельность в качестве конечной духовной свободы, которую требовал Бодхи-Дхарма (Ким 1985:56). Айткен (1978:127) помогает нам понять позицию Догэна, указывая на то, что мы должны использовать слова. Вопрос в том, как эти сделать. Айткен отвечает:

«Играя с этим, как [Басё и Тигуан-цу] так же делай, и так же, как делали ... бесчисленное множество других Дзэн учителей».

(Айткен 1978:127)

Хисамацу придерживается другой точки зрения на использование обозначений в традиции хонкёку. В своём «Хитори Мондо» (эссе, написанном в форме вопроса-ответа) [он пишет]: «Вопрос: тот, кто может играть любую пьесу без различных записей — это искусный игрок? Ответ: Не всегда. Кто-то играет пьесы без различных [записей], возможно потому, что у него хорошая память, но этого недостаточно для умелого игрока» (Курихара 1918:213). Таким образом Обозначения не отрицаются сами по себе. Проблемы возникают только тогда, когда это имеет значение само по себе.

В традиции сякухати хонкёку обозначения широко используются в качестве помощника для памяти во время разучивания пьесы или при попытке вспомнить уже изученную пьесу. Мнемонические устройства здесь не главенствуют. Они являются символами или сигналами, которые при повторении в своей памяти одного и того же становятся уже внутренними.

Если исполнитель не знает хонкёку, если хонкёку еще не «внутри» исполнителя, то символьных обозначений мало. С другой стороны, если исполнитель действительно близок к хонкёку, он может использовать обозначения и «играть» их, как Басё и другие. Для такого исполнителя, символы в обозначениях становятся «носителями истины в последней инстанции», так же, как слова у Догэна (Ким 1985:58).

Я уже подробно описывал, как транскрипция (в персональных обозначениях) выступлений хонкёку отличается от транслитации (так же в персональных обозначениях) традиционного обозначения исполненной пьесы. Короче говоря, расхождения между обозначениями хонкёку и воспроизведением часто разделяют на 4 категории:

1. Случаи, когда символам последовательно присваивается смысл, который, однако, отличается от их стандартных значений. Согласно этим новым смыслам, можно применить это к одной пьесе, или, для одного репертуара *хонкёку* [линии передачи в частности].
2. Случаи, когда символы полностью игнорируются.
3. Случаи, когда тональность, продолжительность или техника игры осуществляется, но не записана в партитуре.
4. Случаи, когда значения для символов противоречивы. Например, символ может иметь стандартное значение в одной фразе, но иметь разные значения в других фразах.

(Lee 1991:27, 32)

В свете вышесказанного, нетрудно понять, что даже если знать стандартные значения всех символов, используемых в *хонкёку* обозначениях, [исполнители] обычно не будут в состоянии исполнить *хонкёку* правильно. Исполнение партитуры *хонкёку* использует только стандартные обозначения символов, которые могут быть так далеко от фактических *хонкёку*, которые рассматривают различные пьесы. Чем ближе присоединение к буквальному значению символов, тем дальше становится *хонкёку*. Если человек исполняет *хонкёку* с ограниченным знанием пьесы, а так же обозначениями символов, так будет в случае начинающего, который только начал играть под руководством своего учителя, то затем осознание обозначений будет незначительно приближаться к *хонкёку*.

Тот, кто изучал пьесу, как не нуждающийся в обозначениях вообще, может быть в состоянии играть *хонкёку*, но исполнение усвоенных шаблонных украшений и идиоматических техник игры линии передачи, которой принадлежит пьеса, часто используется в других пьесах, связанных с ней, и когда исполняется пьеса (без обозначений) бесчисленное количество раз на протяжении многих лет, то является ближе всего к *хонкёку*.



Идиома - устойчивое сочетание слов, значение которого отличается от простой суммы значений составляющих его слов.

Наиболее глубокой является *хонкёку*, меньше всего зависящая от обозначений. Можно даже утверждать, что лучшим для обозначения *хонкёку* является наименьшее [число] обозначений. Только тогда, когда нет опоры на обозначения, отсутствуют ограничения на исполнителя и *хонкёку*.

На мой взгляд, основная причина защиты авторским правом обозначений, особенно опубликованных, существующих для *сякухати хонкёку*, является тем, что это бюрократическая функция утверждения и поддержания власти, а не функция, которая предназначена для передачи и исполнения *хонкёку*. То же самое можно сказать и об организации *сякухати* в целом, как отмечалось в обсуждении истории *сякухати* (см. Главу 3).

Когда *сякухати* исполнитель уходит из секты учителя или школы и создаёт новую организацию, одним из способов отстаивания своих новых

полномочий является публикация партитуры в своих обозначениях. Интересный поворот процесса получения власти путём создания и публикации десятка новых обозначений, и примером роли власти обозначений исполнителя, можно увидеть в случае с *Тикухо рю*. Во время своего прибывания на посту *иэмото* или главы *Тикухо рю*, *Сакаи Тикухо II* транскрибировал обозначения *хонкёку* своего учителя, *Дзин [Нёдо]*, в обозначениях своей секты. Когда *Тикухо II* ушел в отставку из-за болезни в 1985 году, то новый *иэмото*, брат *Тикухо II*, *Сёдо* отказался использовать партитуры, транскрибированные *Тикухо II*. Вместо этого, *Сёдо* возвращается к использованию оригинальных партитур *Дзин*, даже если они не были в обозначениях *Тикухо*. *Сёдо* утверждал, что партитура *Тикухо* не совсем верно следует исполненным пьесам *Дзин* частично благодаря тому, что *Тикухо* вложил слишком много в них своих особенностей (17).



(17) См. Ли (1986:83-87) о предпосылках того, как *Сёдо* стал *иэмото* секты

Взаимосвязь между осознанием пьесы в воспроизведении и ее обозначениями является более сложной, чем та, которую мы только что описали, когда обозначения используются только для того, чтобы помочь исполнителю вспомнить пьесу, которая уже была изучена им устно. Вполне вероятно, что имеет место динамическое взаимодействие между передачей *хонкёку* в устной форме и записанной партитуре.

Пример такого типа динамического взаимодействия между письменной и устной [традицией] представлен Батлером в своём исследовании «*Хэйке моногатари*» (平家物語, «Повести о *Хэйкэ*»). «*Хэйке моногатари*» является средневековой эпической балладой, описывающей стремительное возвышение в течении 12-го века клана *Тайра* (平), известного на *Сино-Японском*, как *Хэйкэ*, и столь же быстрого падения клана от руки клана *Минамото* (源) (*Гэндзи* 源氏 на *Сино-Японском*), во время, известное, как война *Гэмпэй* (源平).



Сино-Японский — это японские слова, произошедшие из китайского языка или возникшие из элементов, заимствованных из китайского. Некоторые грамматические конструкции и предложения японского языка тоже можно отнести к Сино-японским. По-японски это называется *канго*, что означает "китайские слова". Это одна из трёх больших групп, на которые подразделяются все японские слова. Две другие группы – это собственно японские слова и заимствования, в основном из европейских языков.
Источник: [Sino-Japanese в Wiki](#)

[Ghorlik](#), благодарю за перевод этой статьи из Wiki

Существует достаточно параллелей между письменным и устным в традиции «*Хэйке моногатари*» и в традиции *хонкёку*, которые заслуживают рассмотрения (18).



(18) Материалы о «Хэйке моногатари» представленные ниже, я использовал, опираясь на работу Кеннета Д. Батлера (1966a:5-51, 1966b:37-54, 1969:93-108), в частности его исследование текстов «Рокудай годзэн моногатари» (六代御前物語), Юкинага (行長) и «Какуити» (覺一)



Для расширения кругозора:

[«Хэйке моногатари»](#)

[Подробно о клане Минамото](#)

[Подробно о клане Таира](#) - (Битва при Курикаре)

[Война Тайра и Минамото](#)

По словам Батлера, «Хэйке моногатари», возможно, возникла из частей в исполнении, длиной 2 или 3 часа, от устных сказителей (*бива хоси* 琵琶法師), описывающих различные сражения и эпизоды из взлётов и падений клана Хэйкэ в начале 13 века. Сохранились транскрипции одного сравнительно короткого устного рассказа, «Рокудай годзэн моногатари», повествующего от лица молодого Рокудай Годзэн, последнего оставшегося в живых члена клана Хэйкэ. Эта историческая транскрипция использовалась Батлером в качестве отправной точки, от которой мы проследим развитие «Хэйке моногатари» в плане устной традиции.

Батлер предполагает, что первый письменный вариант «Хэйке моногатари» - это манускрипт «Сибу кассэндзё дайсамбан тодзё Хэйкэ моногатари» (四部合戦状第三番闘諍平家物語), датирующийся годами 1218-1221, то есть [появившийся] через 35 лет после войн Гэмпэй, [и написанный] человеком, принадлежащий к среднему звену аристократии Киото, монахом по имени Юкинага. В дополнении к записанным историческим данным, которые позволяли ему получить доступ в силу его социального и наследственного положения, Юкинага использовал различные устные сказания того времени, чтобы создать одну непрерывную историю.

Батлер говорит, что устное происхождение большей части работы Юкинага может быть лучше всего представлено в его Двенадцатой книге, которая, в основном посвящена транскрипции Рокудай. В приложениях к Двенадцатой Книге Юкинага много особенностей, таких, как форма устной речи и темы, которые находятся в традиции устного рассказа. На самом деле, по словам Батлера, около 50% работы Юкинага показывает, что она написана на основе материалов, подобных Буддийским устным рассказам и устным батальным рассказам, которые имели место быть в обращении в течении нескольких десятилетий между реальными событиями и временем Юкинага.

Текст «Сибу кассэндзё», однако, не является по строению устным, несмотря на зависимость Юкинага от устных рассказов своего времени. До 50% работы Юкинага включают в себя исходные материалы из письменных исторических источников того периода. Кроме того, его структура написана почти полностью в канбун (漢文), китайской форме записи, которая полностью подходит для устного выступления из-за слов,

порядок которых в значительной степени является противоположным разговорному японскому языку. Даже разделы, несомненно, базирующиеся на транскрипции устных рассказов, таких, как «*Рокудай годзэн моногатари*», написаны явно в литературном стиле. «*Сибу кассэндзё*» *Юкинага*, хотя и составлена на основе устных сказаний, но является продуктом литературного ума.

Хотя *Юкинага* использовал в создании литературного произведения устные баллады не являющиеся уникальными в истории мировой литературы, эволюция «*Хэйке моногатари*» с этого момента не имеет себе равных. Согласно Батлеру, литературное произведение *Юкинага* является частично устной и частично письменной литературой, а впоследствии вновь возвращается в устную традицию. Устные поэты после *Юкинага* начали использовать написанное *Юкинага* как пособие в создании новых версий баллады, которые были более полными и длинными, чем они раньше исполнялись. Тексты «*Хэйке моногатари*», начиная с середины 13 века и до конца 14 века показывают, что в течении ряда поколений эти поэты внесли вновь многое из устных характеристик баллад, которые были устранены *Юкинага*, и добавлены новые характеристики. Окончательный результат версии «*Хэйке моногатари*» был «усовершенствован» или стандартизирован транскрипцией, законченной в 1371 году исполнением или выступлением поэта *Какуити*. Текст *Какуити* обладал всеми особенностями устного сочинения и исполненных работ. Под диктовку *Какуити* «*Хэйке моногатари*» получил еще раз литературную обработку. После смерти *Какуити*, записанный текст его устного выступления стал путеводителем для многих поэтов, его последователей. Многочисленные версии «*Хэйке моногатари*» были написаны после времени *Какуити*, но почти все изменения в стандартном тексте были незначительны.

Многие выводы о переходе «*Хэйке моногатари*» от устной формы к письменной и наоборот, Батлер делает на основе сравнения известного текста, транскрипции устной традиции, «*Рокудай Годзэн моногатари*», с другими текстами. К сожалению, такие исторические транскрипции воспроизведения *сякухати хонкёку*, например, прошлого века или ранее, в отличие от исторических партитур, не существует. Хотя еще предстоит выяснить, можно ли делать выводы из исчерпывающих исследований исторических обозначений *сякухати хонкёку*, которые существуют, присутствуют ли признаки существования взаимной трансформация отношений между воспроизведением *хонкёку* и обозначениями, существующими сегодня, и, вероятно, существовавшими в прошлом.

Существуют и другие области сравнения между «*Хэйке моногатари*» и *сякухати хонкёку*. Например, роль *Какуити* и его «стандартизация» транскрипции «*Хэйке моногатари*» идет параллельно во многом с основателем *Кинко рю*, *Куросава Кинко* (1710-1770) и его стандартизированным репертуаром у более чем 30 *хонкёку*. Эти и другие направления исследований, в частности, связанных устной традицией, обозначениями и передачей, которые предлагаются по модели «*Хэйке моногатари*», ждут внимания тех, кто будет изучать *хонкёку*.

Кроме того, возможна интерактивная связь с тем, что остаётся в значительной степени устным воспроизведением, роль, которую играют обозначения в традиции *сякухати хонкёку*, отличается от большинства

западных обозначений одним очень коренным образом. *Хонкёку* обозначения сообщают или напоминают исполнителю, что делать, а не то, что звучит при воспроизведении. Это действие или процесс, а не результат ориентирования. Символы *хонкёку* обозначений указывают пальцевые положения, артикуляционные методы и другие исполнительские техники. В этом отношении они похожи на различные системы табулатур в других музыкальных традициях, отражающих акт исполнения. В отличие от опорных обозначений, произведение ориентируется в первую очередь функционально предписывать (или описывать) конечный продукт, звук.



Табулату́ра — форма (схема) инструментальной нотации, использующая вместо нот (или наряду с нотами) буквы или цифры.

В типичной табулатуре мелодия показана на нескольких горизонтальных линиях, (в случае с гитарной табулатурой) соответствующих струнам гитары; ноты обозначены цифрами ладов и расположены последовательно по долям.

Различия между *хонкёку* обозначениями и опорными обозначениями можно разделить на три области. В *хонкёку* обозначениях, высота не описывается вообще, кроме косвенного [указания] через табулатуру символов аппликатур и другая техника изменения высоты. Во-вторых, хотя длительность в целом описана, она является часто только широким и расплывчатым руководством и зачастую игнорируется совершенно, в отличие от жесткой точности опорных обозначений в представлении продолжительности (Ли 1991:32-33). Наконец, тембр или окраска тона каждой ноты, жизненно важный элемент *хонкёку* воспроизведения, является прямым или косвенным индикатором традиционных обозначений *сякухати*. В противоположность, тембр является всем, но игнорируется в большинстве партитур, записанных в базовых обозначениях.

Эти различия между *хонкёку* обозначениями и базовыми обозначениями освещают аспект *хонкёку*, что приближает её к своей сути. Наиболее важной частью *хонкёку* воспроизведения является сам акт игры *хонкёку*. Важность действия или процесса и относительной ничтожности результирующего звука или продукта исполнения *хонкёку* лучше всего иллюстрирует знаменитый рассказ с участием известного мастера *Ватадзуми* и популярной личности на радио, *Эи Рокусукэ* (永六輔). В 1970 г. *Эи Рокусукэ* (永六輔) в сопровождении своей команды отправился на интервью к эксцентричному *Ватадзуми* в Токио. Интервью проходило в старом доме традиционной японской архитектуры.

После положенного обмена приветствиями, подарками и светской беседы, *Ватадзуми* стал исполнять *хонкёку* для собравшейся аудитории. Однако, до завершения первой фразы *Ватадзуми* внезапно остановился, восклицая, что для его игры недостаточно воздуха. Он приказал: «Откройте комнату!». Будучи традиционно построенным японским домом, вся стена комнаты, стоящей перед небольшим садом снаружи, могла быть удалена, что немедленно было сделано. «Ах, это лучше!» Сказал

теперь довольный *Ватадзуми*, и приступил к исполнению пьесы, которая продолжалась больше 15 минут. Проблема, как потом рассказал *Эи Рокусукэ*, заключалась в том, что вниз по дороге от дома проходило тяжелое дорожное строительство, и теперь после того, как стена дома была открыта, игра *Ватадзуми* была еле слышной. И чтобы не доставлять *Ватадзуми* даже малейшее беспокойство, никто ничего не сделал, все сидели и спокойно ждали, пока «исполнение» закончится. В этот момент *Эи Рокусукэ* и его команда думали, что *Ватадзуми* действительно сумасшедший эксцентрик, каким его и считали.

Однако, больше всего заинтересовало *Эи Рокусукэ* в воспроизведении то, это его восприятие — к концу неразборчивого исполнения, его состояние и атмосфера во всей комнате изменилась. Согласно *Эи Рокусукэ*, наступило спокойствие, хорошее чувство, которое сложно описать. *Эи Рокусукэ* и его команда оставили *Ватадзуми*, удовлетворённые интервью даже при том, что они не смогли записать какую-либо *сякухати* музыку, которая была бы подходящей для использования на радио.

Смысл истории состоит в том, что сам *Ватадзуми* не оценивал продукт своего выступления, слышимый звук настолько, насколько он [оценивал] процесс исполнения. В этом случае, частью этого процесса, связанного с открытием комнаты, чтобы получить достаточное количество воздуха, но не в состоянии услышать пьесу.

Акцент на процессе, а не продукте исполнения *хонкёку* действует на меньшем уровне фразы или индивидуальной техники. В тех случаях, когда исполнение музыкального приёма является выбором другой техники, но выбор не влияет на конечный продукт. Пример этого можно найти в обозначениях. В одной фразе пьесы *Тикухо рю «Ямато Тёси»* (大和調子) исполнитель должен выполнять *дай фури* (大, «большой»; 振, «трясти, волна», техника наклона головы), настолько сильно, насколько это возможно. Из-за характера [исполнения] техники, произведенный звук может или не может изменяться при исполнении техники *фури* больше, чем обычно. Это не проблема, однако, так как идея исполнителя для исполнения — почувствовать «большое» *фури*. Это не имеет значения, если он может слышать продукт своего действия. Этот пример является одним из многих случаев, в которых воспроизведение техники не связано с какой-либо практической результирующей звука (рис.7). Есть и другие подобные примеры процессов и функций, которые не производят заметные изменения в музыкальном звуке, и которые передаются устно от одного поколения к другому, кроме обозначений.

Figure 7 Example of *dai furi* in "Yamato chōshi"

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Yamato chōshi". The notation is written in a traditional Japanese style, using various symbols and characters to represent pitch and rhythm. The text "大和調子" (Yamato chōshi) is written vertically on the right side. A circled area in the middle of the page highlights a specific notation, labeled "dai furi". The page number "436" is visible at the bottom.

Как говорилось выше, идее «делать» или играть хонкёку, уделяется больше внимания, чем результату воспроизведения звука, что совместимо с концепцией «пустоты» в исполнении хонкёку. На этом уровне не существует правильного или неправильного способа исполнения хонкёку, по крайней мере определяющего результирующий слышимый звук.

Согласно фундаментальной дифференциации, процесс сравнения продукта, три сопутствующих несходства между хонкёку и базовыми обозначениями, касающиеся высоты, продолжительности (ритма) и тембра, так же проливают свет на вопрос о том, что же передаётся в традиции хонкёку.

Упомянутое здесь широко применяются в аудио-записях, а совсем недавно появились и видео-записи членов традиции сякухати. Эти записи должны учитывать элементы передачи настолько, насколько письменные документы отражены в партитурах. Почти все хонкёку исполнители слушают всё большее число записей хонкёку, играемые большим числом исполнителей. Кроме того, уроки часто записываются с разрешения учителя (19). Концерты традиционной музыки в Японии часто не записывают на кассеты, чтобы включение, выключение и переворачивание кассеты не отвлекали постоянными щелчками.



(19) В течении короткого периода времени, в конце 1970 г., один учитель, *Сакаи Тикухо II*, позволил записывать свои уроки, но взимал со учеников дополнительную плату за привилегию.

Записи способствуют распространению различных стилей воспроизведения *хонкёку* так же, как публичные и сольные концерты, но в большей степени. Всё больше людей имеют больше возможностей для прослушивания многих *сякухати* исполнителей и их записей. Один из эффектов записи в передаче *хонкёку* — это ускорение перехода исполнительских техник и стилей между исполнителями различных линий передачи и учителями. Хотя на самом деле брать уроки у учителя, который не является членом линии передач одного истинного учителя — к этому относятся весьма неодобительно в большинстве мира *сякухати*, но нет запрета прослушивать записи. Пример различий между исполнением, которое предполагает, что переход, который может быть частично связан с аудио-записями, будет показан в анализе «*Рэйбо*» (Глава 6).

Аудио-записи *хонкёку* считаются полезными в изучении новых пьес. Они могут способствовать передаче пьесы от сердца к сердцу, но они не могут передать всё, чем является *хонкёку*. Записи в настоящем — это только аналог одного проявления среди бесконечно возможного проявления какого-либо одного *хонкёку*. В терминах «сущности» *хонкёку*, аудио-записи никак не помогут, но так же и не навредят передаче. В этом смысле, как их аналоги, так и обозначения, вводят в заблуждения, только если они принимаются за реальные вещи. Предмет аудио-записи и *хонкёку* будет рассматриваться ниже, в дискуссии по транскрипции и её использованию в анализе *хонкёку*.

5.4 Три внешних элемента в передаче традиции хонкёку : линия передачи, обучение и обозначения

В предыдущих разделах были рассмотрены концепции и философия, связанные с предметом передачи в целом, и передачи *сякухати хонкёку* в частности. В связи с *хонкёку* была так же затронута природа устной передачи. Наконец были озвучены, вопросы, связанные с документами, их функция и их статус в традиции *хонкёку*. В этом разделе продолжается обсуждение передачи *хонкёку*, выделяются кратко официальные элементы передачи, которые могут наблюдаться в традиции *сякухати хонкёку*. Ряд аспектов, состоящий из трёх элементов, линии передачи с сосредоточенной организацией, обучение и обозначения, рассматриваются ниже. Четвертый элемент, воспроизведение, будет обсуждаться в следующем разделе.

Первый официальный элемент передачи, линия централизованной организации, отличается от линии передачи. В этом исследовании слова «линия передачи» используется для обозначения отдельной линии передачи от конкретного учителя к конкретному ученику, а от него — к

его ученику и так далее. Линии передачи можно проследить, когда известно, кто кого учил, и имеет место вне больших организационных структур. Тем не менее, многие традиции *сякухати* существуют в больших формальных организациях. Самая ранняя известная официальная *сякухати* организация — это секта *Фукэ* периода Эдо (см. Главу 3).

Как уже говорилось в Главе 1, японцы имеют склонность к созданию и принадлежности к группам, всю свою жизнь часто входят в число четко определенных групп, таких, как семья, школа, общество, японский народ, и хобби. Как и следовало ожидать, этот групповой менталитет проявляется и в традиции *сякухати*. Хотя тенденция создавать и вступать в организации может так же рассматриваться в более специализированных традициях *хонкёку*, индивидуализм очевиден гораздо больше, чем в *сякухати* традиции и японском обществе в целом (20).



(20) Следует помнить, что большинство игроков *сякухати* в Японии сегодня, принадлежат либо к крупной *сякухати* организации, *Тодзан рю*, или одной из отклонившихся от неё организаций. Ни одна из этих организаций не имеет классического *хонкёку* в своем репертуаре. Кроме того, даже среди тех игроков, которые могут исполнять *хонкёку*, большинство из них — почти все члены различных филиалов *Кинко рю*, играющих светские пьесы, такие как традиционные ансамблевые пьесы или современные работы, гораздо чаще, чем они играют *хонкёку*. *Сякухати* исполнители, которые играют исключительно *хонкёку*, или которые исполняют их вне бюрократических установок организации, составляют крошечное меньшинство.

В прошлом веке, после разгона секты *Фукэ* в конце 1800 г., члены *сякухати* традиции по-прежнему образуют группы, в которых в значительной степени происходила передача традиции (см. Главу 3). Некоторые из них возникали и исчезали, в то время, как другие оставались активными. Эти группы известны, как *рю* (流, «течение»), *ха* (派, «группа»), и *кай* (会, «сообщество»). Их основными функциями были и продолжают быть бюрократическое и социальное, обеспечение мощной базы, с которой несколько членов традиции способны оказывать влияние на то, что и как передаётся для большинства членов. Это не означает, что передача не состоится в рамках организации, но что такая передача не является их основной функцией.

Как уже говорилось ранее, передача *хонкёку* всегда происходит вне контекста организации, даже в монополистический период секты *Фукэ*. В общем, передача, что происходит внутри организации, является более консервативной и менее подверженной изменчивости и изменению климата, чем то, что происходит за пределами организации. Это можно наблюдать в традиции *хонкёку*, которые были переданы в значительной степени в рамках различных организаций под эгидой *Кинко рю* (*Тукитани* 1990a:6). Пьесы в рамках этой традиции заметно устойчивы к изменениям

и вариациям, когда по сравнению с *хонкёку*, передающимися за пределами таких организаций. Это может быть видно в количестве, названиях и в исполнении. Тридцать шесть *хонкёку* в репертуаре *Кинко рю* включают лишь часть из почти двухсот *хонкёку* и их вариаций, которые, как говорят, существуют (*Тукитани 1990а:32*). Кроме того, большие *сякухати* организации могут даже быть вредными для передачи *хонкёку*. *Тодзан рю*, крупнейшая организация *сякухати* в Японии в терминах членства и финансовой помощи, не имеет классического *хонкёку* в своём репертуаре, и активно препятствует своим членам заниматься с любым учителем, который исполняет классическое *хонкёку*.

На мой взгляд, во многих случаях сущность *хонкёку*, музыкально, философски и духовно, по-прежнему передается от поколения к поколению, не смотря на организации. Богатство изменений, которые можно наблюдать, например, в анализе «*Рэйбо*» (Глава б), происходит в основном вне контекста крупных организаций, хотя изменения неизбежно имеются даже в традиции *Кинко* (*Syakuhati kenkyû kai 1991:2-10*).

Именно из-за бюрократической власти, эти организации преобладают, и потому *хонкёку* традиция за пределами своей области всегда были менее заметными, чем те [пьесы], которые существовали внутри них, как эта диссертация имеет дело только косвенно с передачей *хонкёку* в терминах *сякухати* организаций.

Пожалуй впервые в истории *сякухати* традиции, исключением из тенденции большого влияния, пребывающего в основном в пределах *сякухати* организации, имело место у выдающейся личности *Ватадзуми* (21). Существуют две основные причины, почему *Ватадзуми*, который сознательно отдалился от всех организаций *сякухати*, удалось существенно повлиять на традицию *хонкёку* в целом. Во-первых, *хонкёку* *Ватадзуми* пропагандировал в значительной степени его ученик *Ёкояма* (22), один из наиболее известных и уважаемых *сякухати* исполнителей в Японии (и в мире), через свои многочисленные концерты и записи, а так же своих многочисленных учеников. Во-вторых, *Ватадзуми* сам выпустил несколько широко распространённых записей своего *хонкёку*, способ распространения, недопустимый для предыдущего поколения независимых исполнителей *хонкёку*. Это тем более примечательно, поскольку *Ватадзуми* являлся антитезой официальных *сякухати* организаций. По сути своей он являлся антитезой *сякухати* исполнителя, как будет видно в рассмотрении его идеологии и в сравнении с другими исполнителями его исполнения «*Рэйбо*» (Глава б).



АНТИТЕЗА

(греч. antithesis, от anti - против, и thesis - положение).
- риторическая фигура, заключающаяся в помещении рядом двух противоположных, но связанных общей точкой зрения, мыслей для придания им большей силы и живости, напр., в мирное время сын хоронит отца, в военное - отец сына.

(гр. antithesis противоположение) стилистическая фигура, состоящая в сопоставлении резко отличных по

смыслу слов или словесных групп, напр.: великий человек на малые дела (даль);
антитезы, ж. [греч. antithesis] (книжн.). 1.
Противоположение, противоположность. ||
Сопоставление двух противоположных мыслей или образов для большей силы и яркости выражения (лит.).

(21) *Ватадзуми* является одним из шести исполнителей, чьи записи выступления расшифрованы и проанализированы в Главе 6.



(22) *Ёкояма* так же один из шести исполнителей, чьи записи выступлений расшифрованы и проанализированы в Главе 6.

Второй официальный элемент передачи — это урок. Наиболее типичная установка, когда ученик начинает изучать механические методы пьесы — одна пьеса на один урок. Особенности типичного урока *сякухати* были описаны в других местах, особенно те нюансы, которые отличаются или не имеют аналогов в западном музыкальном обучении (Гутсвиллер 1983:64-89, Lee 1986:141-159). Эти особенности включают в значительной степени невербальные и интуитивные понятийные методы обучения путём подражания; оплата ежемесячная, фиксированная, не зависит от числа и продолжительности уроков; и наконец, нерегулярность дней [проведения] уроков и связанная с этим практика уроков с присутствием других учеников.

В основном во время урока развиваются отношения между учителем и учеником *сякухати*. Эти взаимоотношения отчасти определяются большой культурной средой, в которой это происходит, и частично за счет природы *сякухати* традиции. Например, большинство *хонкёку* передаётся интуитивно, словесное или практическое объяснение считается нежелательным и невозможным. Этот интуитивно понятный способ передачи и важность передаётся в пределах традиции *хонкёку* и способствует высокому значению формирования надлежащих отношений между учителем и учеником. Эти отношения еще более строгие в Японии согласно нео-конфуцианской этике, проявляются в *сякухати* традиции и распространены в очень традиционной японской культуре.

Другой пример может быть найден в роли взаимного уважения в отношении ученик-учитель в традиции *сякухати*. В идеале, одним из основных элементов в воспитании надлежащего отношения между учителем и учеником является взаимное уважение. С взаимным и интуитивным восприятием друг друга, учитель и ученик развивают уважение друг к другу. Хотя отношения и являются взаимными, природа уважения учителя к ученику и ученика к учителю — не то же самое, так же, как роли учителя и ученика отличаются. Эта разница может быть более выражена в японском иерархическом, нео-конфуцианском традиционном обществе, чем в других, более эгалитарных обществах, где в настоящее время исполняется и передаётся *сякухати*.



ЭГАЛИТА́РНЫЙ, эгалитарная, эгалитарное (франц. *egalitaire* - уравни́тельный) — основанный на уравнительности.

В качестве признательности за бесценный дар преподавания, японский учитель и общество в целом ожидают гораздо больше от ученика с точки зрения времени, подневольного состояния и денег, чем можно бы было ожидать от западных учителей и их общества.

Остальное обсуждение уроков и методов обучения основано на моём собственном опыте, как *сякухати* ученика в течении 22 лет и учителя в течении 14 лет, и как это относится к теме передачи. По моему опыту, полная передача какого-то одного *хонкёку* никогда не происходит в течении одного урока. Предварительно ученику назначается новая пьеса, чтобы он научился её играть, ученик должен исполнить эту пьесу. В зависимости от пьесы и ученика, использованные обозначения могут или не могут быть дозволены. Среди многих учеников, которые учились у меня, никто не был в состоянии исполнить пьесу *хонкёку* так, чтобы я остался доволен, пока изучали пьесу. Другими словами, даже тогда, когда ученик исполнял пьесу на уровне, который соответствует переходу к следующей пьесе, уровень его исполнения никогда не был полностью удовлетворительным.

Но это не мешало нам в конечном итоге оставить одну *хонкёку* и переходить к другой. Были случаи, вне контекста урока, когда услышав ученика или бывшего ученика, исполняющего *хонкёку*, которую он узнал от меня в прошлом, я подумал, что исполнение было сделано очень хорошо. Кажется, что независимо от того, сколько и как долго ученик изучал пьесу со мной, он никогда не играет так, как играл раньше. Только после того, как ученик будет исполнять пьесу за пределами границ, установленных на уроках, эта игра будет мне по душе. Как если бы *сякухати* ученик не мог исполнять *хонкёку* хорошо до тех пор, пока он по прежнему считает, что принадлежит учителю, который может определить, в силу своего права собственности, «правильно» ли ученик исполняет *хонкёку* или нет. По моему опыту и как учителя и как ученика, это всегда неизменно, когда *хонкёку* исполняется учеником в контексте урока.

Это так же окажется правдой, независимо от продолжительности времени, затраченного на пьесу, и даже тогда, когда ученик пересматривает пьесу, которая была выучена несколько лет назад. Мне кажется, что полная передача пьесы не происходит, пока *сякухати* исполнитель не учит пьесу, как нечто отдельное от самого себя, то есть что-то принадлежащее учителю, а не ученику. Только после этого *хонкёку* можно играть с убеждением, что это собственная пьеса исполнителя, за пределами критики учителя или кого-либо другого; *хонкёку* может быть исполнена со своим полным потенциалом. Мои мысли об этом, без сомнения, сильно зависят от моей концепции «*хоннин но кёку*» (本人の曲, «человек, исследующий пьесу», то есть исполнитель пьесы).

Идея «*хоннин но кёку*» - это убеждение, что для каждого исполнителя каждая *хонкёку* должна стать «конкретной пьесой для конкретного

человека». Идея «хоннин но кёку» включает в себя убеждение, что для того, чтобы пьеса стала «своей собственной», исполнитель должен наполниться при своём исполнении пьесы самой сущностью её природы, включая весь прошлый уникальный опыт, разочарования и удовлетворение от жизни, а так же её настоящую мудрость, надежды и желания, состояние здоровья, жизнеспособность или жизненную силу. Если исполнитель не ставит своё «Я» в пьесе, тем самым не отождествляя пьесу, как часть себя, пьеса будет оставаться вне исполнителя, чем-то отдельным от него, и, следовательно, не станет «хоннин но кёку».

Отсюда следует, что пьеса, которой исполнитель позволяет стать «хоннин но кёку», становится фактически частью этого исполнителя, и тем меньше становится разделение или различия между пьесой и исполнителем. Пьеса является частью исполнителя; каждое исполнение пьесы — это проявление, но тем не менее, фрагментарное, сущности исполнителя, заложенное во всём, что видишь (слышишь). Таким образом, когда учитель стремится передать ученику пьесу, которая стала для учителя «хоннин но кёку», он пытается передать ученику часть самого себя. Дар такого масштаба никогда не может быть оплачен.

Изменения хонкёку могут произойти во время урока. Ёкояма говорил, что если человек понимает пьесу, он один знает, что может и что не может быть в ней изменено. Существуют моменты, когда я сознательно изменяю способ преподавания пьесы, фразы или какой-то техники во время урока. Некоторые из изменений, внесённых в пьесы, я преподаю в течении многих лет, может быть это связано с различиями исполнительских стилей моего первого учителя, Сакаи Тихухо II, у которого я учился более 10 лет, и моего учителя с 1984 г. Ёкояма Кацуя (23). Многие изменения, однако, по всей видимости, не являются набором шаблонов, которые я когда-то мог сделать. Есть моменты, когда я сознательно использовал на момент обучения фразы, выбрав из большого числа способов исполнения именно такие. С пьесами, которые я исполнял бесчисленное количество раз, становится всё сложнее. Всё больше усложняя, когда я обучал некоторым пьесам неоднократно, всё больше и больше учеников, эти хонкёку продолжали меняться в зависимости от различных условий каждого нового исполнения.



(23) На этом примере [показан] типа изменений, которые могут объяснить многие вариации, которые будут рассматриваться в анализе пьесы «Рэйбо» в Главе 6.

Не смотря на знание того, что я могу изменить пьесу, ученикам не рекомендуется изменять то, как я научил играть фразу или технику, особенно во время урока. Никто не может знать, как изменить хонкёку до тех пор, пока хонкёку не будет усвоена. Хонкёку автоматически находится вовне во время урока из-за отношения между учителем и учеником. Это иерархическое отношение требует признания учеником власти или права собственности на хонкёку от учителя, по крайней мере в контексте урока. Сказать, что никто не может знать, как изменить хонкёку так же, как я уже говорил, никто не может знать, как играть хонкёку, потому что изменения неизбежны.

Поэтому для ученика необходимо в конечном итоге в *хонкёку* сбросить с себя роль ученика в отношении учитель-ученик и претендовать на право собственности *хонкёку*. Эта идея присутствует в рассуждениях *Ёкояма* о том, что ученик должен в конечном итоге отрезать себя от учителя, а так же можно частично объяснить отказ *Ватадзуми* признать, что его кто-то научил пьесе «*Рэйбо*». Таким образом, **основная задача передачи *хонкёку* — развить ум и сущность ученика, но передача на этом не может быть завершена. Обучение — это только семена *хонкёку*, посаженные в ум и сущность ученика. Прорастут ли они, и если да, то как они будут расти после этого — зависит от последующих усилий исполнителя, отбросившего роль ученика.**

В преподавании и обучении *хонкёку* я использовал партитуры, записанные в традиционных обозначениях *сякухати*, в том числе в обозначениях линий передачи *Тикухо*, *Кинко*, *Мёан* и *Тодзан* (24).



(24) Хотя *Тодзан рю* не имеет в своём репертуаре какого-либо классического *хонкёку*, некоторое число таких *хонкёку* было транскрипировано в системе обозначений *Тодзан*. Эти обозначения полезны в обучении игроков, которые уже имеют опыт в использовании системы обозначений *Тодзан*.

По моему опыту ученика, моей обязанностью было комментировать партитуры, используя любую форму, которую я выбрал это для того, чтобы помочь [ученику] лучше исполнить пьесу. Как правило ни *Сакаи*, ни *Ёкояма* не писали в моей партитуре. Если бы я не играл украшенные ноты или фразы как они от меня хотели [услышать] или я пропускал что-то, они говорили мне чтобы я играл этот переход, вызывающий вопросы, снова. Я вспоминал переход. Записать слово или символ в партитуре в качестве напоминания было полностью допустимо. Если бы я думал, что я могу вспомнить переход без отметки, это являлось так же приемлемым. Наконец, мои учителя не сказали мне, что это моя обязанность, чтобы комментировать партитуры. Ничего не было сказано по этому вопросу, так же как и о других.

По моему опыту, как учитель, я считаю, что должен делать аннотацию к партитуре моих учеников, а не позволять делать им это самим. Это может свидетельствовать в первую очередь о моём собственном нетерпении и культурных традициях обоих — и моих и ученика, в которых учитель играет более активную роль, чем можно найти в традиции *сякухати* Японии. Хотя я экспериментировал с воздержанием от вмешательства, во многих случаях медленный процесс обучения учеников без помощи моих аннотаций и насколько активно играть свою роль как учителя *сякухати* за пределами Японии — еще дилемма для меня.

Следует упомянуть о других методах обучения *хонкёку*, которые возможны для учеников *сякухати* сегодня. Эти методы включают в себя обучение по книгам и аудио-записям. Для большинства потенциальных *сякухати* исполнителей за пределами Японии, только эти способы обучения возможны для исполнения какого-либо *сякухати*, в том числе *хонкёку*. Как таковые, они лучше, чем ничего. Очевидным недостатком является то, что полагаться исключительно на книги и магнитофонные

записи, чтобы узнать *хонкёку*, [нельзя, потому что то, что] лежит в природе *хонкёку* и её значение приходит в процессе исполнения.

Если сущность *хонкёку* лежит в процессе, то как сущность может только быть внушённой по аудио-записи, которые дают представление о воспроизведении только одного процесса. Кроме того, письменные инструкции, описывающие процесс исполнения *хонкёку* можно только представить, как описание одного процесса из бесчисленного количества процессов. Если будет много прилежной практики, то талантливый исполнитель, который полагается только на записи и книги, чтобы узнать пьесы репертуара *хонкёку*, может прийти к красивой музыке, но маловероятно, что им будет понята сущность *хонкёку*. Впрочем, хотя это маловероятно, случайности могут произойти в вашей вселенной.

В дополнении к организации обучения основной линии передачи, использования записей представления *хонкёку* является другим официальным элементом передачи. Традиционные обозначения, используемые в традиции *хонкёку* и своё отношение к воспроизведению *хонкёку* были подробно рассмотрены в разделах, посвященных устной традиции в документах и воспроизведении (см. выше). Достаточно сказать, что партитуры *хонкёку*, записанные в традиционных обозначениях, в западных обозначениях или в одном из графических обозначений, которые были разработаны в последнее время как метод самообучения, это всё функции, [выступающие] как вспомогательные средства передачи *хонкёку*.

Особое внимание или значение уделяется партитуре *хонкёку*, изменяющейся от линии передачи к линии передачи между учителями.

В основном большее бюрократическое значение партитуре придаётся в больших линиях передачи, нежели в малых. Некоторые линии не используют партитуры вообще. Некоторые не имеют «официальных» партитур *хонкёку*, используя взамен какие-либо — доступные и/или поощряющие учеников создавать свои собственные партитуры. Более организованной линией, имеющей «официальные» партитуры, которые защищены авторским правом — продаются. Как видно на примере партитуры *Араки «Сика но тонэ»*, которая обсуждалась в Главе 2, иногда партитуры использовались в качестве физического доказательства об успешной сдаче духовного *хонкёку*.

Более широкое использование опорных обозначений в партитуре *сякухати* музыки, как композиторами музыки для *сякухати*, так и *сякухати* исполнителями, привело к ряду изменений в традиции *сякухати*. Одним из таких изменений стала стандартизированная высота звука, отчасти потому, что опорные обозначения означали высоту, в то время, как традиционные *сякухати* обозначения обозначали аппликатур (см. Ли 1988:71-79). И хотя опорные обозначения могут выступать в качестве катализатора для большей стандартизации высоты тона, их использование почти полностью ограничивается современными композициями. Партитуры классических *хонкёку* в опорных обозначениях существуют только как транскрипции в научных статьях, и, насколько мне известно, никогда не используются в реальном обучении или исполнении.

Во всех этих случаях партитуры — это не *хонкёку*. К слову, это не значит,

что они ничего не представляют. Для того, чтобы найти смысл *хонкёку*, надо смотреть на исполнение. Четвертый аспект деятельности является предметом следующего раздела.

5.5 Четвертый официальный элемент: исполнение

Четвёртый официальный элемент передачи, который будет рассмотрен в этой диссертации — исполнение. Из всех элементов передачи исполнение является наиболее значительным. Именно в исполнении *хонкёку* исторические, философские, духовные и технические элементы традиции *хонкёку* собираются вместе, как единое целое. Как и в случае всех устных традиций, традиция *хонкёку* сохраняется только во время исполнения. Как только *хонкёку* перестанет исполняться, оно умрёт. Кроме того, большинство современных исполняемых *хонкёку* являются наиболее авторитетными, благодаря своим особенностям устной передачи.

В ходе последующего обсуждения, элемент исполнения рассматривается через три аспекта; связанный с понятие тембра — «полный звук», связанный с высотой звука — техники *мэри/кари* и способы их создания, и, наконец, связанный с понятием ритма — «абсолютное время». Хотя исполнение *хонкёку* разделяется на аспекты тембра, высоты и ритма, отражаясь в западной модели мышления, они будут рассматриваться в данной работе с точки зрения, в основном, не западной, а инсайдерской традиции *хонкёку*.

5.5.1 Аспект тембра



Тембр (фр. *timbre*) — окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью).

Подробнее — <http://ru.wikipedia.org/wiki/Тембр>

Первый из аспектов исполнения, перечисленных выше, касается тембра и окраски тона и дублируют второй аспект — высоту тона. Переплетение тембра и высоты тона в традиции *хонкёку* можно увидеть в обсуждении техник *мэри/кари*, обсуждаемых ниже. Хотя тембр и высота тона не отделяются от исполнения, они будут обособлены в дискуссии. Краткое сравнение между тем, как тембр рассматривается в традиции *хонкёку* и преобладает в западной музыкальной культуре, будет преобладать в целом ряде характеристик.

Во многих восточных инструментальных традициях, в частности в музыкальном искусстве 19 века, идеал — это сглаживание и постоянный тембр всего спектра высоты тона инструмента и почти во всех музыкальных контекстах. Фортепиано является наиболее ярким примером западной традиции воспроизведения и выражает, стандартизирует и не изменяет высоту тона. В целом современные западные музыкальные инструменты, как правило, поддерживают тембр всё время, в отличие от неравномерности старинных инструментов. Есть

исключения, такие, как техника пиццикато на скрипке, или современные пьесы, которые намеренно пытаются расширить разнообразие тонального исполнения на инструменте, например пьесы для «prepared piano» («подготовленного пианино»).



Пиццикато (итал. pizzicato) — приём игры на смычковых струнных музыкальных инструментах, когда звук извлекается не смычком, а щипком струны, отчего звук становится отрывистым и более тихим, чем при игре смычком. В нотах переход на такой приём обозначается pizz., прекращение такой игры — arco («смычок»). Также «пиццикато» называют иногда музыкальное произведение, которое исполняется этим приёмом.

Подробнее - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Пиццикато>



Подготовленное фортепиано (или препарированное фортепиано) — фортепиано, звук которого создаётся с помощью различных предметов, которые помещаются на или между струнами или же на молоточки; в результате фортепианное звучание совмещается с перкуссионным, создавая особый неповторимый звук.

Подробнее - http://ru.wikipedia.org/wiki/Подготовленное_фортепиано

Кроме того, с появлением электронных манипуляторов звука, изменение тембра одного инструмента стало более распространённым, нежели в прошлом, современные синтезаторы были крайним примером нескольких тембров одного инструмента.

Тем не менее, общим правилом для многих традиционных западных инструментов является то, что они создаются и играют так, чтобы минимизировать изменение тембра, особенно в рамках одной фразы или в то время, как держится одна нота. Гутсвиллер и Беннет (1991:51) показали примеры этого на графике спектральной эволюции крещендо и декрещендо, исполняемых на поперечной флейте.



Крещендо (итал. crescendo, сокр. cresc., буквально — увеличивая), в музыке постепенное увеличение силы звучания.

Декрещендо или **Диминуэндо** (итал. diminuendo, сокр. — dim. или dimin., буквально — уменьшая), постепенное ослабление силы звучания.

Динамическое развитие воспроизводимых полутонов на поперечной флейте — относительно синхронно. Человеческое ухо воспринимает тембр как постоянный с увеличением или уменьшением динамики.

(Рисунок 8)

В противоположность этому не существует единого наиболее желательного тембра для *сякухати*, особенно в контексте исполнения *хонкёку*. *Сякухати* исполнителю необходимо воспроизвести на своём инструменте ряд окрашенных тональностей, включая звуки, которые не имеют конкретной высоты тона. Обычно в одной фразе или даже в одной ноте происходит более одного изменения тембра, окраска тона развивается от начала и до конца фразы или ноты. В отличие от поперечной флейты в приведённом выше примере, график спектральной эволюции крещендо и декрещендо воспроизведения *сякухати* показывает, что полутона достигают своего относительного максимума в разное время (Гутсвиллер и Беннетт 1991:50). Изменение тембра, а так же динамика воспринимается человеческим ухом (Рисунок 9).

Рисунок 8

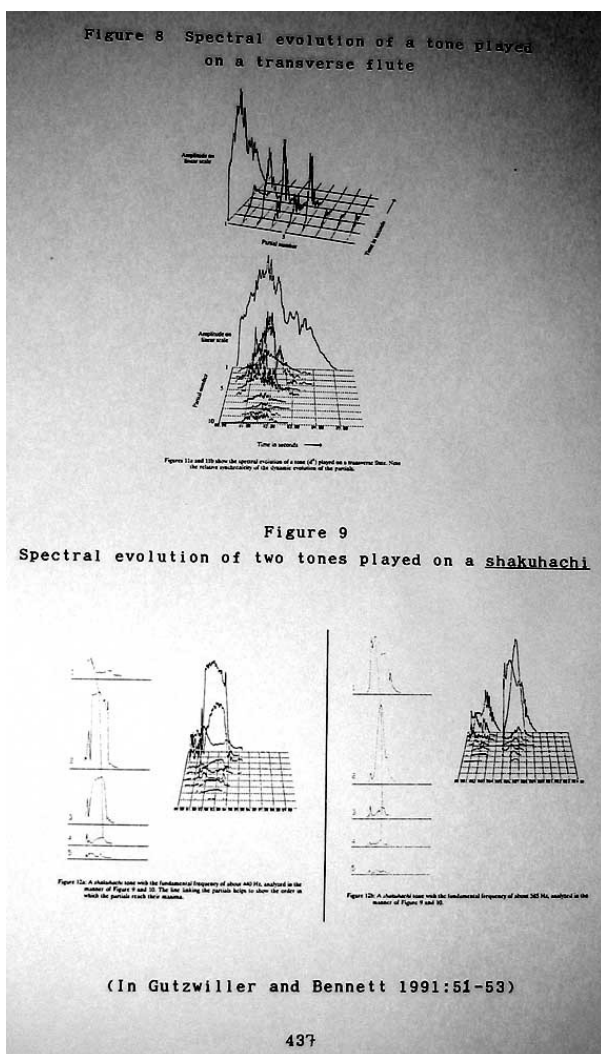


Рисунок 9

Сякухати не является уникальной в воспроизведении поли-тембров. Многие другие традиционные инструменты в Японии и других странах Азии обычно играют так, что создаётся генерация различных тембров и звуков с неопределенной высотой тона. Например, японские струнные инструменты, такие как *кото*, *сямисэн* и *бива*. Для игры на них используется разная техника, такая, как перебор струн в разных местах,

скольжение или прижатие струн к корпусу инструмента рывками или медиатором, создавая вибрации в тембре.

Из всех музыкальных элементов, тембр, возможно, является самым сложным для восприятия музыкантов, неподготовленных в физической акустике с точки зрения точного описания, меры и количества. Слова обычно используются для описания различий в тембре [для того, чтобы] проиллюстрировать эту проблему; обычно — это термины, заимствованные из другого чувственного восприятия и крайне субъективного и относительного, например, «тёплый» или «холодный», «мягкий», «синий», «суровый» и так далее. Тембр звука, в том числе воспроизведённый на *сякухати*, может, на самом деле, быть точно измерен и описан в математических терминах, используя такие понятия, как входная проводимость, резонансные кривые и пик частоты. Такой акустический анализ выходит за рамки данной работы. Исследователи, которые занимаются тембром *сякухати* в разных условиях — это Андо 1983a, 1983b, 1986; Андо и *Охяги* 1984, 1985; Гутсвиллер и Беннет 1991.

Изученные Гутсвиллера и Беннета (1991:36-59) акустических характеристик *сякухати* описаны в сочетании со знаниями *сякухати* традиции, то есть основные музыкальные структуры *хонкёку*, которые Гутсвиллер называет «яркий тон», рассматриваются с точки зрения его физического развития. Эволюция тембра в музыкальной фразе дополняет музыкальный смысл фразы.

Два наиболее распространённых изменения тембра, осуществляемые на *сякухати*, связаны с дыханием и амбушюром. Часто *сякухати* исполнитель намеренно добавляет дыхание для того, чтобы звук флейты стал более ветреным, изменяя положения языка во рту, положение губ, чтобы создать сильный поток воздуха. Очень лёгкий оттенок дыхания, добавляемый в мягкие тона иногда называют *сасабуки* (笹吹き, буквально «дуновение в траве бамбука»). Эта техника предполагает довести до сознания звук слабого ветра, дующего через невысокий тонкий бамбук. Техника, известная всем *сякухати* исполнителям как *мура ики* (ムラ息), обычно переводится, как «неровное дыхание», является одним из самых известных и драматических техник исполнения на *сякухати*. *Мура ики* - это очень сильный и громкий взрыв воздуха через инструмент, и в основном без определенной высоты.



От переводчика:

Подробнее про *саса буки* здесь - http://www.shaku-rus.com/shaku_tone_modulation.htm

Подробнее про *мура ики* здесь - http://www.shaku-rus.com/shaku_breathing1.htm

Отчасти потому, что каждая *сякухати* сделана из отдельных частей бамбука, и нет двух частей с теми же внешними и внутренними размерами, и, отчасти потому, что инструменты все ручной работы, каждая флейта имеет уникальный звук. Многие исполнители считают, что те качества, желательные в инструменте, используемые для исполнения *хонкёку*, отличаются от тех качеств, желательных в инструменте, используемых для современных пьес и/или ансамблевой музыки. Эти качества включают тембр и высоту тона, современные инструменты стали

звонче, ярче, и более точно настроены, нежели инструменты для исполнения *хонкёку*. Главное качество, желательное в *сякухати* для исполнения *хонкёку* — приемлемый тембр и окраска тона. «Правильный» тембр сложно определить, потому как в основном это зависит от личных предпочтений. Это выражается в таких расплывчатых понятиях, как «душа» или «сердце бамбука» (竹心, *тикусин*), или звук, который имеет большую «глубину».

Все игроки так же имеют свои индивидуальные звуки, и знаток часто может сказать, кто играет, просто слушая тон и качество исполнения. Хотя то же самое можно сказать и о других инструментах, но это особенно верно для *сякухати*. Это происходит потому, что амбушюр и полость рта, которые очень разные у каждого игрока, это элемент основной части инструмента. Однако ученик старается жестко создать [звук] в точности, как у учителя, но его шансы на такое же звучание так же малы, как их идентификация по внешнему виду.

Для *сякухати* не существует идеального или стандартного звука. Вообще говоря, последовательно чистый или очищенный звук, такой, как культивируется исполнителями западной поперечной флейты, не сильно ценится в игре на *сякухати*. Больше шипения или воздуха в ноте — это приемлемо или даже необходимо для *сякухати* исполнителя. На самом деле, из часто слышимой критики, выдвигаемой против *сякухати* исполнителей другими *сякухати* исполнителями является то, что их качество тона слишком «как на флейте». Ученик *Ямагути Горо* говорил, что его учитель научил его, что воздушный звук, которые западные флейтисты пытаются ликвидировать полностью, как нежелательный шум, является существенным элементом оттенка *сякухати*. Стиль исполнения типичного начала [музыкальной фразы] у *сякухати* исполнителей — это всегда шипение. Но вместо того, чтобы пытаться ликвидировать шипение, как это может сделать флейтист, начинающий *сякухати* исполнитель должен стремиться только к наполнению окраски тона флейты. *Горо* сравнивает «шипение» с перцем. Все шумы и отсутствие оттенков, которые могут случаться у начинающих *сякухати* исполнителей, подобны поеданию ложки перца без пищи — это неприемлемо. В отличие от этого, ложка перца, рассыпанная на большое количество пищи сделает пищу более вкусной. При воспроизведении достаточного «звука флейты», шипящий звук действует как перец, добавленные в достаточном количестве специи для оттенка [звука] сделают его лучше (*Кудо*, 1984).

Один из наиболее часто встречающихся случаев изменения тембра в пределах одной фразы являются техники *мэри/кари* (изменение в тембре и высоте тона воспроизводится не за счёт изменения аппликатуры, а за счёт изменения угла [наклона флейты] и расстояния от амбушюра до *утагути*). Применяя в технике *мэри* еще и частичное закрытие отверстий, высота тона обычно понижается, тембр становится приглушенным, имеет гнусавое [не чистое, «грязное»] звучание и снижается в динамике. При игре *мэри*-нот так же можно получить более хриплый звук, зачастую отличающийся от встречающихся *кари*-нот. В противопоставление, *кари*-ноты громче и резче по тону. Следовательно, пьесы, в которых используются техники *мэри/кари*, в том числе практически все классические *хонкёку*, будут проявлять изменение окраски цвета тона из-

за прямого следствия из-за различий в тональном исполнении нот *мэри* и *кари*.

Как и в случае многих других тональных изменений, которые происходят в *сякухати* исполнении, *сякухати* исполнитель не пытается свести к минимуму различие между *мэри* и *кари* нотами. Вместо этого, эти различия не только желательны, но даже и необходимы для правильного исполнения музыки. Контраст тембров *мэри* и *кари* нот — это фундаментальное эстетическое качество *хонкёку*. Только по этой причине *хонкёку* может исполняться только на *сякухати*. Ни один музыкальный инструмент не может воспроизвести такие изменения тембра и динамики. С помощью системы окраски некоторых основных нот, транскрипция, используемая в анализе *хонкёку* «Рэйбо» (Глава 6) — это попытка отразить значение, которое базируется на различиях и сравнениях в тембре техник *мэри* и *кари*.

Важное понятие, относящееся к качеству звука в традиции *хонкёку* описывается, как «*тэттей он*» (徹底音, буквально «глубокий» или «полный звук»). Ёкояма (1985:228) использует термин «*хон нэ*» (本音, буквально «основной» или «истинный звук») из той же концепции. Это ясно связывает концепции *хонкёку* и «*хоннин но кёку*». Идея состоит в том, что «*хон нэ*» воспроизводится исполнителем если *хонкёку* становится «*хоннин но кёку*» (своей собственной пьесой).

Выражение «*хон нэ*» обычно означает «истинность своего намерения» или «свои истинные мотивы» и зачастую используются в дихотомии «*хон нэ*» и «*татэмаэ*» (建前, буквально «перед постройкой», то есть буквально «сооружение каркаса дома») (Масуда, 1983:1750). В этом случае *татэмаэ* означает установленные или «официальные» намерения. В японском обществе в целом почти всегда предполагается, что «*хон нэ*» и «*татэмаэ*» свои истинные намерения и свои заявленные намерения — это (должны быть) две совершенно разные вещи. Действия и реакция по отношению к другим — это обычно неверное предположение. Будучи в состоянии понять, насколько много или мало собственного «*хон нэ*» должно быть в «*татэмаэ*», ощущение «*хон нэ*» у других людей их собственного «*татэмаэ*» для понимания, как соединить интуитивно ощущение «*хон нэ*» других людей не вызывая потерю лица, и знать, как сделать все эти вещи мгновенно в разумных пределах; социально приемлемый стиль — это всё существенные навыки, действующие в большей части японского общества.



Идиома (от греч. ἴδιος — собственный, свойственный) — оборот речи, употребляющийся как единое целое, фразеологическое сращение.

Существуют интересные японские идиомы, используемые с выражением «*хон нэ*». «*Хон нэ о фуку*» (本音を吹く) означает «опустить [сбросить] маску» или «показать себя» (Масуда, 1983:482). Этимологическое соответствие этого выражения в терминах традиции *сякухати хонкёку* не может быть значительным. Слово «*фуку*» (吹く) обычно означает дуновение, как в «дуновении воздуха в *сякухати*», или «играть» как в «игре на духовом инструменте». Исполнитель *сякухати хонкёку* действительно пытается раскрыть своё «истинное» или «подлинное Я»

при попытке выдуть «хон нэ», играть «неповторимый звук» во время исполнения хонкёку.

Ёкояма не использует выражение «хоннин но кёку», но вместо него использует «хоннин но сирабэ» (本人の調べ). Слову «сирабэ» соответствует поразительное количество слов в английском языке, связанных с музыкой, среди которых «ноты; строй/настрой/тональность; мелодия» и «музыка», как таковая (Масуда, 1983:1567). Иероглиф для «сирабэ» (調) так же можно прочесть, как «тё». В комбинации с иероглифом «си» (子) формируется слово «тёси» (調子), которое может быть определено в этом контексте, как «форма».

Насколько мне известно, пьесы «сирабэ» или «тёси» присутствуют во многих сякухати школах или линиях передачи, у которых в репертуаре есть классические хонкёку. В репертуаре Кинко рю есть 2 такие пьесы:

- «Хифуми хатигвеси» (一二三鉢返) (25) и
- «Вансики сирабэ» (盤渉調).

В Тикухо рю есть 4 таких пьесы:

- «Нонтэ тёси» (本手調子);
- «Ямато тёси» (大和調子);
- «Хифуми тё» (一二三調); и
- «Тёси» (調子).

Существует так же несколько пьес, в том числе и «Сёганкэн рэйбо», которые [в своей структуре] содержат раздел Сирабэ. На поверхности эти пьесы или разделы пьес рассматриваются как прелюдия, настройка или разминка перед большими пьесами.



(25) Во многих линиях передачи Мёан эта пьеса представлена как две отдельные пьесы, «Хифуми тё» (一二三調) и «Хатигаеси».

Однако существует еще один набор определений для иероглифа 調, который раскрывает более глубокий смысл для пьес «сирабэ» или «тёси» на который Ёкояма намекает в используемом термине «хоннин но сирабэ». Эти определения включают:

- исследовать, рассматривать;
- обеспечение, подготовка ... к испытанию, изучению, исследованию, проверке;
- проверка, подробный осмотр;
- поиск для... вопроса... организации... порядка... чистоты... регулирования;
- урегулировать (Нельсон 1974:4392).

Следовательно «хоннин но сирабэ» может означать «поиск своего истинного, или подлинного Я». Поэтому пьесы Сирабэ репертуара хонкёку могут обозначать взаимосвязь между истинной природой

исполнителя и бамбуковой флейтой; поиск взаимосвязи между этими двумя является наиболее благоприятным для исполнения *хонкёку*. Создание *хонкёку* в «*хоннин но сирабэ*» превращает его в пьесу, которая абсолютно и безоговорочно становится своей собственной. Чтобы сделать это, исполнитель должен доверять звук своей *сякухати* и настойчиво выражать «*хон нэ*» (свое истинное Я). Такое «*хон нэ*» в терминах *Ёкояма*, является отчаянной сущностью протяженности принятия жизни или смерти. Но при этом, звук становится «идеальным» звуком и пьеса становится «абсолютной» пьесой. Хотя *Ёкояма* открыто это не заявлял, это подразумевается в использовании им слова «*сирабэ*» во фразе «*хоннин но сирабэ*», что является процессом поиска, изучения, или подготовки своего Я. Задача игры *хонкёку* с «*хон нэ*» (абсолютным звуком) тем самым создаёт пьесы «*хоннин но сирабэ*» (поиск начала в себе) и требуют практики всей жизни. *Хонкёку* становится работой всей жизни.

Вероятно наиболее приземлённый уровень, когда воспроизведение *хонкёку* исполнителем включает идею «*хон нэ*» как «*хон нэ*» и отражающую уникальность «*хоннин*» исполнителя и результат уникального исполнения. Многие виды различий между десятками исполнений «*Рэйбо*», которые будут освещаться в анализе [пьесы «*Рэйбо*»] (Глава 6) — соответствуют реализации «*хон нэ*» в исполнении.

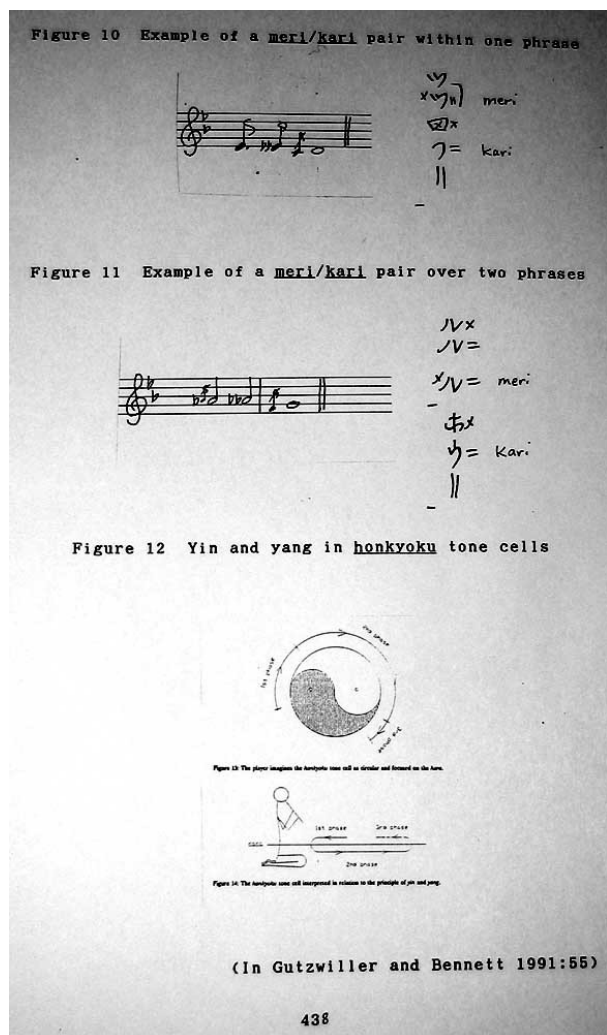
Внутри философских рамок традиции *хонкёку*, важность *хонкёку* даже выходит за рамки достойной преданности на всю жизнь. Каждая [пьеса] *хонкёку* считается проявлением или отражением всей Вселенной, всей реальности и нереальности, всего физического и метафизического. Это утверждение выходит из философской символики техник *мэри/кари*. Техники и звуки, которые с их помощью производятся, считаются представлением *инь* и *янь* (по японски *инъё*, 陰陽) из оригинальной китайской философии. *Инь*, или принцип Силы Вселенной, является земным, пассивным, внутренним, отрицательным и женским, соответствует технике *мэри* и тональности, ей производимой. *Янь* является универсальной силой или принципом, светом, теплом, активностью, наружным, положительным и мужским, соответствует технике *кари* и тональности, ей производимой. *Инь* и *Янь* всегда как контрастность, дополняют друг друга, без одного другого не существует. Вместе они образуют Вселенную в широком смысле этого слова. То же самое относится к техникам *мэри/кари* и соответствующей тональности.

Символизм *Инь-Янь* как *мэри/кари* можно без труда рассмотреть на разных уровнях. Отмечается, что играется техника *кари* фактически громко, наружно, ярко с «мужским» качеством тональности и динамики, в то время как техника *мэри* исполняется мягко, внутренне, землисто и «поженски». Кроме того, *инь* и *янь* соответствует идеальному фактическому движению, связанному с техниками *мэри/кари* соответственно. Для того, чтобы играть *мэри*-ноты исполнитель должен изменить свой амбушюр в двух направлениях. Он должен изменить угол потока воздуха из губ на край *утагути* таким образом, чтобы губы стали ближе к краю мундштука. Это первое, что считается наиболее важным в исполнении техники *мэри*. Угол, под которым поток воздуха попадает на *утагути*, изменяется исполнителем с помощью наклона головы вниз, держа флейту свободно. Руки действуют в качестве опоры, так что *утагути* флейты движется

головой вниз, а нижний конец флейты движется вверх. Исполнение представляется как дуновение больше во флейту. Поэтому движение является как бы вниз (земля) и внутрь, соответственно вниз и меняется высота тона, мягкость и землистые изменения в цвете тона.

Каждая [пьеса] хонкёку содержит ноты *мэри* и *кари*, и, следовательно, проявляется как в *Инь* так и в *Янь*. Следовательно каждая [пьеса] хонкёку может рассматриваться как воплощение или выражение всей Вселенной, включая физическое и метафизическое. Каждое исполнение хонкёку становится не только реализацией одной музыкальной пьесы, но и принятием сознанием «всего». Значение упоминаемых *Ёкояма* понятий - «жизнь и смерть» - в воспроизведении «подлинного звука» хонкёку становится более понятной в контексте *Инь-Янь* и символики техник *мэри/кари*.

Завершённость предполагает в *Инь/Янь* символизм техник *мэри/кари*, существующий на уровне фразы, а так же всей пьесы. Многие фразы в классических хонкёку содержат в себе обе ноты - *мэри* и *кари*, эквивалентные *Инь* и *Янь* (Рисунок 10).



Рисунки 10 - 12

В этих случаях отдельные фразы сами отражают всю пьесу и становятся представителями космоса. Чаще всего, фраза, заканчивающаяся *мэри*-нотой, соединяет *Инь-Янь*, затем начинается фраза с *кари*, что эквивалентно полной паре (Рисунок 11). Наконец, есть фразы, которые

состоят почти полностью из *мэри*-нот, многие из которых являются частично парами *Инь-Янь*. Обычно сразу же после этих фраз появляются фразы *кари*, окружающие *кари* уравновешенными *мэри* нотами предшествующих фраз.

Гуцвиллер и Беннет (1991:54-56) описывают проявление принципов *Инь-Янь* в *хонкёку* исполнении, как задуманное в *Кинко рю*, особенно среди членов ветви *Кавасэ*. Тоновые секции, вокруг которых организованы фразы *хонкёку* *Кинко*, развиваются в рамках трёх этапов:

1. начало в *мэри*,
2. середина в *кари*, и
3. окончание в *мэри*.

Эти этапы можно рассматривать как круговые, конец всегда возвращается к истоку в переплетении цикла *Инь-Янь-Инь* (Рисунок 12). Кроме того, процесс дыхания во время исполнения *хонкёку* так же проявляет не дуалистический принцип *Инь-Янь*. Вдох — это *Инь*, с его внутренними, восприимчивыми качествами. Выдох — *Янь*, соответствует внешним, проективным качествам.

В каждом произведении *хонкёку*, целое или «Единое», отражается на многих уровнях, от макро до микро. Это «Единое» можно услышать в высоте, а так же в тембре нот *мэри* и *кари*, и исполнитель физически чувствует в процессе исполнения этих нот, что использование таких методов, как *мэри/кари*, которые являются уникальными, в то же время имеют фундаментальное значение для традиции *сякухати*.

5.5.2 Аспект высоты тона

Кроме тембра и техник *мэри/кари* вторым аспектом воспроизведения определяются высота тона. Хотя высота тона понимается по-разному у разных линий передачи в традиции *хонкёку*, в целом акцент делается не на воспроизведении стандартизированной высоты тона, как в доминирующих западных музыкальных традициях, а скорее на процессе игры высоты тона. *Хонкёку* созданы, записаны и переданы в такой манере, что воспроизведению высоты тона, стандартизированного в терминах западной музыки, не придаётся серьёзное значение. Следующие факторы, которые способствуют пониманию высоты тона в умах *хонкёку* исполнителей во время выступления, являются (по западным музыкальным стандартам) изменчивыми и не стандартизированными. Каждый из них будет обсуждаться более подробно ниже:

1. концепция способа исполнения техник *мэри/кари* более важна, чем воспроизводство стандартной высоты;
2. неопределённость и противоречивость партитуры в отношении обозначения высоты тона;
3. преднамеренное использование инструмента, строение которого подчёркивает тембр за счет стандартной высоты тона, *утагути* [скошенный край — прим.пер.], который способствует изменению высоты тона, а так же пальцевые отверстия исторически были расположены в соответствии с математическим уравнением (см. ниже),

а не в местах, где производится стандартная высота тона;

4. привычка в умении играть значительную часть репертуара *хонкёку* на инструменте любой длины, в том числе и на таком, который воспроизводит нестандартную высоту тона;
5. сознательное изменение интервала соотношений, таких как больше или меньше, чем стандартные мили секунды, и, наконец, бессознательное изменение высоты тона и интервала отношений, таких, как устойчивая высота тона, убывает с течением времени;
6. монофонический характер *хонкёку*, который не требует воспроизведения стандартизированной высоты тона.



Монофония (греч. *μονος* — «один» и *φωνή* — «звук») — термин, относящийся к записи и воспроизведению звука и означающий одноканальную запись звука. Монофония предполагает либо один динамик, либо несколько динамиков, подсоединённых к общему источнику сигнала.

Во-первых техники *мэри/кари*, описанные выше, производят изменения в тембре во время исполнения, а так же производят одновременные изменения в высоте тона. Хотя процессу внесения изменений и в тембр и в высоту тона техник *мэри/кари* уделяется большое значение, результирующая высота тона, полученная с помощью этих методов может варьироваться. Это один из многих примеров процессно-ориентированного характера *хонкёку*, с результатом, в данном случае высотой тона, производимой техниками *мэри/кари*, будучи менее важными, чем [сам] процесс. Методы выполнения этих техник и результат изменения высоты тона являются элементами, которые передаются от одного исполнителя другому. Это будет показано в анализе исполнения «Рэйбо», как различие этих техник соответствует различию между линиями передачи и отдельными исполнителями.

Во-вторых, в отношении к воздействию обозначений, как уже подробно обсуждалось выше, традиционные системы *сякухати* обозначений сами являются процессно-ориентированными, обучая игрока только положению пальцев и используемым методам дыхания. Они так же могут обозначать в большей или меньшей степени, что высота звука должна воспроизводиться в процессе аппликатуры и/или выдоха. Этот фактор так же отчасти определяется линией передачи и учителем, через которого происходит передача. Линии передачи, а в некоторых случаях и учителя, используют свои собственные различные обозначения или не используют обозначения вообще. Некоторые системы обозначений являются более точными в обозначении высоты тона по отношению к другим. Следовательно, вариации высоты тона, связанные с различными обозначениями, непосредственно связаны с процессом передачи, так что линии передачи и учителя являются фундаментальными компонентами.

В-третьих, природа инструмента, а также некоторые конструктивные особенности помогают многим исполнителям *хонкёку* создать традиционное представление о высоте тона. Как уже упоминалось раньше, инструменты, используемые для исполнения *хонкёку* имеют

идеальное качество тембра, которое трудно выразить словами, и зависят в значительной степени от личного вкуса. Часто это считается более важным, потому что на инструменте, на котором исполняется *хонкёку*, можно добиться исполнения подходящего тембра, чем на инструменте, настроенном на западный стандарт, в отличие от большей стандартизации высоты тона, требующейся от инструмента, который используется для ансамблевой игры пьес и современных произведений, составленных в рамках западной музыкальной теории. Таким образом, желательно иметь для исполнения несколько музыкальных инструментов, которые используются специально для *хонкёку*, а другие — для исполнения музыки в других жанрах.

Различия между типами инструментов могут быть ясно видны из сравнения инструментов в начале и в конце века [*скорее всего имеется в виду 20й век — прим. Пер.*]. Ранние инструменты характеризуются двумя конструкторскими техниками, одна из которых относится к размеру внутреннего отверстия, называемая «*дзи наси*» (地無し), а другая — связана с размещением пальцевых отверстий, называемая «*вари*» (十割り) (см. ниже). Такие инструменты, скорее всего, использовались если не исключительно, то почти преимущественно для *хонкёку*. *Хонкёку* исполнялось гораздо чаще до 19 века, после 1800 года исполнение *хонкёку* было незаконным, хотя закон нередко игнорировался. Следовательно, разумно предположить, что присутствуют некоторые различия в строении старых и современных *сякухати*, в результате чего отсутствует унифицированная высота тона воспроизведения, которую требуют различные практики воспроизведения характерных *хонкёку* и современных композиций.

В самом деле, специализированные инструменты *хонкёку*, упомянутые выше, сделаны по аналогии со старыми инструментами. Свидетельством практики использования специализированных инструментов для различных типов музыки является растущая популярность инструментов, называемых «*дзи наси сякухати*» (地無し尺八) для исполнения *хонкёку*. Почти все профессионально сделанные *сякухати* в течении последних 50и лет или более, построены с использованием определённого типа наполнителя для создания надлежащих размеров отверстий. Наиболее распространённые наполнители — это «*дзи*» (地, буквально «земля»), смесь «*тоноко*» (砥の粉, сухая глина) и «*уруси*» (漆, японский лак). Термин «*дзи наси сякухати*» («*наси*» = «без») означает, что инструмент *сякухати* изготавливался без использования «*дзи*» в качестве наполнителя канала ствола. Такие инструменты были распространены до появления профессиональных *сякухати*, то есть до 20го века. Тогда как *уруси* до сих пор используется в «*дзи наси сякухати*», его наносят очень тонким слоем для полного высыхания, что делает *уруси* неуместным в качестве наполнителя (Тукитани . 1991:9).

Очень трудно сделать инструмент, который сегодня хорошо бы играл по стандартам, вообще без наполнителя. Однако по словам одного из мастеров (*Ямагути* 1991) флейты *дзи наси* стали несколько популярны в последние несколько лет, и могут быть использованы исключительно в игре *хонкёку*, а иногда и для современных произведений, которые используют *хонкёку*-подобные методы и фразы. *Сякухати дзи наси*, как правило, не очень тщательно осмолены, и в целом их труднее

контролировать, чем современные стандартные инструменты. Способность производить тембр с большей душой бамбука, однако, стоит компромисса.

Созданные *сякухати* инструменты, включая стандартные современные, изготовленные с *дзи*, делают последовательное производство стандартной высоты тона достаточно сложным. Кроме того, уникальная форма *утагути* вносит вклад в эту сложность. Без хорошей степени техники исполнения, полученной в результате многих лет усердной практики, обучения слышать высоту тона и интервал высоты и, наконец, музыкального значения и, как следствие, желания постоянно быть внимательным, чтобы стремиться к постоянному воспроизведению стандартной высоты тона, как это определено в западной традиции, изменение высоты тона неизбежно произойдёт. Другими словами, если *сякухати* исполнитель может и хочет воспроизвести высоту тона в соответствии с моделью западной стандартизированной высоты музыкального искусства 19-го века, то направление — отклонение от высоты тона. И строение инструмента и музыка, исполняемая на нём, способствуют стандартизации высоты тона.

Значительным пунктом в воспроизведении высоты тона является отсутствие изменений, как это представляется согласно западным стандартам, и как это будет видно ниже, у многих исполнителей *хонкёку*, нежели у игроков, которые сконцентрированы на других музыкальных жанрах музыки *сякухати*. Этот уровень значимости передачи стандартизированной высоты тона является еще одним элементом исполнения, который передаётся от исполнителя к исполнителю. Это является одним из объяснений некоторых вариаций в исполнении, которое рассматривает анализ в Главе 6.

В случае с флейтами *дзи наси*, большие изменения в размерах канала ствола разных флейт являются результатом одинаковых пальцевые позиции при воспроизведении различных нестандартных высот тона на разных инструментах. Размещение пальцев так же может быть определено высотой изменения тона или согласованностью между инструментами. Многие *сякухати* инструменты, особенно те, которые сделаны до 1970 года и/или сделаны непрофессионально, у которых пальцевые отверстия построены таким образом, что воспроизводят не стандартные промежутки между высотами тона, выпускаются с различными аппликатурами.

Этот старинный метод определения размещения пальцевых отверстий называется *вари* (十割り), «разделить на 10». *Вари* состоит из деления [длины] инструмента на 10 равных частей и позиционирования пальцевых отверстий в определенных точках, соответствующих определённым «десятым» длины данного инструмента. Гораздо больше внимания уделяется размерам канала используемого бамбука. В результате изменение высоты тона для каждой пальцевой позиции, в частности положения пальцев, при которых воспроизводятся Ля' и Ре" на стандартной флейте 1.8. На флейтах, сделанных по методу *вари*, эти две ноты, как правило, резче, чем на современных флейтах. Позиции пальцевых отверстий на флейтах, изготовленных в последнее десятилетие профессиональными производителями, как правило, продиктованы уникальными размерами точек вдоль отверстий каждого

инструмента и желанием производить стандартизированную высоту тона, а не жёсткими математическими уравнениями.



На большинстве сякухати можно играть ноты в двух с половиной октавах. Апострофы (') возле названий нот указывают октавы.

(') - *оцу* или нижняя октава

(") - *кан* или верхняя октава

("") - *дай кан* или большая верхняя октава, то есть третья

прим.пер.

Изменения для стандартизации высоты тонаа, как это определено западной музыкальной теорией, что является вызванным одним или двумя конструктивными особенностями, *дзи наси* или *вари*, часто не принимают во внимание *хонкёку* исполнителей, которые используют эти инструменты. Это и не удивительно, если их рассматривать в свете других факторов, способствующих изменению высоты тона, таких, как процесс исполнения техник *мэри/кари*, неопределенность партитур и изменение высоты тона в результате строения *утагути сякухати*. Наконец следует сказать, что даже современные *сякухати*, созданные для исполнителей, ценящих стандартную высоту тона и считающие такие *сякухати* лучше, чем те, что построены по методам *дзи наси* или *вари*, по прежнему часто «не попадают в тон». Сегодня изменения высоты тона, которые будут неприемлемы для инструментов, используемых многими западными музыкантами для обучения, по прежнему широко распространены у многих *сякухати* производителей Японии.

Другим фактором, который может повлиять на высоту тона, воспроизводимого инструментом, который, однако, не влияет на интервалы высоты тона, это длина флейты. Хотя размеры *сякухати*, и, следовательно, их основные высоты тона стали несколько стандартизированы в последние десятилетия, на самом деле можно сделать *сякухати* любой длины, создавая со всеми закрытыми отверстиями основу любой тональности. Само название «сякухати» обозначает стандартную длину, 1 *сяку* (尺) и *хати* или 8 *сун* (寸, 10 *сун* = 1 *сяку*). Таким образом, стандартная длинна *сякухати*, будучи всего 1.8 *сяку*, при всех закрытых отверстиях, должна воспроизводить стандартную высоту тона, предполагая, что другие переменные, такие, как размеры пальцевых отверстий, относительно стандартны. Сегодня, измерение линейного размера в 1 *сяку* эквивалентно 30,3 см. Инструмент длиной в 1.8 *сяку*, то есть *сякухати* стандартной длины, составляет примерно 54,54 см и, в результате, со всеми закрытыми отверстиями дает фундаментальную высоту тона Re^1 .

Однако, значение для измерения линейных размеров, называемое *сяку*, на протяжении веков не оставалось стандартным или постоянным. Например *сяку* в Китае династии *Тан* было короче, чем длина современной *сяку* (Камисанго 1974:10). Это могло бы объяснить небольшую длину *сякухати* периода *Нара*, сохранившиеся в *Сёсоин*, самая длинная из которых 43,7 см, а самая короткая — около 34,35 см (26). Даже если длина стандартной *сякухати* оправдывает своё название и

всегда её стандартная длина равна 1.8 сяку, но она не оставалась постоянной длиной, так как измерение сяку само по себе не было постоянным. Соответственно основная высота тона инструмента (при всех закрытых отверстиях) изменялась. Например инструменты *Сёсоин* со всеми закрытыми пальцевыми отверстиями давали фундаментальную высоту тона от 449 Гц (несколько резкое Ля') до 353 Гц (несколько резкое Фа') (*Уэно* 1984:20), по сравнению с современными сякухати, воспроизводящими высоту тона Ре'. Таким образом, даже фундаментальная высота тона сякухати колебалась на протяжении веков.



(26) Инструменты, сохранившиеся в *Сёсоин*, в оригинальном каталоге, сделанном во время передачи инструментов в дар, называются сякухати

На практике, большинство хонкёку могут быть исполнены на сякухати любой длины, то есть с любым набором тональностей, включая современные, профессиональные сякухати, сделанные из различных, но стандартизированных высот тона (то есть «Ре флейты», «Ля флейты», «Си флейты», «Фа диэз флейты, и так далее), а так же исторические и «домашние» флейты нестандартной длины и высоты тона, например флейты, длина которых в основном случайно определяется длиной используемого бамбука. Длина выбранной флейты и результирующая высота звука, ей производимая, частично определяется линией передачи, через которую хонкёку передается. Исполнители многих линий *Кинко рю* и *Мёан Тайдзан ха* наиболее часто используют флейты длиной 1.8 сяку. Более длинные флейты особенно популярны у представителей сякухати линий передачи, отличных от *Кинко рю* и *Мёан Тайдзан ха*, хотя точная длина флейты редко указывается учителем или партитурой. Таким образом, основная высота тона инструмента, используемая для исполнения хонкёку может быть определена непосредственно посредником (в данном случае линией передачи), через которую происходит сама передача.

Как было показано выше, физические характеристики инструмента и способ его создания сильно способствуют вариациям высоты тона, обычно встречающиеся в исполнении хонкёку. Пятый фактор, который способствует изменению высоты тона, кроется в определённых видах практики, которая сама по себе не зависит от строения сякухати. Как уже упоминалось выше, эти изменения происходят как отклонения от стандартной высоты тона, основанной на западной системе — 440 Гц и нестандартного отношения или интервала между высотами звука.

Некоторые хонкёку исполнители утверждают, что правильно воспроизводить октавы, кварты, квинты, малые терции и секунды и так далее просто необходимо при воспроизведении сякухати хонкёку.



Интервал (от лат. *intervallum* — промежуток, расстояние; разница, несходство) в музыке — соотношение между двумя звуками определённой высоты.

- 1 - Прима
- 2 - Секунда
- 3 - Терция
- 4 - Кварта
- 5 - Квинта
- 6 - Секста
- 7 - Септима
- 8 - Октава

Но даже среди этих исполнителей не всегда соблюдаются интервалы, соответствующие западным стандартам. Например *Ёкояма* (1989) учит, что малые секунды между высотами тона Ре и Ми-бемоль (воспроизведенные на *сякухати* длиной 1.8 сяку), очень важны, потому что это часто встречающийся интервал почти во всех *хонкёку*, поэтому он должен играть, как меньший интервал, нежели стандартный в западной музыке. Когда его спросили, насколько меньше, он ответил, сказав только, что интервал надо «чувствовать». Затем он продемонстрировал это на *сякухати*.

И наоборот, другие игроки, последовательно исполняющие определённые интервалы, то есть соответствующие интервалы в соответствующих фразах в тех же самых пьесах, но других линиях передачи, исполняют их гораздо дольше, даже приближаясь к большой секунде. Например, *Тукитани* (1974:24) отмечает, что члены *Мёан Тайдзан ха* из исполнителей *хонкёку* последовательно исполняют те же интервалы ближе к большой секунде (от Ре к Ми на флейте 1.8 сяку), нежели к малой секунде.

Все 5 факторов изменения высоты тона, обсуждаемые до сих пор — природа техники *мэри/кари*, методы фиксирования высоты тона, природа конструкции и размещения пальцевых отверстий, выбор длины инструмента и его основная высота тона, вариации в размерах и уровень стандартизации интервалов между высотами звука — определяются частично линией передачи, которая передаёт *хонкёку*.

В дополнении к видимому осознанному изменению отношения интервалов, таких, как большая и малая секунды, есть изменения, которые не осознаются. Например, высота ноты диминуэндо, которая встречается во многих *хонкёку*, может быть устойчивой в течении многих секунд, но имеет тенденцию уменьшаться по времени, потому что необходимы большое усилие и контроль для поддержания постоянной высоты тона и одновременного уменьшения громкости. Это особенно заметно в верхней октаве.



Diminuendo (читается как диминуэндо, также *decrescendo*) — музыкальный термин, обозначающий постепенное уменьшение силы звука. Обратное диминуэндо — крещендо.

Кроме того, как в случае со многими духовыми инструментами, в верхней октаве высота ноты имеет склонность к более резкому воспроизведению, по отношению к той же ноте в нижней октаве. Хотя эта тенденция отчасти обусловлена размерами некоторых точек канала ствола.

Бессознательное колебание верхней октавы относительно нижней октавы особенно распространено в *хонкёку* исполнении из-за природы *утагути*. Такие флуктуации в отношении высоты тона, хотя и не преднамеренные, являются распространёнными в *хонкёку* исполнении даже среди исполнителей высокого ранга, например *Тикухо II*.



Флуктуация (от лат. *fluctuatio* — колебание) — термин, характеризующий любое колебание или любое периодическое изменение.

Наконец, в классических *хонкёку* мало внимания уделяется мелодической структуре, не предполагающей гармонической основы и не «конструктивных официальных отношений» (см. Гутсвиллер и Беннет 1991:58). Монофонический характер *хонкёку* позволяет изменять высоту тона, который мог бы быть неприемлемым в фактических или подразумевающихся гармонических настройках.

Это может помочь объяснить изменения в промежутках между высотами тона, которые обычно встречаются у различных учителей, линий передачи и школ. Многие из этих различий приведены в анализе «*Рэйбо*» ниже (Глава 6).

Не смотря на незначительность различий в исполнении стандартной высоты тона, среди многих членов традиции *хонкёку* из-за причин, описанных выше, по всей видимости всегда находятся *хонкёку* исполнители, которые придают большое значение высоте тона. Примерами таких исполнителей могут служить *Урамото*, *Ватадзуми* и *Ёкояма*, а так же их ученики. Последние два исполнителя *хонкёку* особенно известны из-за сохранения постоянного интервала между воспроизведенными высотами тона. Кроме того, некоторые члены *Кинко рю*, такие как *Ямагути Горо* и *Аоки Рэйбо II*, исполняют *хонкёку* в рамках с достаточно последовательным изменением интервала высоты тона. Во всех приведенных выше примерах высота тона является относительно стабильной с точки зрения отношения интервалов, которые сами по себе не всегда согласуются со стандартизированными интервалами в западной музыкальной традиции. Согласованность интервалов — это другой элемент *хонкёку* воспроизведения, который может быть связан с тем, как *хонкёку* передается, в данном случае, имеется в виду линия передачи или исполнитель, через которого происходит передача.

В дополнении к конкретным примерам, приведенным выше, существует тенденция в *сякухати* традиции, в целом направленная в сторону стандартизации высоты тона, хотя эта тенденция более очевидна в жанрах музыки *сякухати*, отличной от *хонкёку*. Эта стандартизированная высота тона в *сякухати* традиции в целом, отчасти из-за влияния профессионалов высокого уровня, может так же влиять на изменения в создании инструмента, где производители акцентируют (и покупатели требуют) гораздо больше внимания на том, чтобы их инструменты воспроизводили стандартизированную высоту тона, как это определено в западной музыкальной теории, в отличие от того, как считали, например, 20 лет назад.

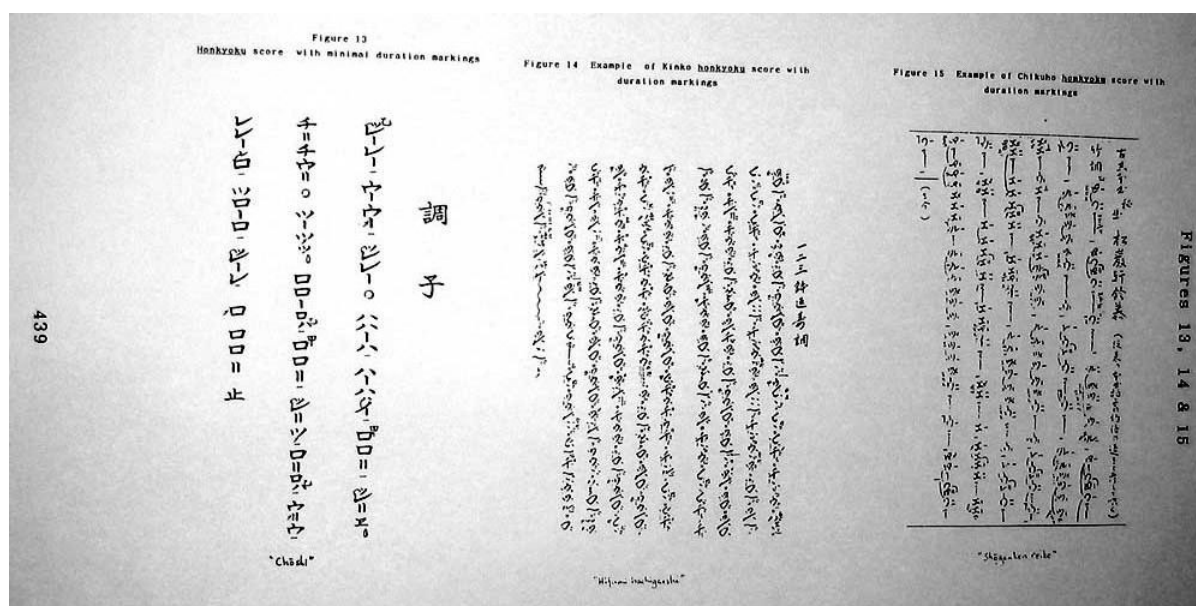
Таким образом, отсутствие стандартных значений высоты тона и

интервалов отношений во многих, хотя и не во всех исполняемых хонкёку, проявляются как связь сознательных и бессознательных факторов. То, что кажется в большей части классической традицией хонкёку, может быть довольно двойственным в отношении высоты тона, резко контрастирующего с сильно развитыми и идеализированными понятиями, такими как окраска тона или тембр, как было показано ранее, а так же ритм или пауза (см. ниже). Почти в каждом случае факторы, определяющие степень несоответствия высоты тона в исполнении хонкёку сами находятся под влиянием среды, через которую хонкёку передается.

5.5.3 Аспект ритма

Сякухати хонкёку, как правило, описывают, как «свободную ритмическую структуру» (Малм 1959:160), или по крайней мере «открытую для свободной интерпретации», в отличие от других форм музыки сякухати (Бласдел 1988:29). Хотя «*Groves Dictionary of Music and Musicians*» не дает толкование свободного ритма, в другом месте он определяет его, как «применение временных значений, не являющихся производной от основной единицы» (Эпел и Дэниел, ed. 1960:248). Если предположить, что «основная единица» эквивалентна «ритму» западной музыки, то есть «временная единица состоит как представление (реальное или воображаемое) движения вверх-вниз дирижерской палочки» (Эпел и Дэниел, 1960:29), то это является точным описанием практически для всех хонкёку, имеющих свободный ритм. В большинстве котэн хонкёку нет конкретного ритма и размера.

Отсутствие какого-либо заметного ритма в хонкёку можно увидеть в хонкёку-партитурах. Во многих партитурах хонкёку используются символы, которые указывают только очень длинную или очень короткую продолжительность (см. Рисунок 13).



Рисунки 13-15

Во многих партитурах, которые используют сякухати исполнители сегодня, например такие, как *Кинко* и *Тикухо рю*, символы продолжительности, которые были разработаны с целью фиксировать

именно двойной размер ритма (*гайкёку*), так же включенные в *хонкёку* обозначения (см. Рисунок 14 и 15). Однако ритмические символы либо игнорируются, либо, в лучшем случае, используются лишь в качестве расширенного руководства по длительности нот пьесы, особенно в *Тикухо рю* (Ли 1991:32).

Можно сказать, что каждая нота в каждом исполнении каких-либо *хонкёку* имеет одно конкретное временное значение, от которого исполнитель старается не отступать. Это можно проиллюстрировать двумя задачами *хонкёку* исполнителя. Первая задача — это когда от ученика *хонкёку* ожидается, что он будет подражать учителю исполняя произведение во всех отношениях, в том числе и в ритме. Во время урока опытный ученик, в идеале, становится в состоянии предвидеть каждый вдох учителя, длительность ноты, музыкальные нюансы, становится «единым» с учителем в более глубоком, более метафизическом смысле, нежели это следует из типичного использования слова «унисон», которым характеризуется исполнение. Кроме того, ученик, как правило, не имеет свободы для определения длительности нот и пауз при исполнении пьесы для учителя во время урока, стремясь вместо этого воссоздать или имитировать длительность исполнения, как у учителя. Ритмические ограничения на этом уровне присутствуют только в ходе обучения учеников у учителя. Как упоминалось ранее, исполнение *хонкёку* может приступать пределы точного запоминания и повторения примера, приведенного учителем. Скрытое в термине «*хоннин но кёку*» - это уникальное и неподражаемое исполнение, такое же, как сам исполнитель. Ритмическая детерминированность опытного ученика в процессе обучения в контексте урока не существует для исполнителя, который сделал так, что пьеса стала «своя».



Детерминированность (от лат. *determinans* — определяющий) — определяемость, предопределённость.

Однако существует вторая задача в ритмической детерминированности помимо того, что мы видим в подражательном исполнении ученик. Для противоположности волевого чувства, вытекающего в «свободный ритм» существует термин «*дзэттай но ма*» (絶対の間, «абсолютное время») (27), используемый *Ёкояма* для выражения степени ритмических ограничений. Эта концепция является столь важной для *Ёкояма*, что он посвятил ей целую главу в книге «*Сякухати гаку но мирёку, 尺八楽の魅力*» (Очарование *сякухати* 1985:217-225).



(27) *Накацука* (1979:377) использует аналогичный термин, «*дзэттай онгаку*» (絶対音楽, «абсолютная музыка»), чтобы отличить *хонкёку* от обычной мирской музыки.

Для *Ёкояма* «абсолютное время» означает присвоение каждой ноте, паузе, орнаменту, удару [по пальцевому отверстию] и так далее, каждому музыкальному событию в *хонкёку* исполнении уникальное, единственное, правильное временное значение. Это единственное правильное

временное значение является точно определенным, как событие, приводящее и к последующей ноте, и к паузе, о которых идёт речь. Поэтому для того, чтобы быть в состоянии играть *хонкёку* с «абсолютным временем» требуются сильные, почти инстинктивные рефлексы и чувствительность. Прежде всего, требуется исполнительское осознание, чтобы полностью сосредоточиться на каждом мгновении настоящего момента во время исполнения.

Разрабатывая концепцию «*дзэттай но ма*» Ёкояма использует аналогию самураев или фехтовальщиков японского класса воинов. Аналогия целесообразна, поскольку в эпоху Эдо все *комусо*, которые юридически были вправе играть на *сякухати*, должны были быть самураями по рождению. Таким образом, формально, до конца 19-го века, все *сякухати* исполнители были самураи, хотя, на самом деле, по крайней мере с 18-го века, это были и горожане или *тёнин* (町人), игравшие на инструменте. Ёкояма описывает идеализированных самураев, умеющих делать ставку на жизнь так же, как и на способность исполнения (с мечом, а не с *сякухати*) с «*дзэттай но ма*». В бою на мечах человек, который не владеет «абсолютным временем» - проигрывает бой, а зачастую и свою жизнь.

Аналогия воина с мечом — это только один пример, показывающий исключительную незамедлительность и повышенное внимание к «абсолютному времени». Более современным примером этого может быть опыт водителя скоростных автогонок. В обычном смысле время приостанавливается с целеустремлённостью момента; всё происходит в «замедленном исполнении». Действие становится изящно «совершенным» и, казалось бы автоматическим, с небольшим элементом самосознания. Вместе с этим повышенное осознание — это уверенность в результате абсолютного принятия неизбежного исхода.

Ёкояма указывает, что слово *ма* (間) в выражении «*дзэттай но ма*» используется во многих выражениях и наборах фраз японского языка, и обозначает пространство, а так же время. Таким образом, «*дзэттай но ма*» означает «абсолютное пространство» или «абсолютное время». Самурай так же оценивает абсолютное расстояние или расстояние между своим мечом и своим противником. Кроме того, исполнитель *хонкёку* во время исполнения должен создавать точные соответствующие интервалы или паузы между фразами или нотами. Важность пространства или «*ма*» не является уникальной для *сякухати хонкёку*, но очевидно, в большей части японской культуры присутствует стремление к большому количеству свободного пространства - в рисовании кистью или в длинных паузах, в течении которых актёры театра *Но* не двигаются, большая длина ручки грабель, которыми разравнивают гальку в традиционных садах, лишенных растений, а так же долгие минуты молчания, в течении которых люди во многих японских фильмах не говорят. Понятие «*ма*» является одним из самых распространённых и важных понятий японского искусства.

Так как фраза является единственной наиболее важной разделительной единицей в *хонкёку*, пауза между фразами является особенно важной. Вдох производится только во время этой паузы, так что каждая фраза выполняется только на одном дыхании. В большинстве музыкальных произведений для духовых инструментов используются временные значения, полученные от основной единицы, где пауза дыхания

исполнителя определяется мелодией. В идеале один вдох — это перерыв в мелодии, но часто мы вынуждены вдыхать в наиболее подходящем месте в мелодии, и в то время, которое находится в местах между нотами. В этих случаях исполнитель должен научиться очень быстро вдыхать. Со временем дыхание становится автоматическим, и исполнительское сознание полностью сосредотачивается на «музыке», звук становится как одна полная волна.

И наоборот, длина вдоха в *хонкёку* не подчиняется звуковым элементам музыки. Все фразы в котэн *хонкёку* должны быть исполнены на одном дыхании. Вдох всегда происходит между фразами. Поскольку не соблюдается серия ритмических импульсов или тактов, вдох между каждой фразой не вписывается в установку пространства и времени. На самом деле, время, отведённое на вдох, является, в некотором смысле, предопределённым в соответствии с концепцией «*дзэттай но ма*» для предшествующей и последующей фраз. И наоборот, фразы сами по себе предопределяют вдох между ними. Дыхание, пространство между нотами, так же важны, как и сами ноты в *хонкёку*. Это тем более верно, потому что процесс исполнения *хонкёку* является более важным, чем результат [исполнения]. Вдыхание воздуха, необходимого для воспроизведения фразы, в такой же степени является частью процесса исполнения, как и воспроизведение звука, который составляет фразу. Как будет показано в анализе «*Рэйбо*», изменения в размещении и количестве фраз встречаются у всех десяти транскрибированных выступлений. Изменения во фразах встречаются даже у выступающих, наиболее похожих и очень уважаемых, таких, как *Дзин* и *Сакаи*.

«*Дзэттай но ма*» не является единственным и устойчивым идеалом, «правильным» и неизменным способом исполнения *хонкёку*. Наоборот, это текучий идеал, отличающий одно исполнение от другого. Так правильное время может быть для каждого отдельного события, того или иного исполнения. Кроме того, что «*абсолютное время*» какого-либо события исполнения в *хонкёку* является определением того, что уже произошло, но и того, какое следующее событие будет происходить. Так как эти элементы отличаются в определённой степени с каждым исполнением и исполнителем, «*абсолютное время*», что их определяет, будет так же отличаться. Из-за взаимосвязи между всеми событиями в *хонкёку* исполнении следует, что то, как исполнитель выбирает своё первоначальное дыхание непосредственно перед игрой самой первой ноты пьесы, определяет «*абсолютное время*» всего исполнения, в том числе и, например, длину самой последней ноты пьесы. «*Дзэттай но ма*» абсолютна, но только для одного исполнителя, осуществляющего одно исполнение в определенное время.

В этом и заключается примирение между двумя понятиями «*хоннин но кёку*» с его причастностью к индивидуальности, и «*дзэттай но ма*» с их, казалось бы контрастными концепциями «абсолюта». Фактически, только создав «свою» *хонкёку* для конкретного исполнения, для исполнителя становится возможным играть с «абсолютным временем». Оба [принципа] – это проявление просветлённого сознания. Как справедливо указывает *Ёкояма* (1985:222), «*дзэттай но ма*» заслуживает даже большего, чем практика всей жизни.

5.6 Идеология передачи

Четыре элемента передачи, о которых говорилось ранее — линия передачи, уроки, обозначения и воспроизведение — все это относится к вопросу о том, как происходит передача в традиции хонкёку; в предыдущих разделах этой главы рассматривался вопрос о том, что передается, рассматривая концепцию субъективности и объективности, теорию устной традиции и связь между исполнением и документальным подтверждением. И то и другое, «что» и «как» в хонкёку передаче влияют в общем, и, в свою очередь, влияют друг на друга. Взаимодействие между этими двумя компонентами может быть доступно с помощью идеологии, проводимой членами традиции в отношении передачи. После обсуждения мы сравним мнение о передаче 3х известных сякухати учителей, признающих устное и письменное взаимодействие. Это представит образец всего спектра убеждений, которые существуют в традиции хонкёку. Далее будет показано, что эти учителя думают о влиянии передачи хонкёку, как они стремятся выполнить передачу и то, как их передача хонкёку влияет на то, что передаётся.

5.6.1 Идеология хонкёку как духовного объекта

Первая серия доктрин или путей размышления относится к «что» и «как» в передаче хонкёку рассматривается как духовных объект, который может быть определён, и принадлежит тому, чья передача может быть психологически и физически контролируется. Этой идеологией занимается Иноуэ Сёэи (井上照影, Сигеси 重志, р.1922). Иноуэ, учитель сякухати в Токио, утверждает, что *иэмото* (家元, глава сякухати секты или линии передачи, как правило, [занимает эту должность] по наследству или [при помощи] бюрократического решения) первоначально Аомори, основатель *Кимпу рю* (錦風流), унаследовал школу в 1960 г. от *Нарита Сёэи* (成田松影). Это утверждение сомнительно, так как имя Иноуэ не появляется на линейной диаграмме *Кимпу рю* у *Тукитани* (в NOD 1989:46) и у *Ямауэ* (1984:169), и нет никаких упоминаний в книге, посвященной *Кимпу рю* (Утияма 1973). *Кудо* (1977:20) нет в реестре, тем не менее, Иноуэ известен, как глава *Коун кай* (江雲会), знаменитой ветви *Кавасэ* линии передачи *Кинко рю*. Эта ветвь *Кинко рю* была основана отцом Иноуэ - Иноуэ Сигэми (井上重美, 1890-1952). В любом случае, это не малоизвестный глава независимой ветвь *Кинко рю*, а скорее *иэмото* довольно известной *Кимпу рю*, в которой Иноуэ хотел бы быть известным.

В качестве доказательства своих полномочий, как *иэмото*, Иноуэ владеет сякухати инструментом, который он считает символом власти в *Кимпу рю*, как плащом, переданным от мастера Дзэн своему ученику, который получил передачу истинной Дхармы, как символ передачи, и только *иэмото* *Кимпу рю* может обладать инструментом (28). Иноуэ утверждает, что он получил этот конкретный инструмент, когда он стал *иэмото* 22 ноября 1960 г.



(28) Иноуэ показывает игнорирование всего рассказа о плаще, который разъясняет, что и Дхарма и её передача не имеют ничего общего с плащом (см.

От переводчика

История о плаще.

Мастер Дзэн Бу Хуа был помощником Линь Ци. Однажды он решил, что ему пришла пора умереть и он пошел на базар и попросил людей на улице дать ему накидку в качестве подаяния. Но, когда несколько человек предложили ему плащ и другую одежду, он отказал им. Другие предлагали ему одеяло, но он также им отказал и ушел с посохом в руке. Когда Линь Ци услышал об этом, он убедил нескольких человек дать Бу Хуа гроб вместо уже предлагавшегося. И так, дали ему гроб. Он улыбнулся при этом и заметил пожертвователям: «Этот парень Линь Ци действительно шаловливый и с длинным языком». Затем он принял гроб и объявил людям: «Завтра я выйду из города через восточные ворота и умру где-нибудь в восточном пригороде». На следующий день много горожан, несших гроб, сопровождали его через восточные ворота. Но вдруг он остановился и крикнул: «О, нет, нет! По геомантии сегодня неблагоприятный день. Лучше я умру завтра в южном пригороде». Но потом Бу Хуа снова изменил решение и сказал людям, что лучше он умрет на следующий день в западном пригороде. На следующий день пришло намного меньше людей сопровождать его, и снова Бу Хуа передумал, сказав, что он лучше отложит свое отбытие из этого мира еще на один день и тогда умрет в северном пригороде. К этому времени люди устали от всего этого, поэтому никто его не сопровождал, когда наступил следующий день. Бу Хуа даже самому пришлось нести гроб в северный пригород. Когда он пришел туда, он сел в гроб, держа посох, и подождал, пока не увидел приближающихся пешеходов. Он спросил их, не будут ли они добры забить гроб после того, как он умрет. Когда они согласились, он лег в него и отошел. Тогда пешеходы забили гроб, как и обещали. Молва об этом событии вскоре достигла города. И люди начали прибывать толпами. Кто-то тогда предложил открыть гроб и посмотреть на труп внутри него. Когда они так и сделали, к своему удивлению, ничего в нем не нашли. Раньше, чем они оправались от шока, они услышали вдруг с неба над головой знакомый звук маленьких колокольчиков, звенящих на посохе, который Бу Хуа носил с собой всю жизнь. Сначала звенящий звук был очень громкий, как будто раздавался рядом, потом стал слабей и слабей,



пока не исчез, наконец, совсем. Никто не знал куда исчез Бу Хуа.

Источник: http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/ch_ch_c/ch_ch_c_3.htm

Иноуэ верит, что пока он находится в статусе *иэмото Кимпу рю*, это означает, что, среди всего прочего, его исполнение пьес *Кимпу*— наиболее правильное среди других исполнителей *сякухати*, то есть что его исполнение изменено в меньшей степени и [находятся] ближе всего к исполнению основателя линии передачи - *Нюи Гэцуэ* (乳井月影). Кроме того, как *иэмото*, *Иноуэ* считает, что он несёт ответственность за сохранение репертуара *Кимпу*, передавая его с наименьшими изменениями, на сколько это возможно. Один из способов, имеющихся в его распоряжении — это возможность выбрать себе приемника. Ученик, который станет следующим *иэмото Кимпу рю*, в соответствии с [верой] *Иноуэ*, может исполнять пьесы школы так, как понимает *Иноуэ*, с незначительными вариациями или изменениями, на сколько это возможно.

В связи с высоким значением, который *Иноуэ* уделяет своему авторитету, как *иэмото*, и, как он утверждает, неизменной чистотой своего исполнения, он был невысокого мнения о других исполнителях *сякухати хонкёку*. По мнению *Иноуэ* почти все известные *сякухати* исполнители, живые или уже ушедшие, или не были получателями традиции *хонкёку*, или если они действительно получили *хонкёку* традицию, то не точно передали её, в том виде, в котором получили. Они не знали, как исполнить *хонкёку* в «истинном духе» традиции, даже если они были технически очень профессиональны. На самом деле их высокий технический уровень усложнял исполнение, не делая передачу *хонкёку* правильной. *Иноуэ* так же говорит, что исполнитель не-Японец или *гайдзин* (иностранец) не сможет действительно научиться играть *хонкёку* потому, что он — не японец и не имеет сердца или души (*кокоро*, 心) японца, что является существенным для правильного исполнения *хонкёку*.

И хотя *Иноуэ* и его линия передачи не являются предметом данной диссертации, сравнительный анализ транскрипции выступлений учителя *Иноуэ*, самого *Иноуэ* и его учеников, скорее всего покажут гораздо меньше вариаций и изменений, чем можно увидеть в других линиях передачи, где «чистота» *хонкёку* исполнения не является таким важным вопросом (см. анализ таких линий в Главе 6). В то же время, вполне вероятно, что гораздо больше число вариаций и изменений произошло по линии передачи *Иноуэ*, чем он хотел бы признать.

Для *Иноуэ* владение наследственным *сякухати* инструментом, как «неизменным» материальным объектом передачи, является необходимым и прекрасно подходит под его концепцию *хонкёку*, и того, как *хонкёку* должны быть переданы. Инструмент символизирует как успешную передачу *хонкёку* репертуара от своего предшественника, так и полномочия и ответственность, определяемые *иэмото*, а так же сохраняет аутентичности репертуара. Более того, инструмент, как конкретный

физический объект, так же символизирует природу репертуара.

Кажется в сознании *Иноуэ хонкёку* — это неизменный объект, который, как бамбуковый инструмент, существует независимо от учителя и его учеников. Из-за этого *Иноуэ* рассматривает свои уроки, как попытку сохранить свой репертуар *хонкёку* неизменным, так же, как он должен сохранить старую бамбуковую флейту. Процесс передачи репертуара будет эквивалентен акту передачи самого инструмента *сякухати*. Для *Иноуэ* репертуар — это объект сущности прошлого или передачи от себя к своим ученикам таким образом, который предполагает, что репертуар имеет какой-то вид наличия независимости от учителя и его учеников. Он так же верит, что он способен передать репертуар с полностью ясной связью.

Иноуэ писал, что получив в наследство *Кимпу рюот Нарита Сёэи*, они обсуждали многие вещи, касающиеся секты. Два наиболее важных вопроса, обсуждаемых с *Иноуэ* были:

1. использование *сякухати* инструмента, который в длину составляет 2 сяку, при исполнении пьес *Кимпу*;
2. все наследники в ранге главы школы *Кимпу* используют иероглиф 影 (эи - буквально «тень») в своём имени.

Наконец, так же, как существует только одна наследственная *сякухати*, обличающая властью *иэмото*, то так же может быть только один «правильный» способ для исполнения *хонкёку*. Таким образом, в том, что полагает *Иноуэ* есть некоторая логика, по которой только игрок, обладающий наследственной *сякухати* подобен единственному *сякухати* исполнителю, исполняющему правильно *хонкёку* своей линии передачи. Имеющий самоубеждение в том, что это малый сознательный шаг в уверенности, что только он единственный может передать по настоящему *хонкёку* репертуар своей линии передачи, но так же и то, что только он сам может по настоящему правильно исполнить *хонкёку* любой линии передачи.

5.6.2 Идеология хонкёку как музыки

Другая идеологическая позиция в *сякухати* традиции в отношении передачи *хонкёку* проводится *Аоки Рэйбо II*.



Подробнее можно прочитать здесь — <http://www.komuso.com>, на англ.)



Аоки Рэйбо II - глава *Рэйбо кай* (鈴慕会, Сообщество Рэйбо), одной из ветвей школы *Кинко рю*, которая ведётся от *Кавасэ Дзинсукэ I*, и, следовательно, имеет ту же линию передачи, как у *Иноуэ*, обоих создателей, *Аоки* и *Иноуэ*, которые учились у *Дзинсукэ I*. Но есть ряд важных отличий между *Аоки* и *Иноуэ*, а так же их образа мышления.

Организация *Аоки, Рэйбо кай*, похожа на организацию *Иноуэ - Коун кай*, независимой линия передачи внутри *Кинко рю*. Её администрация и финансы полностью независимы от других организаций, относящихся к

общему названию *Кинко рю*. Таким образом, *Аоки Рэйбо*, как глава *Рэйбо кай*, в действительности имеет авторитет *иэмото*, подобно как претендует на него *Иноуэ*. Несмотря на это *Аоки* утверждает, что он не *иэмото*, и на самом деле он против системы *иэмото* в целом. Какие сейчас у *Аоки* взгляды, можно увидеть в способе его понимания власти, отличающейся от *Иноуэ*.

Аоки верит, что у исполнителей *сякухати хонкёку* всё меньше и меньше проявляется потребность к духовности, как и у любых других музыкантов, которые исполняют [музыку] в общественных местах. По его мнению, многие *сякухати* исполнители, которые подчеркивают связь между *хонкёку* и Дзэн-Буддизмом [представляют из себя] немногим большее, чем духовных шарлатанов (29).



(29) *Аоки* был совершенно непреклонен в выражении этого мнения в интервью со мной. Одной из причин такого его поведения, возможно, могло быть то, что, к сожалению, я заявил в начале интервью, что тема моей диссертации является частичным объединением классических *хонкёку* и Дзэн-Буддизма.

Что у *Иноуэ* и *Аоки* общего, так это их представление о своих полномочиях в качестве учителя и передатчика *хонкёку*. Как и *Иноуэ*, *Аоки* считает, что его ученики должны исполнять *хонкёку* точно так же, как он их учит. Таким образом *Аоки* считает себя абсолютным авторитетом *хонкёку* в своей линии передачи. Его ученики должны принять эту власть безоговорочно и без вопросов. *Аоки* не видит окончательной основы для своей абсолютной власти как вне себя, которую бы вложил в него кто-то другой, как в случае с *Иноуэ* и его унаследованной *сякухати*. *Аоки* не нуждается в таких символах.

Причина, по которой *Аоки* требует полной власти над своими учениками и тем, каким образом они исполняют *хонкёку*, по его собственным словам, является то, что вероятно никто из его учеников никогда даже отдалённо не приблизится к его способностям и виртуозности *сякухати* исполнителя. Теоретически, если ученик станет [играть] действительно лучше, чем *Аоки*, то у последнего больше не будет власти над этим учеником. По мнению *Аоки* маловероятно, что такой ученик может появиться в будущем, так как это, собственно, только субъективное суждение *Аоки* в определении, кто является «лучшим», то он, наверное, прав.

В отличие от авторитета *Иноуэ*, который является абсолютным до тех пор, пока он решает, отдавать ли его своему приемнику, авторитет *Аоки* ограничивается его собственным уровнем исполнения, и может быть оспорен в любое время. Таким образом, для *Аоки* *хонкёку* не воспринимается как неизменный, неприкосновенный «объект», который не должен быть изменен или получена новая трактовка, и это не обязанность *иэмото* передавать *хонкёку* в чистейшей «оригинальной» форме. Вместо этого, и в отличие от *Иноуэ*, *Аоки* считает, что *хонкёку*, как передается в его линии передачи, это музыкальный репертуар, который в действительности может со временем меняться в зависимости от интерпретации «лучшего» исполнителя, то есть того, кто находится у власти.

Однако такие изменения не могут быть сделаны любым исполнителем. Исполнитель может интерпретировать *хонкёку* по-своему, только если он имеет право сделать это в силу своего высочайшего уровня исполнительских способностей. В противном случае, *сякухати* исполнитель в линии передачи *Аоки* должен исполнять *хонкёку* точно так же, как он выучил эту пьесу.

Интересно отметить, что у *Аоки* не было никакого желания обсуждать кажущуюся неизбежность назначения приемника в своём положении власти до выхода на пенсию, ни процесс, в котором такая должность может иметь место. Вполне возможно, что *Аоки* может отказаться, уступая свои полномочия кому-либо. Если это произойдёт, ученики *Аоки* смогут кодифицировать его выступления в ненарушенные «объекты», вкладывая свои собственные полномочия, которые затем будут переданы в том же порядке и контексте, как *хонкёку* репертуара *Иноуэ*.

Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова



КОДИФИЦИРОВАТЬ кодифицирую, кодифицируешь, сов. и несов., что (право). *Свести (сводить) в кодекс, подвергать кодификации.*

Следует отметить, что *Аоки* и его отец и учитель, *Аоки Рэйбо I*, управляет фактически в контексте линии передачи *Кинко рю*. Репертуар *хонкёку Кинко*, который насчитывает 39 пьес в целом, в большей части был кодифицирован со времён *Кинко I* в 18 веке, то есть раньше, чем у любой другой существующей линии передачи (*Тукитани* 1991:34). Линия передачи *Иноуэ*, *Кимпу рю*, хотя и совершенно отдельная от любых других независимых подчинённых школ *Кинко* линии передач, прослеживается от *Курихара Кимпу* (栗原錦風), высокопоставленного члена линии передачи *Кинко*, с середины 1700х годов (*Иноуэ*, 194), и, следовательно, имеет много общего с такими организациями, как *Рэйбо кай Аоки*.

Кинко хонкёку в обозначениях *Кинко*, как правило, является гораздо более подробным и точным в исполнительских рекомендациях, нежели партитуры не *Кинко хонкёку*, используемые *сякухати* исполнителями, которые не связаны с *Кинко рю*. Кроме того, обозначения используются в передаче *Кинко хонкёку* по крайней мере начиная с 1800х годов (NHJ 1984:1106; NOD 1989:332; *Сякухати Кэнкукай* 1990:5), в то время как пьеса *Рэйбо* линии передачи *Осю*, например, была передана без использования обозначений по крайней мере до 1940-х годов (*Ямауэ* 1986:8) (30). Таким образом, *Тукитани* может утверждать, что пьеса *Кинко рю* «*Коку Рэйбо*» была передана относительно неизменной со времён *Кинко I*, кодифицированная им в 18в. (*Тукитани* 1991:34). Можно ручаться, что любое изменение или переосмысление *Кинко хонкёку* у *Аоки* или его приемника будет направлено, на сравнение с вариациями и изменениями, которые можно увидеть в *хонкёку* и которые были переданы за пределы традиции *Кинко*.



(30) Передача «Рэйбо», имевшая место и передававшаяся без обозначений до 1940х годов имеет глубокие последствия для типов и степеней изменения, обнаруженных между исполняемыми пьесами. Анализ, представленный в Главе 6, покажет ряд характерных особенностей исполнения «Рэйбо», которые характерны для музыки и передаются в устной форме.

5.6.3 Идеология [пьес] хонкёку как переступающих пределы «объекта» и «музыки»

Как указывалось выше, идеологии двух *сякухати* исполнителей предлагают относительно мало вариаций и изменений во время процесса передачи в своей линии передачи, хотя нет убедительных данных в поддержку этого ни у одной из двух линий, представленных в анализе. *Сякухати*-исполнители, чьи выступления будут проанализированы в Главе 6 (31), похоже, разделяют в той или иной степени третий способ рассмотрения передачи *хонкёку*. Устоявшуюся идеологию этих исполнителей можно увидеть в их убеждениях и действиях, особенно у *Ёкояма* и *Ватадзуми*.



(31) Это *Урамото Сэттё*, *Дзин Нёдо*, *Сакаи Тикухо*, *Ватадзуми досо*, *Ёкояма Кацуя* и *Ивамото Ёсикадзу*.

Оба, *Урамото Сэттё* и *Дзин Нёдо*, в противоположность *Иноуэ* и *Аоки*, являются представителями *сякухати* исполнителей, которые не создают бюрократических структур, распространённых в современной Японии. Оба игрока узнали пьесы от нескольких учителей, хотя *Урамото* (1985:10) в первую очередь признаёт *Конаси Кинсуи*, как своего учителя. Разнообразное влияние их многочисленных учителей может помочь объяснить различия между их исполнениями «*Футайкэн Рэйбо*», хотя, судя по генеалогической диаграмме они оба узнали пьесу от *Конаси*. *Урамото* не создавал организацию *сякухати* линии передачи, такой как у *Иноуэ* и *Аоки*, хотя можно утверждать, что неорганизованные линии передачи его *хонкёку* исполнения продолжают существовать через его многочисленных учеников. *Урамото* выразил веру в безграничный характер *хонкёку* таким образом, что это было бы несовместимо с идеологией *Аоки*, как музыки.

Линия передачи *Дзин Нёдо* так же существует в основном вне какой-либо одной организации, хотя его сын, *Дзин Нёсэй* (神如正), является главой официальной организации. Например, большая часть *хонкёку* *Дзин Нёдо*, которую он узнал от многих людей, была передана и продолжает исполняться членами организации *Курахаси* (в Киото) и *Сакаи*. Его идея относительно *хонкёку* очевидно содержит элементы духовности, которые передавали *комусо* предыдущих поколений.

Косвенным приемником *хонкёку* *Дзин Нёдо* является *Сакаи Тикухо II*. Хотя *Тикухо II* унаследовал титул *иэмото Тикухо рю* от своего отца, способ,

которым он получил свои *хонкёку*, и идеи, касающиеся *хонкёку* передачи значительно отличаются от *Иноуэ* и *Аоки*. Его первым и главным учителем был его отец, *Тикухо I*, но он узнал много *хонкёку* своего репертуара от других учителей, таких, как *Мориясу*, ученика *Дзин Нёдо*. *Сакаи* получил обе пьесы *Футайкэн Рэйбо* и «*Сёганкэн Рэйбо*» от *Мориясу*.

Сакаи рассматривал своё исполнение *хонкёку* репертуара, как одно из многих проявлений пьес, и, в большинстве случаев, был открыт для дискуссии о том, как некоторые пьесы были переданы через определённых людей, раньше, чем пьесы *Тикухо*. В отличие от *Иноуэ* и *Аоки*, он не возражал, чтобы его ученики уходили и учились у *сякухати* исполнителей разных линий. Похоже, что он пытался сознательно наполнить своё *хонкёку* исполнение, не смотря на характерные особенности *Тикухо рю*, причем настолько, что его брат *Сёдо* в последствии публично отверг его интерпретации и партитуры, как недостоверные. Несмотря на попытки *Тикухо* сделать свои *хонкёку* уникальными и последующие возражения *Сёдо*, степень сходства между исполнениями «*Рэйбо*» у *Дзин* и *Сакаи* одна из самых высоких среди десятка проанализированных выступлений, хотя *Сакаи* принадлежал одному поколения с *Дзин*.

Ёкояма Кацуя является главой и организатором своей собственной *сякухати*-организации - *Тикусин кай* (竹心会, Общество Духа Бамбука). В отличие от *Иноуэ* и *Аоки*, *Ёкояма* не имеет требований к лидерству в линии передачи непосредственно нисходящей от основного получателя передачи *Куросава Кинко* его *хонкёку* репертуара, хотя его отец и дед были довольно высокопоставленными *сякухати* учителями. Его отец был так же широко известным создателем *сякухати*.

Как и *Аоки*, *Ёкояма* является известным исполнителем как в Японии, так и за границей, и утверждает, что он исполнял в большем количестве иностранных государств и больше раз за границей, чем любой другой *сякухати* исполнитель в истории. Он так же сделал много записей *хонкёку*. В отличие от *Иноуэ* и *Аоки*, три публично известных человека были его *сякухати* учителями. (32) Кроме того, эти три учителя представляют совершенно разные линии передачи. В свете того, что наблюдается в связи с воздействием линии передачи при воздействии на такие элементы *хонкёку*, как высота тона и ритм, это, несомненно, повлияло на природу исполнения *Ёкояма*. Отношение между линиями передачи и воспроизведением будет продемонстрировано неоднократно в анализе.



(32) Существует веское доказательство того, что *Аоки* узнал по крайней мере одну *хонкёку* от лиц, иных, нежели его публично признаваемый учитель, его отец *Аоки Рэйбо I*, но он публично в этом не признаётся.

Отец *Ёкояма*, *Ёкояма Рампо* (横山蘭畝), принадлежал к *Кинко*-стилю игры на *сякухати*. Второй учитель *Ёкояма*, *Фукуда Рандо* (福田蘭童), композитор музыки *сякухати* и других инструментов, играл в стиле *Адзума рю*. И, наконец, *Ватадзуми досо* (海童道祖) исполнял *хонкёку*, происходящие из разных линий, но в своём собственном музыкальном стиле. Как мы увидели в случае с *Урамото* и *Дзин*, многочисленные источники

формальной передачи, представленные в игре *Ёкояма*, отражают передачу практики 19-го века и ранее, когда странствующие *комусо* учили и учились *хонкёку* у многих других *комусо* из различных районов по всей Японии. Это будет показано в анализе (Глава 6), что такая практика передачи находит отражение в традиции разнообразных вариаций между исполнениями.

Поэтому не удивительно, что *Ёкояма* эклектичен в своём виденье *хонкёку*, а так же манере, которую он передаёт. *Ёкояма* считает, что *хонкёку* постоянно меняется, поскольку они передаются от одного поколения к другому. Он рассказал мне во время уроков об одной старинной японской поговорке: искусство ученика — это, как правило, с одной стороны, на 50% его учитель, а с другой — 50%, как предполагается, потеря в передаче. Хотя это может отражать реальность во многих, если не в большинстве случаев, *Ёкояма* указывает, что если бы так было всё время, традиция скоро бы вымерла, как это было со многими традиционными искусствами, в том числе и *хонкёку*. То, что эти искусства еще процветают, показывает, что иногда передаётся 100% традиции. Но даже это не будет достаточным для искусства, чтобы выжить, если присутствует так много потерь в передаче от поколения к поколению.

Поэтому *Ёкояма* считает, что периодически 150% или даже 200% или 300% традиционного искусства передаётся от учителя к ученику. Другими словами, иногда ученик будет намного превосходить искусство своего учителя, повышая искусство до уровня, значительно выше, чем добился учитель, и, возможно, даже выше, чем были достижения за многие поколения.

Если передачу *хонкёку* изобразить на графике с горизонтальной осью времени передачи через многочисленные поколения, и вертикальной осью, показывающий уровень искусства, то *Ёкояма* полагает, что линия на графике, как правило, будет наклонена вниз, иногда с резкими скачками различной степени вверх таким образом, что общий средний уровень искусства исполнения останется в основном прежним.

Хотя *Ёкояма* не даёт определения именно того, что является «уровнем искусства» относительно *хонкёку*, он делает предположение, что оно не может рассматриваться как суммирование всех отдельных музыкальных элементов, таких как высота тона, паузы, тональная окраска и так далее, которые, как правило, рассматриваются как составляющие части, потому что эти отдельные элементы неизбежно меняются с каждой передачей. Скорее, она включает в себя все эти элементы, что составляет их сумму. Концепция *Ёкояма* уровня искусства *сякухати хонкёку* может быть похожа на неопределённую «внутреннюю суть» или «реальную сущность», упомянутую ранее, на которой *Хисамацу* призывал сосредоточиться учеников *сякухати*.

Для *Ёкояма* не важно, что его ученики играют *хонкёку* точно так, как он делает, потому что они на самом деле не могут этого сделать. Важно то, что для своих учеников необходимо попытаться поднять уровень искусства исполнения *сякухати хонкёку* выше самого учителя (33). Он считает, что его собственный учитель *Ватадзуми* добился этого, и сам *Ёкояма* стремился сделать то же самое. Хотя *Аоки* признаёт возможность ученика превосходить его собственное искусство, *Ёкояма* это активно

поощряет. Кроме того, *Аоки* говорит о своём искусстве только в плане музыкальности, в то время как *Ёкояма* предлагает новое изменение в *хонкёку* традиции, которое является необъяснимым и непонятным.



(33) Один из учителей *Ёкояма*, *Ватадзуми*, брал эту концепцию намного шире, отвергая то, что он когда-либо был учеником. См. ниже.

В противоположность *Иноуэ* и *Аоки*, *Ёкояма* считает, что в случае *сякухати хонкёку* авторитет опирается в конечном счете на каждого отдельного исполнителя. *Ёкояма* не думал о пьесах *хонкёку*, как о том, что они могут находиться в собственности. Кроме того, ни он, ни кто-либо другой, не может иметь право определения подлинности. Фактически для *Ёкояма* ни власть ни подлинность не были проблемой при исполнении и передаче *хонкёку*. У *Ёкояма* не было объекта власти, такого, как семейная реликвия у *Иноуэ* — инструмента *сякухати*, а так же он не требовал от своих учеников, чтобы те имитировали его выступления, как в случае с *Иноуэ* и *Аоки*.

Среди 20-ти или 30-ти пьес, которые он узнал от *Ватадзуми*, *Ёкояма* утверждает, что намеренно изменил только одну пьесу. *Ватадзуми* исполнял пьесу «*Тамукэ*» в очень лёгкой и живой манере, как можно исполняться *минъё* (народная музыка).



Послушать «*Тамукэ*» в исполнении *Ватадзуми* можно здесь - <http://www.youtube.com/watch?v=qqvTC-NVEME>

Ёкояма не мог заставить играть себя так, и изменил свой стиль игры на медленный, с торжественным темпом и стилем. *Ёкояма* не специально изменял способ исполнения любой из других пьес, которым его научил *Ватадзуми*, но говорят, что изменения имели место, тем не менее. Согласно *Ёкояма*, причиной этих изменений было то, что *Ёкояма* не имеет возможности исполнять пьесы, как их играл *Ватадзуми*.

Для помощи в непростой задаче передачи *хонкёку*, *Ёкояма* использует партитуры с традиционным обозначением, как один из инструментов передачи. В отличие от большинства *сякухати* учителей, *Ёкояма* не предлагал аккуратно написанные и опубликованные ноты *хонкёку*, которые он учил. Его учитель *Ватадзуми* использовал исключительно скелетообразную форму системы обозначения - *фу хо у* (フホウ). Поскольку в большинстве случаев ученики *Ёкояма* нашли бы, что для того, что изучить систему *фу хо у* будет слишком долго, для написания большинства партитур использовались Кинко обозначения, и скорее описательные, нежели скелетообразные партитуры *Ватадзуми*.

Ёкояма не публикует партитуры из-за невозможности создания готовых партитур, удовлетворяющих его. Партитуры могут быть только с собственными «заметками». За последние 20 лет или около того, он постоянно пересматривает партитуры *хонкёку* своего репертуара. Пересмотр имеет циклическую форму. Сначала делается более подробное добавление описания пьесы. Затем понимая, что добавление подробности не точно передаёт пьесу, партитура упрощается еще раз. Процесс

продолжается и сегодня, однако обычно это делают его ученики, которые пробуют свои силы в написании пьесы. В этой связи Ёкояма согласен с мнением Урамото, что слишком много внимания, уделенного обозначениям, неизбежно ограничивает хонкёку.

Для Ёкояма вопрос о правопреемственности, занимающий столь большое место в умах Иноуэ и Аоки, по-видимому, даже и не возникает. Это как если, по мнению Ёкояма, не добиться никакого успеха. Есть только передача хонкёку, пусть несовершенная или идеальная. хонкёку, как передаёт Ёкояма — это опыт постоянного внешнего изменения, будь то сознательно или подсознательно, гениально или неполноценно. Одновременно, сущность хонкёку, как передаёт Ёкояма, выходит за рамки изменений, как объекта или музыки, как субъекта.

Пятый исполнитель, представленный в анализе «Рэйбо», Ивамото Ёсикадзу, является одним из первых учеников Ёкояма. Он стал первым учеником Ёкояма для того, чтобы стать профессиональным исполнителем сякухати, построил большую часть своей карьеры в Англии. Его добровольное отделение от своего учителя и сякухати традиции будет означать игнорирование таких вопросов, как наследование и линия передачи. Как будет показано в анализе, «Рэйбо» в исполнении Ивамото отражает его изоляцию в Англии и отличается от исполнений Ёкояма и Ватадзуми.

Шестой и последний исполнитель сякухати, представленный в следующем анализе десяти выступлений «Рэйбо» — учитель Ёкояма, Ватадзуми досо. Идеология Ватадзуми хотя и связана с другими пятью исполнителями, представленными в анализе, является самой исключительной. Как будет показано в анализах, сингулярная идеология Ватадзуми явно проявляется в его исполнении «Рэйбо», которая является наиболее отличной от числа десяти выступлений.



Сингулярность от лат. *singularis* — единственный, особенный.

Контрастируя с Иноуэ и Аоки, Ватадзуми не признаёт принадлежность к какой-либо линии. Кроме того, в отличие от любого из вышеупомянутых исполнителей, в том числе и Ёкояма, Ватадзуми даже не признаёт какого-либо человека, как своего учителя, как оригинальный источник его репертуара хонкёку или его исполнительской практики и техник. Это так, даже если известно, согласно Ёкояма, что он узнал пьесы от таких известных исполнителей, как Урамото Сэттё. Ёкояма предполагает, что Ватадзуми претендовал на то, что у него не было учителя потому, что он чувствовал, что по сравнению с тем, что Ватадзуми добавил от себя в исполнение своих пьес, и что он, возможно, сначала узнал это от других, но это так тривиально, что не требует подтверждения.

Ватадзуми рассматривал проблему подлинности в своей неподражаемой манере, объявив, что у него нет учителей и линии передачи, и поэтому нет проблемы подлинности (Ёкояма 1989). В этом утверждении можно найти объяснение заявления Ватадзуми о том, что близкий вариант к пьесе Дзин Нёдо «Сёганкэн рэйбо», но с уникальным именем «Фурин».

Ватадзуми проводит эту идеологию передачи гораздо дальше, чем

Ёкояма. В отличие от *Ёкояма*, который называет свою *сякухати* инструментом и часто играет *котэн хонкёку*, *Ватадзуми* заходит так далеко в отрицании традиции *сякухати хонкёку*, что говорит, что он не играет на инструменте, называемом *сякухати*. Скорее он играет на *хоттику* (法竹, бамбук дхармы). Часто он исполняет не *хонкёку*, а *докёку* (道曲, пьесы Пути).

Действия и мотивы *Ватадзуми* частично объясняются цитатой члена традиции театра *Но*, гораздо более консервативного, чем традиция *сякухати хонкёку*. Уважаемый актер театра *Но*, *Кандзэ Хидэо* сказал: «*В Но считается крайне важно сохранение традиции... На мой взгляд ничего не происходит, если вы создаёте новые вещи... Я не верю, что традиция — это что-то, что вы сохранили. Если Но имеет традиции вообще, то это традиции жизни на протяжении веков. Будь я проклят, если я собираюсь посвятить себя защите чужого заплесневелого... понятия о том, что Но был много веков назад*». («*Noh, Business and Art*», *The Drama Review*, Spring 1981)

Как для *Ёкояма* и, в сильном контрасте с *Иноуэ* и *Аоки*, вопрос о правопреемственности не существовал и для *Ватадзуми*. *Ватадзуми*, согласно *Ёкояма*, является одним из тех исполнителей, которые появляются каждые несколько сот лет или около того, и идут вперёд, чтобы поднять *хонкёку* традицию до такой высокой степени по сравнению с теми игроками, которые жили во время или непосредственно перед ним, что он может считаться полностью обновившим традицию, если не создать её заново.

Ватадзуми — это скорее всего объект в описании *Ёкояма*, так как он не считает себя членом традиции *хонкёку*, и в любом случае, и не поднял уровень и не обновил её. В отличие от *Ёкояма*, разумно предположить, что *Ватадзуми* может утверждать, что так как нет *хонкёку*, то нет «сущности» *хонкёку* и нечего передавать, а тем более изменять.

ГЛАВА 6: АНАЛИЗ СЯКУХАТИ ХОНКЁКУ

Один из замыслов этой диссертации — это поиск способа рассмотрения передачи традиции *хонкёку*, который правомерен для музыковедческой перспективы, а так же был бы в гармонии с традицией в «эмическом» смысле, то есть основанный на традиции. Имея это в виду, вопросы, касающиеся передачи *хонкёку* «*Рэйбо*» линии передачи *Осю*, рассмотрим их через одновременное применение двух аналитических методов транскрипции записи десяти выступлений.



Эмический и этический — термины, применяемые в антропологии и других социальных и психологических науках, показывающие различие типов данных касающихся поведения человека.

- **Эмическая позиция** — это описание поведения или верований как имеющих значение (осознанное или неосознанное) для актора; эмическая позиция свойственна личности, интегрированной в данный культурный контекст. Практически всё в культурном контексте может быть рассмотрено с эмической позиции.
- **Этическая позиция** — это описание поведения сторонним наблюдателем в универсальных терминах, применимых к любой культуре; этическая позиция является культурологически нейтральной.

С точки зрения социологии

- **А́ктор** — действующий субъект; индивид, совершающий действия, направленные на других, например, лидер общественного мнения.
- **А́ктор** — участник преобразований, движимый собственными мотивами и обладающий для этого соответствующим опытом. Акторы могут иметь неоднозначные мотивы, ожидания, эмоциональные переживания, связанные с неопределенностью последствий совместных преобразований и «неизречённостью = непроявленностью собственных смыслов».



Первый метод заключается в следующем: детальная транскрипция, сделанная для десяти исполнений пьесы, которая передавалась устно, и прослеживание генеалогии версий пьесы «Рэйбо»; орфографически упрощенная транскрипция сделана так, что мелодический контур одного исполнения можно сравнить с мелодическим контуром другого исполнения. На этих сравнениях будет показано, что пьесы, выбранные для анализа — действительно версии одного и того же произведения. Так же будет показано, что линии передачи пьесы указывают источники, такие, как устные истории, и генеалогия — это подтверждение закономерности сходства и различия, которые возникают из сравнения. На данном этапе формальные структуры и мелодические формулы *хонкёку* становятся различимыми. Этот метод, который основывается на музыковедческой аналитике или «этической» концепции, в своей отправной точке, может быть успешно выполнен только в случае, если достигается через подход, основанный на традиции.

Второй метод исследования, используемый в данной диссертации в корне отличается от первого тем, что опирается на традиционный способ анализа *хонкёку*. Его можно постигнуть наблюдая, как люди традиции говорят и пишут о *хонкёку* в аналитическом направлении, в частности во

время уроков и в различных письменных отчётах. В отличие от крупномасштабных структур и мелодических формул, подчеркивающихся первым методом, этот метод касается прежде всего малых, и часто, неуловимых деталей. Подробности такого рода для исполнителей *хонкёку* — основной вопрос обсуждения в процессе передачи; исследование такого рода информации в исполнении пьесы «*Рэйбо*» способствует пониманию того, как инсайдеры традиции рассматривают музыку и показывают, какие элементы, скорее всего, были или не были переданы от исполнителя к исполнителю.

Оба фундаментальных музыковедческих подхода - «этический» с подробностями, основанный на традициях и более «эмический» подход, используемый в данной работе, полагаются в основном на данные, полученные из транскрипций исполнения пьесы «*Рэйбо*» от различных исполнителей. Философские и технические проблемы, возникающие как из транскрипции *хонкёку*, так и от двух аналитических подходов, будут рассмотрены ниже.

6.1 Музыковедческий подход к анализу *хонкёку*

В ходе последующего рассмотрения, я буду различать формальный анализ, я имею в виду анализ, который использует музыковедческие методы и рассматривает в первую очередь форму или структуру музыки, и неформальный анализ, то есть анализ, который использует традиционные методы для изучения подробных характеристик музыки, что больше всего беспокоит членов традиции. Первая часть будет посвящена формальному анализу, а затем обсудим неформальный анализ.

Среди ограниченного числа транскрипций и формального анализа *хонкёку* — в отличие от неофициального процессно-ориентированного анализа, сделанного членами традиции и описанного ниже, что существуют в литературе, подавляющее большинство составителей — не-японские ученые и источники написаны на других языках, кроме японского. Насколько мне известно, *Тукитани* является единственным музыковедом, пишущим по-японски, широко транскрибируя *хонкёку* пьесы, хотя большинство из этих транскрипций остаются неопубликованными (1).



(1) В 1989 г., когда я спросил о транскрипции *хонкёку*, *Тукитани* показала мне несколько связующих полных транскрипций, которые она сделала во время своей учёбы в университете, под руководством ушедшего *Коидзуми Фумио*. Хотя *Тукитани* кажется, что для данных, полученных от этих транскрипций, она их редко обсуждает или не включает транскрипции в свою недавнюю публикацию.

Она так же использует данные транскрипции при анализе крупномасштабных структур *хонкёку* и изучение иерархии высоты тона в связи теоретическими партитурами (2).



(2) Более детально обсуждаться работа *Тукитани* будет ниже.

С середины 1970-х годов, однако, внимание *Тукитани* сместилось от транскрипции основы формального анализа *хонкёку* к другим вопросам, таким, как генеалогия исполнителей и линия передачи пьес. По-видимому, указывая на смещение интереса от изучения структурных элементов самой музыки к аспектам передачи, это более относится к традиции *хонкёку*. Нет никаких других примеров, насколько мне известно, транскрипций исполнений *хонкёку*, было осуществлено или использовано в качестве данных для анализа и для членов традиции *хонкёку*.

Одна из причин относительного отсутствия интереса со стороны исполнителей *кухати* к формальному анализу *хонкёку* — это акцент на «процессе» или акте исполнения в настоящий момент. Если ваше внимание при исполнении пьесы постоянно сосредоточено на *здесь и сейчас*, официальные структуры становятся относительно неважны. Таким образом крупномасштабные структурные формы мало интересуют *хонкёку* исполнителей.

Марет (1992) предложил провести аналогию с практикой Дзэн. Пение сутр является неотъемлемой частью этой практики. Эти сутры имеют семантическую структуру; в их словах заложен глубокий смысл. Тем не менее при ритмическом повторении, например, Сутры Сердца во время недавнего *сэссина* или *ретрита*, сознание поющего имеет тенденцию сосредотачиваться до уровня каждого отдельного слога песнопения.

Сэссин означает "прикоснуться к уму или слушать ум", и он состоит из нескольких дней, почти полностью посвящённых дзадзэн.

Подробнее можно прочитать тут - <http://www.sunhome.ru/religion/13073>

Ретрит, также **Ритрит** (англ. retreat [ri'tri:t] — «уединение», «удаление от общества», рус. лит. «затвор») — английское слово, вошедшее в русский язык как международное обозначение времяпрепровождения, посвящённого духовной практике.



Время ретритов используется для размышлений, молитв или медитаций. Ретриты играют чрезвычайно важную роль в буддизме, в котором они стали общепринятой практикой со времён вассы — введённого основателем буддизма Гаутамай Буддой обычая ежегодно уделять ретриту три месяца на период сезона дождей. В дзэн-буддизме ретриты известны под названием сешин (или сессин).

Подробнее в википедии - <http://ru.wikipedia.org/wiki/Петрит>

Синтаксис предложения и даже значение слов в сутре могут на этом уровне потеряться по пути подобно тому, что происходит с формальной структурой в уме исполнителя *хонкёку* во время выступления.

Другой пример подчеркивания настоящего момента можно увидеть в Дзэн практике отсчёта дыхания - практики дзадзэн (座禪 — сидячая медитация). Отсчёт дыхания — это практика, когда считаем «один» на вдох, «два» - на выдох, «три» - на следующий вдох и так далее пока не досчитаем до «десять» на выдох. Следующий вдох считается, как «один» и снова весь процесс повторяется. В подсчете дыхания формальная структура, несомненно, является повторением «1,2,3,4,...,10». Однако, *Айткен* (1982:11, 24) объясняет: «вы должны посвятить всё своё внимание просто «один», просто «два»... становясь каждой точкой, каждым числом в последовательности подсчёта. Вы и считаете и дышите в каждой пьесе в этот момент. Вкладывая себя в каждый номер. Существуют только «один» во вселенной, только «два» во всей вселенной, так же, как в единственной точке». Формальная структура подсчёта дыхания попадает на второй план, растворяясь во вселенной «просто «один», просто «два».

Это не означает, что в традиционных *хонкёку* структуры не могут восприниматься. Вопреки настояниям *Гуцвиллера*, что «крайне трудно обнаружить более высокий порядок формальной структуры в пьесе *хонкёку*» (*Гуцвиллер и Беннет* 1991:58), существует целый ряд *хонкёку* с легко наблюдаемой формальной структурой. Ярким примером этого является «*Кёрэй*» (虚鈴, Пустой Колокол) передаваемый через линии *Мёан* и *Тикухо*. Общая структура пьесы, как указывает анализ партитуры, это A — A' , где A' — это небольшое изменение A , но играется в верхней октаве. Оба, A и A' , имеют музыкальное очертание, которое начинается с тональности Соль (при исполнении на инструменте длиной в 1.8 сяку), кульминация происходит при тональности Ре, что выше начальной тональности Соль, и заканчивается тональностью Ре, ниже начальной тональности Соль.

Figure 16 Transnotation of "Kyorei"

The image shows a musical score for 'Kyorei' with two main parts: 'Teon' (Low sound) and 'Takekane' (High sound). The 'Teon' part consists of four staves of music, with the first two staves grouped by a bracket labeled 'a'. The 'Takekane' part consists of four staves of music, with the first two staves grouped by a bracket labeled 'a!'. Annotations include 'climax of -a-' above the second staff of the 'Teon' part and 'climax of a!' above the second staff of the 'Takekane' part. The score is written in a Western musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

440

Рисунок 16

Рисунок 16 представляет партитуру «Кёрэй», передаваемую в Тихою рю, транслитированную из традиционных обозначений сякухати и снабженную собственными пометками и примечаниями, описанными выше. Примеры других хонкёку, которые обладают легко узнаваемыми структурными формами, включают «Санъан» (産安, Безопасные роды), и Мёан версия пьесы «Хонтэ тёси» (本手調子, Первоисточник Поиска Аппликатуры) (3)



(3) Версия Ватадзуми - «Санъан» - имеет в общем форму AA'BB'C. Версия Мёан «Хонтэ тёси» в основном имеет структуру AA'B.

Так же в хонкёку существует процесс структурирования через узорное повторение конкретных техник. Например, в пьесе «Адзикан» (阿字観, Увидеть Символ «А»), процесс исполнения определённого числа техник юри (различные техники игры, которые производят различные колебания высоты тона) повторяется в течении пьесы. Таким образом техника юри устанавливающая и объединяющая особенность пьесы. Финальная фраза

произведения иногда исполняется с расширенной техникой *юри*, завершая процесс объединения. Как будет показано ниже, формальная структура может так же наблюдаться в семействе *Осю* пьес «*Рэйбо*».

Однако несмотря на существование формальных структур в *хонкёку* им, тем не менее, уделяется мало внимания членам традиции. Гуцвиллер точен в том, что «В японской традиции музыки сущность музыки не является абстрактной структурой, чья красота может быть понята даже без исполнения музыки вообще, это — воспроизведение, но это — исполнение, а путь музыки — игра», и «Поэтому можно ожидать, что «структура» занимает другое место в сознании японского музыканта, нежели у его западных коллег».

Это не должно означать, что структура не имеет место в умах всех японских музыкантов, или, что официальные структуры не могут наблюдаться в *хонкёку* за пределами отдельных фраз (Гуцвиллер 1974:128). Гуцвиллер делает недостоверный вывод, о «неясности и неопределённости формы ключевых факторов в конструкции *хонкёку*». Формальные структуры существуют и часто отмечены в традиционных партитурах *хонкёку*. Эти именованные разделы и станут отправной точкой, с которой начнется сравнительный анализ пьес «*Рэйбо*» в этой диссертации.

6.1.1 Транскрипция хонкёку

Исходя из вышеизложенного было бы разумно сделать вывод, что традиционные базовые методы вряд ли могут быть полезны в выявлении многих видов формальных структур, которые могут существовать в *хонкёку*. Если человек желает изучить их в деталях (желание, которое не нашло себя в пределах традиции), нужно полагаться на музыковедческие (а не традиционные) вдохновители аналитических методов, таких, как обособленность и последующее сравнение мелодических контуров. Хотя основные музыковедческие методы могут быть проблематичными в своей зависимости от транскрипции, исполнения или транслитераций традиционной партитуры *сякухати* в персональных обозначениях, не нужно заходить так далеко, по крайней мере так, как у двух западных музыковедов - Гуцвиллера (1974:138) и Стенфилда (1977:190), которые делают вывод, что транскрипция *хонкёку* невозможна. Они утверждают, что до тех пор, пока уделяется внимание эстетическим параметрам традиции *хонкёку*, транскрипция может внести вклад в понимание действительной передачи. Я начну с обобщения аргументов против транскрипции *хонкёку*, а потом представлю контраргументы.

Гуцвиллер постоянно избегает транскрипции *хонкёку* из философских соображений и технических трудностей, как он их видит. Согласно Гуцвиллеру (1974:138-142), так как традиция утверждает, что процесс исполнения *хонкёку* не может быть отделён от продукта (результатирующего музыкального звука), понимание каких-либо продуктов или «форм» в *хонкёку* может существовать только в процессе исполнения. Но это не так, многозначительные транскрипции, которые возможны только если результатом отделения от процесса является нарушение центральной эстетики *хонкёку*. Гуцвиллер (1974:134)

называет центральную эстетику *фукиката* (吹き方 «путь игры»), которая «включает технику и её результат». Следовательно, согласно Гуцвиллеру, анализ транскрипции считается бесполезным. Кроме того, если оставить в стороне вопрос о процессе и форме, Гуцвиллер (1974:138-142) утверждает, что точность штатных западных обозначений неизбежно искажает неопределённость *хонкёку*, как с точки зрения высоты тона, так и с точки зрения ритма (4).



(4) Штатные обозначения еще меньше подходят для обозначения тембра, элемента *хонкёку*, по важности, равной высоте тона и ритму.

Несмотря на точность в своей оценке взаимосвязи процессов и результатов в рамках традиции, Гуцвиллер, в заключении говорит, что транскрипции *хонкёку* с использованием штатных обозначений нарушают дух традиции, дух воплощения, а следовательно, искажают сущность *хонкёку* так же, как он предъявляет обвинения созданию транскрипций. Заявление Гуцвиллер о том, что «*хонкёку* является не-публичной музыкой и она будет понятна именно стольким людям, сколько играют музыку» (Гуцвиллер 1974:142) — это верно только с точки зрения узкого доктринерского определения «понимания» в качестве единого прерогативного исполнителя. Для зрелого исполнителя, однако, существует много уровней понимания. В то время как уровень понимания можно было бы получить из анализа транскрипции *хонкёку*, полностью отличается от понимания исполнителем во время акта исполнения, я бы сказал, тем не менее, что это своего рода понимание.

Гуцвиллер (1974:134-136) приравнивает *Дзэн коан* (公案), который он определяет, как «проблему — обычно указываемую в форме вопроса — что не имеет в себе никакого логического смысла», к *хонкёку*. Он утверждает, что если *хонкёку* используется вместе с медитацией как «деятельность, чтобы достичь просветления», то она должна функционировать, как *коан*. Однако *Айткен* (1990:330) определяет слово *коан* не как своего рода функциональный инструмент медитативной практики, но как «универсальную частность». Далее он отмечает, что *коан* является «представлением о гармонии общего частного (5); тема *дзадзэн* создаёт ясность». Очевидно, что *коан* — это не поучительная стратегия или инструмент для всего. То же самое можно сказать и о *хонкёку*.



(5) Хотя Гуцвиллер акцентируется на «функции», он упускает момент о том, что он точно приравнивает *хонкёку* к *коану*. Не существует лучшего определения *хонкёку*, чем «представление гармонии, как общего и частного».

Доктринёрский взгляд на *хонкёку*, приводимый Гуцвиллером в начале своей карьеры почти 20 лет назад (1974 г.) напоминает точку зрения дзэн-учеников, которые застряли на «шесте в сто локтей» и не сошли в «миры Десяти Направлений» (6). С более зрелым пониманием *хонкёку* приходит реализация живого «повседневного» или «обычного сознания»

(7), а не попытка удержаться на пике истинного опыта.

(6) «Шест в сто локтей» и «миры Десяти Направлений» относятся к Главе 46 в «Мумонкан».

46. Иди за вершину

Наставник Шисян спросил: "Как может идти дальше тот, кто добрался до вершины шеста высотой в сотню локтей?"



Другой старый учитель говорил: "Тот, кто сидит на вершине шеста высотой в сотню локтей, кое-чего достиг в учении, но все-таки не понял главного. От вершины шеста нужно идти дальше и быть самим собой во всех десяти пределах света".

Комментарий Мумона. Идти дальше за вершину шеста и притом вернуться к самому себе: тогда не будет места, где ты не был бы в чести. Но позволительно спросить: как же идти дальше вершины? Берегитесь!

Тот, у кого слеп глаз мудрости,
Мнит, что прочно сидит на вершине шеста.
Он свалится вниз и убьется насмерть -
Ведь он слепец, ведущий толпу слепцов.



(7) «Обычное сознание» затрагивается в Главе 19 в «Мумонкан».

19. Обыкновенное - вот дао

Чжаочжоу спросил Наньцюаня: "Что такое дао?"

Наньцюань ответил: "Обыкновенное сознание и есть дао".

Чжаочжоу спросил: "Можно ли ему научиться?"

Наньцюань ответил: "Если ты будешь стремиться к нему, ты отойдешь от него".

Чжаочжоу спросил: "Если не стремиться к дао, то как его распознать?"

Наньцюань ответил: "Дао не принадлежит к вещам известным и не принадлежит к вещам неизвестным. Знание - это обманчивое представление. Незнаемое - просто не существующее. Если ты хочешь постичь истину, которая рассеивает все сомнения, будь безбрежен и всеобъятен, как Великая Пустота. Тогда ты будешь вне "истинного" и "ложного". Услыхав эти слова, Чжаочжоу достиг внезапного просветления.

Комментарий Мумона. Когда Чжаочжоу задал вопрос, Наньцюань сумел тут же растопить лед в кувшине. Но все-таки Чжаочжоу понадобилось бы тридцать лет, чтобы достичь просветления.

Весной - сотни цветов, осенью - луна.
Летом - прохладный ветер, зимой - снега.
Если не будешь ум зря утруждать пустяками,
Всякое время станет прекрасной порой.

Технические трудности в транскрибировании *хонкёку*, которые Гуцвиллер рассматривает, как нарушение «пути исполнения» являются в равной степени меньшей проблемой, чем это есть на самом деле. Хотя актуальность штатных западных обозначений не является идеальным решением для представления неопределённости *хонкёку*, он в состоянии представить единственное исполнение *хонкёку*. Исполнитель *хонкёку* сталкивается с бесконечными возможностями воспроизведения, но как только исполнитель избран и исполнение имеет место, то уже нет неопределённости, и нет проблемы представления неопределённости. Что необходимо помнить — это то, что в транскрипции штатных обозначений одного исполнения *хонкёку* является именно это. Это не *хонкёку* само по себе, равно как и представление бесконечного числа возможных исполнений *хонкёку*.

Транскрипция — это аналогия, такая, как карты и слова. Карта не может быть идентичной «реальной вещи», не становится «реальной вещью», в этом случае это уже не карта, а сам по себе пейзаж. Тем не менее, карты являются чрезвычайно полезными в получении понимания «реальных вещей», например, когда обсуждаются какое-то одно местоположение от другого. Кроме того, слово «любовь» - это не то, что оно представляет, но функционирует, как аналог. Как в картах и словах, транскрипции могут представлять только аспекты записанного звука (сам по себе уже аналоговый сигнал) какого-то исполнения *хонкёку*. Одно исполнение — это не *хонкёку*, но лишь одно из множества проявлений *хонкёку*. Запись исполнения *хонкёку* находится еще дальше от реальной *хонкёку* потому, что она не может отражать многие аспекты исполнения, которые неотделимы от момента акта исполнения (Maret 1992). Транскрипция записи удаляет еще на один шаг дальше от *хонкёку*. Тем не менее, когда кому-то становится ясно, чем это является, транскрипция, как карты и слова, может быть полезна для понимания некоторых аспектов *хонкёку*.

Стенфилд (1977:190) принимает такую же позицию, как и Гуцвиллер, в отношении транскрипции *хонкёку*, заявляя, что «детальная транскрипция какого-либо исполнения идет вразрез с «гештальтом» музыки».



ГЕШТАЛЬТ - (нем. Gestalt - форма, образ, структура) пространственно-наглядная форма воспринимаемых предметов; в переносном смысле употребляется также по отношению к психическим и культурно-историческим образованиям, части которых определяются целым и которые в то же время взаимно

поддерживают и определяют друг друга;

образования, чьи существенные свойства нельзя понять путем суммирования свойств их частей, т.к. вне последних имеют место еще гештальт-качества самих этих образований. Напр., в случае акустического гештальт-образования какой-либо мелодии, вне которой имеют место также ее «комплексные качества». Душа по своей сущности способна формировать гештальты (Gestaltung).

Более подробно можно прочитать здесь - http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2073/ГЕШТАЛЬТ

Вместо этого он пытается представить «идеальное применение исполнения практических частностей», как учил его учитель. По иронии судьбы, результат фантазии о чем-либо, что никогда не существовало, это еще дальше от реальности, чем транскрипция записи *хонкёку* исполнения, которое действительно имело место. Идеальная транскрипция — это как карта, основанная на какой-то идеализированной памяти улиц города, а не сами по себе улицы города.

В отличие от обеих неприемлемых позиций Гуцвиллера и Стенфилда о транскрипции *хонкёку* в стандартных обозначениях может быть полезным источником данных, если ограничения (присущие любой аналогичной системе) всегда принимаются во внимание при получении выводов из каких-либо сведений. Как изображение, формируемое с помощью электронного микроскопа, который не является сам по себе объектом, транскрипция записи одного исполнения *хонкёку*, хотя ни в коей мере и не *хонкёку* само по себе, всё еще может быть ценным источником информации, из которых выводы о *хонкёку* могут быть сделаны.

Интересно отметить, что в своей последней статье о *сякухати хонкёку* (Гуцвиллер и Беннет 1991:36-59) Гуцвиллер представляет компьютерный анализ акустических характеристик нескольких фаз *хонкёку*, которые, как он считает, являются одним из наиболее распространённых тонов ячейки (8) *хонкёку* в линии передачи *Кинко*. Данные, используемые в анализе - фактические исполненные фразы, в данном случае самим Гуцвиллером. Хотя Гуцвиллер (1974:138) указывает, что ранние транскрипции *хонкёку* являются невозможными, его выводы в этой поздней статье, основанной на компьютерном анализе, которые как в транскрипции персональных обозначений, аналогичны исполнению *хонкёку*.



(8) Гуцвиллер использует термин «тон ячейки» для обозначения того, что он считает одним из основных музыкальных единиц в *хонкёку*. См. ниже его определение «тона ячейки».

Параллельная парадигма в отношении слов (аналогов) по сравнению с опытом реализации (*хонкёку*) существует в Дзэн Буддийской традиции. С одной стороны Судзуки (1966:81) утверждает, что «Буддийская вера не смотрит наружу, [а смотрит] внутрь. Он отрицает какую-либо реальность в словах, в концепции, в языке. Из этого следует, что существует много примеров Дзэн мастеров, которые «иногда произносили примитивный вопль или раздражались бессмысленными восклицаниями или жестами» (Судзуки 1966:50). Но Дзэн литература изобилует словами мастеров. Дзэн мастер 12-го века *Догэн* был особенно плодовит в своих сочинениях. *Ким* (1985:58) объясняет, что для *Догэна*, «слова, как дела, есть ограничения и высвобождения функции, или, как *Догэн* выразился, «дискриминация мысли, слова и фразы, и ... слова и фразы, освобождающие дискриминацию мысли», и «несмотря на присущие слабости », и «не смотря на присущие слабости в их составлении, слова являются носителями истины в последней инстанции в этом отношении слова не отличаются от вещей, событий и существ, все они «живые» в мыслях *Догэна*». На этом уровне мышления, транскрипция записи выступлений *хонкёку* так же имеет «живой» смысл.

6.1.2 Существующие музыковедческие анализы, использующие транскрипцию

Неприязнь к транскрипции и анализу *хонкёку*, а также вопросы относительно их совместимости с основной эстетикой традиции были рассмотрены выше. Прежде чем приступить к транскрипции и последующему анализу пьесы «*Рэйбо*», краткий обзор существующих музыковедческих анализов *хонкёку* может предложить аналитические методы для исследования или уклонения. Следующая критика существующих анализов рассмотрит их эффективность, во-первых, в качестве аналогов и средств понимания *хонкёку*, и, во-вторых, в какой степени они являются точными аналогами.

Как отмечалось выше, в отличие от Гуцвиллера и Стенфилда, *Тукитани* транскрибирует и анализирует *хонкёку*. *Тукитани* впервые использовала данные из транскрипций выступлений в анализе *хонкёку* для своей диссертации (1969 г.) и в статье, основанной на этой диссертации под названием *尺八古典本曲の研究—構成法について—* (*Сякухати котэн хонкёку но кэнкю; косэйхо ни цуитэ, «Исследование классических сякухати котэн хонкёку; конструктивный анализ»*) (1969г.).

В начальном разделе исследование *Тукитани* сосредоточилось на «фразе», которая определяется тремя параметрами: размер, динамика, ритм. Под размером *Тукитани* понимает стабильность извлечения того, что она называет основной нотой или нуклеарным звуком (*核音, какуон*, в отличие от «тонического», с его гармонической причастностью к западной теории).



Нуклеарный - от лат. *nucleus* ядро

Тоника — первая и главная ступень лада, к которой тяготеют все остальные ступени.

В исполнении *хонкёку* на флейтах длиной 1.8 сяку, основные

тональности — это *ре, соль, ля и до* (1969b:44), из которых *ре* и *соль* — являются базовыми (9). Динамика — это модель взаимоотношения между громкостью, мягкостью и мелодическими линиями. Ритм — это модель взаимоотношения между длительностью ноты и мелодической линией. Примеры динамических и ритмических закономерностей, обнаруженных в *хонкёку*, также описаны, но их источники и методы получения в данной статье не объясняются.



(9) Термин «основной тон» и определение *Тукитани* заимствованы для анализа этой диссертации.

Хотя анализ такого рода имеет важное значение, он не является наиболее подходящим для основной темы данной диссертации, передачи *хонкёку*; вторая часть анализа *Тукитани* рассматривает общую структуру особенностей *хонкёку*. В отличие от Гуцвиллер, у неё нет никаких проблем относительно описания формальной структуры *хонкёку*, как она учила. Для примера, структура у многих индивидуальных *хонкёку* описываются как имеющие начало, кульминацию или «высокий звук» (高音, *таканэ*), «смещение» или «изменение» (転, *тэн*) и является второй кульминацией, и окончание. Можно привести другие структурные формы более подробно в качестве примера. Например, пьеса «*Коку*», исполняемая в храме *Мёандзи* в Киото, как говорят, имеет структуру из шести частей: *A, A', B, C, D, и E*. Часть *A* состоит из фраз *ля+си*; часть *A'* — из фраз *ля'+си'*; часть *B* — из фраз *до+си'+ре*; часть *C* — из фраз *ми+си'+ре*; часть *D* — из фраз *фа+ми+си'*; и часть *E* — из фраз *соль+си'+си* (?). *Тукитани* отмечает, что если фраза *си* рассматривается, как основная, то части можно было бы назвать *A, A', A''* и так далее (*Тукитани* 1969b:50-51)

В статье, написанной четыре года спустя, которая называется 尺八古典における同名異曲の問題 (Сякухати котэн ни окэру домэй икёку но мондай, «Вопросы, относящиеся к классическим пьесам сякухати с различными мелодиями, но одинаковыми названиями») вопросов гораздо больше, чем направлений, которым занимается это исследование. *Тукитани* анализирует три исполнения пьесы «*Мукаидзи*», представляющие три линии передачи, *Мёан Тайдзан, Тикухо, и Кинко*. В отличие от предыдущих работ, анализ в этой статье сравнительный, а не структурный. Другими словами, версия каждого из исполнений сравнивается друг с другом, а не отдельные части пьесы, разобранные на составляющие, чтобы посмотреть, как они созданы. Сравнительный анализ между версиями пьес, представляющих различные линии передачи, непосредственно рассматривает вопрос о передаче, характерных чертах, что становится всё более очевидным в более поздних работах *Тукитани*.

Хотя анализ *Тукитани* в этой статье основан на транскрипции всей пьесы, в ней представлены транскрипции только первых 7-11 фраз каждой версии. В той же статье отмечается отражение мелодического контура версий внутри групп пьес «*Коку*» и «*Санья*», которые тоже сравниваются. Эти записи, как говорят, были получены из транскрипций, но транскрипции не показываются, и не ясно, каким образом получается мелодический контур. Вывод и анализ «известных записей» в следующей

статье *Тукитани* предполагает метод анализа, принятый в этой диссертации.

Эти два ранних анализа *Тукитани* несколько страдают из-за отсутствия разъяснений как методологии, так транскрипции и анализа. Эта диссертация, с другой стороны, является попыткой прояснить методологию транскрипции и анализа. Кроме того, в сравнительном анализе *Тукитани* рассматривает только на три линии передачи, и опять же не ясен статус исполнителя и исполнения, используемых в анализе. Основной анализ в настоящей диссертации расширен до представления подробностей исполнения десяти четко определённых исполнителей, которые представляют как минимум пять линий передачи.

Наконец, оставляя в стороне область формального анализа и концентрируясь на сравнительном анализе пьес, представляющих различные линии передачи, тенденцию более поздних исследований *Тукитани* в отношении вопросов, связанных с передачей, уже можно увидеть. Как уже говорилось ранее, эта тенденция позволяет предположить, что со временем *Тукитани* интуитивно больше ориентировалась на вопросы, которые наиболее актуальны для исполнения членами *сякухати* традиции. Направление исследований *Тукитани* /подтверждают акцент этой диссертации, накладываемый на проблему передачи.

Два других анализа базируются частично на транскрипции фактического исполнения *хонкёку* Ли (1986) и *Такахаси* (1990). Транскрипция исполнения пьесы «*Коку*» (虚空, Пустое Небо) тремя поколениями исполнителей линии передачи *Тикухо* — были проанализированы Р.Ли. Транскрипция целых исполнений пьес была проанализирована, а также обсуждалась методология. Было предложено решение некоторых технических проблем в переписывании *хонкёку*. Например, использование времени исполнения вместе с пространственным представлением длительности нот было принято с учетом «свободного ритма» *хонкёку*. Другая проблема, которая, однако, не озвучена, это отношение между процессом исполнения нот и высотой тона, а также между процессом и таким важным элементом, как тембр. В настоящем исследовании метод, отражающий отношение между процессом, высотой тона и тембром в транскрипции — расширяется. Хотя сходства и различия в мелодическом содержании, длительность и другие компоненты между тремя поколениями исполнителей описываются Р.Ли (1986), структурная форма и организация структура, такие как тоновые элементы — не обсуждаются.

Хотя косвенным образом к передаче тема не относится. В основном речь идёт об изменении в традиции, но не об изменениях в передаче. Кроме того, исследование ограничивается тем, что в нем обсуждается только одна пьеса одной линии передачи, в данном случае пьеса «*Коку*» *Тикухорю* (10). Как уже упоминалось раньше, настоящее исследование рассматривает непосредственно вопрос, центральный для традиции. Что передаётся, используя данные, полученные путём записи десяти выступлений исполнителей, представляющих не менее двух версий пьесы и пяти линий передачи.



(10) Почти все остальные анализы *хонкёку*, написанные в контексте музыкологии, так же имеют дело только с одной линией передачи и чаще всего ограничиваются *Кинко рю*.

Такахаси (1990:295-309) использует и транскрипцию и партитуру, записанную в оригинальных обозначениях в своём анализе «*Хонтэ тёси*» (本手調子, «Исходная аппликатура настройки»). Он делает вывод, что анализ, основанный на традиционной партитуре, сам по себе невозможен. Аргументы *Такахаси* подробно обсуждаются ниже.

Два ранних музыковедческих анализа *хонкёку* в не-японской литературе, были предприняты Малмом (1959:158-162) и Вейсгарбером (1968:313-343). Малм транскрибировал и проанализировал «*Хи-фу-ми Хати Каэси*» (一二三鉢返, «Один Два Три, Возвращение Чаши»). Вейсгарбер так же транскрибировал и проанализировал «*Хи-фу-ми Хати Каэси*» (11), а так же пьесу «*Бансики-но-Сирабэ*» (盤渉の調) и «*Сан-я Сугаки*» (三谷菅垣, должно читаться, как «*Санья Сугагаки*»). Одна из проблем с транскрипцией Малма и его анализом систем в явном незнании того факта, что «*Хи-фу-ми Хати Каэси*» на самом деле это две пьесы, «*Хифуми тё*» и «*Хати гаэси*».



(11) Малм и Вейсгарбер называют пьесу «*Хи-фу-ми Хати Каэси*»; «*Хати гаэси*» лингвистически более правильно.

Ещё большей проблемой является некавалифицированное использование Малмом европейской музыкальной терминологии, такой как «тоника» и «доминанта» вместе с такими конвенциями, как время сигнатуры и тактовых линий.



Тоника — первая и главная ступень лада, к которой тяготеют все остальные ступени.

Сигнатура - (средневековое лат. signatura - знак - от лат. signo - указываю,обозначаю)

При этом Малм произвольно усиливает *хонкёку* в теоретических пределах, которые не имеют смысла для традиционных способов рассмотрения музыки.

Гармоническая основа и иерархия высоты тона, подразумеваемые анализом Малма, не относятся к *хонкёку* (12). Подобно отсутствию ритма в *хонкёку*, а тем более иерархии типов ритмов по времени сигнатуры, он подразумевает тактовые линии. Результат — это транскрипция, являющаяся искусственно-неуместной, как аналог воспроизведения *хонкёку*. Малм использует термин «фраза на выдох» один раз, но только в контексте обсуждения «изящества записи». Как и у Вейсгарбера (см. ниже), важность дыхания при исполнении *хонкёку*, а так же фразы, как формальные единицы *хонкёку*, ускользают от него.



(12) В транскрипции и анализе я буду также использовать ключи сигнатур, но с оговорками, которые чётко указаны.

Несмотря на это, доверие к Малму и его наблюдениям в ссылке (Малм 1959:162) по отношению неустойчивого тонального центра - это намёк на концепцию основных нот или тональных центров, используемых *Тукитани*, Гуцвиллером и другими для описания *хонкёку*.

Есть также ряд проблем в обсуждении Вейсгарбером *сякухати хонкёку*, включая его анализ и транскрипцию. Прежде всего Вейсгарбер предполагает, что «тоника» - это Соль, является только потому, что Соль - это финальная нота в пьесе, хотя «тонику» может быть в равной степени и Ре. Как и Малм, Вейсгарбер игнорирует различия между двумя пьесами «Хифуми тё» и «Хати гаеси». Наиболее важный блок *хонкёку*, фраза, описываемая, как выдох, так же игнорируется. Вейсгарбер использует слово «фраза» два раза, но не определяет его. В своей транскрипции он использует пунктирные линии, обозначающие «что представляется фразой, период или секционное окончание» (Вейсгарбер 1968:322); однако эти пунктирные линии не соответствуют дыханию.

В центре анализа Вейсгарбера то, что он называет «шаблоны» или «ячейки». Эти модели, которые произвольно помечены номерами на транскрипции, как правило, сегменты фраз, охватывают большую часть музыкального материала. Некоторые части фразы необъяснимо игнорируются, однако, не являющиеся частью одного из «шаблонов» Вейсгарбера, не отмечены как шаблоны вообще. Один из ряда примеров в транскрипции Вейсгарбера и анализе «Хи-фу-ми Хати Каэси» (Вейсгарбер 1968:319) встречается на 6-ой линии, между тем, что в обозначении модели имеет номера 10 и 7 (см. рис. 17).

Figure 17 Examples from Weisgarber's analysis

"Hi-fu-mi Hachi Kaeshi"

$\text{♩} = \text{ca. } 116 - 120$

① Sec. 1

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

Sec. 2

(B)

(A)

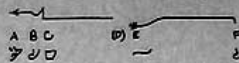
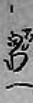
(in Weisgarber 1968:319)

441

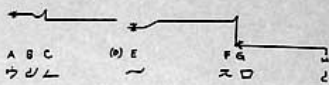
Также не отмеченными по Вейсгарберу является сегмент фраз, которые являются идентичными сегментами, и которые помечены, как «шаблоны». Примером этого является первая фраза, которую Вейсгарбер назвал секцией 2 (на самом деле это предпоследняя фраза «Хифуми тё»), которая совпадает с «шаблоном 1», первой фразой пьесы, которая не определяется как таковая.

Figure 18 Example of graphic notation

OPENING SECTION OF "HI FUMI HACHI GAESHI"

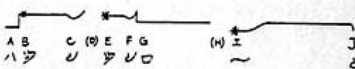
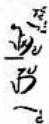


- A. TSU-MERI: Delayed hit attack with #2. Hold a bit.
- B. ORI-SURI: Bend TSU-MERI pitch down (lower head), then slide up (slide up #1 and #2; #2 is crucial).
- C. Come down on RO and hold. (In the movement from the TSU-MERI suri to RO, #2 actually comes all the way off the hole.)
- D. Take a breath.
- E. Noyaki: Begin with a delayed hit attack on RO-MERI (#2), then move smoothly up to RO pitch and hold.
- F. On cut-off at end (head down).



- A. U: Delayed hit attack with #4.
- B. Ori-suri: Bend U pitch down (lower head), slide up (slide up #2 and #4).
- C. From the suri, come down on RE and hold.
- D. Take a breath.
- E. RE nuyaki: begin at RE-MERI pitch with a delayed hit attack on #4, then move smoothly up to RE and hold.
- F. Suri: At end of RE, slide up #3.
- G. From suri, come down on RO (hit #4 for emphasis) and hold.
- H. On cut-off at end (lower head).

(3)



- A. HA: play 2-4-5 HA (#2, #4, #5 open; suri) as a pick-up note to TSU-MERI.
- B. TSU-MERI: delayed hit attack with #2 and hold a bit.
- C. Ori-suri: bend TSU-MERI pitch down (lower head), then raise up (slide up #1, #2, and #4 slightly).
- D. Take a breath.
- E. SAME AS FIG. 1, but high octave (kan)
- F.
- G.
- H.
- I.
- J.

(in Samuelson n.d.:36)

Произвольная и непоследовательная маркировка Вейсгарбера и не маркированные сегменты в транскрипции, как «фразы» напоминают возражения, сделанные Треитлером на маркировку сегментов Григорианского хора, как на «формулу» в анализе Григорианского хора Леви (Треитлер 1975:15-23). Треитлер утверждает:

«Если есть какой-либо смысл говорить о формуле вообще, то это то, что она исполняется на передачу, или композицию, если угодно, песнопения, к которой она [то есть формула] принадлежит... мы должны иметь некоторые граничные критерии для определения формулы, отличающие её от других пассажей. Ибо определение формулы - это утверждение о существовании пьесы более или менее фиксированной или стереотипной и вещественно-материальной, в которую композитор заложил какой-то отрывок, или какой-то певец выразил готовность исполнять её при

достижении определённой точки в мелодии. В любом случае, мы хотим говорить с определённой долей уверенности в том, что эта формула, но это не так, и нам снова представляется один из вариантов. Если мы не можем делать это с уверенностью и с критериями, которые являются очевидными и мы теряем точку анализа, то мы не имеем никаких оснований думать, что формула более отчётлива в сознании композитора или певца, нежели в случае аналитики. И в этих обстоятельствах мы не можем утверждать, что нам нужно сделать для определения формулы в первую очередь». (Треитлер 1975:15-17)

Точка зрения Треитлера о том, что формула должна быть идентифицирована и отличима от других мест очевидными критериями, прежде чем они могут быть использованы в анализе, применимом к статье Вейсгарбера. В его произвольных и непоследовательных «шаблонах» выбор осуществлялся без очевидного критерия. Вейсгарбер не может, как Треитлер говорить «сделав утверждение [он] хотел создать путь определения формулы, в первую очередь».

Гуцвиллер является одним из наиболее широко публикуемых не японских ученых *сякухати*. В отличие от Малма и Вейсгарбера он пишет с пониманием исполнителя *сякухати* и является точным во многих своих наблюдениях. Некоторые из его выводов, однако, противоречивы или основаны на неполном понимании традиции *хонкёку*. Среди его аргументов против транскрипции выступлений *хонкёку*, обсуждаемых выше, его убеждение, что понимание какого либо продукта или «формы» в *хонкёку* может существовать только в процессе исполнения. И всё же заявляя, что это не может быть сделано, он приступает к передаче понимания *хонкёку* вне процесса исполнения, то есть его записей.

Согласно Гуцвиллеру и Беннету (1991:36), «основным механизмом с помощью которого передаётся музыкальный смысл в *хонкёку* — это то, что он называет «тональные ячейки». Как и в «шаблонах», наблюдаемых у Вейсгарбера, тональные ячейки Гуцвиллера в своей простейшей форме — это ноты, которыми являются *кари*, и вспомогательные ноты, которыми являются *мэри* (13). Внутри этих простых структур существуют шаблоны со сложной взаимосвязью между изменением высоты тона, динамикой и тембром. Высота тона *кари* нот — фиксирована, в то время, как *мэри* ноты изменяются в определённом направлении. Оба, и тембр и динамика развиваются в тональной ячейке, как это определяет движение от *мэри* к *кари* и обратно к *мэри*. Напряжение и расслабление в *хонкёку* происходит через взаимодействие трёх элементов: высоты тона, тембра и динамики в тональной ячейке и от одной тональной ячейки к следующей (Гуцвиллер 1983:347-348). Более конкретно, тональные ячейки Гуцвиллера состоят из трёх частей:

- подготовительные ноты, которые неустойчивы по высоте тона, тихие в динамике, и *мэри* в тембре;
- основные ноты, стабильные в высоте тона, громкие в динамике и *кари* в тембре;
- и заключительные ноты, которые являются неустойчивыми по высоте тона, тихие в динамике и *мэри* в тембре (Гуцвиллер и Беннет 1991:54).



(13) Понятия *кари* и *мэри* обозначают техники исполнения, в которых изменение высоты тона производится без изменения аппликатуры, а только за счёт изменения угла и расстояния от губ по отношению к *утагути*. Техника *кари* повышает высоту тона, в то время, как техника *мэри* её понижает. Воспроизводимая высота тона, стандартная при открытии пальцевых отверстий аппликатуры (т.е., Ре, Фа, Соль, Ля, До на флейте длиной в 1.8 сяку) так же иногда называются *кари* нотами. Здесь имеется в виду именно это.

Нужно помнить, что исследования Гуцвиллера основаны исключительно на *хонкёку* из линии передачи *Кинко*, которые составляют только часть всей традиции *хонкёку*. Это не удивительно, что в некоторых случаях его выводы применимы лишь к линии передачи *Кинко*. Но они становятся проблематичными, когда применяются для исследований, таких как эта диссертация, в которых рассматривается передача нескольких линий. Хотя его тональные ячейки могут точно описать *Кинко хонкёку*, они меньше относятся к *хонкёку* других линий.

Например, элементы тоновых ячеек Гуцвиллера не могут наблюдаться во многих фразах в транскрипции десяти версий «*Рэйбо*», анализируемых в данном исследовании. Наиболее очевидными примерами этого являются фразы «*рэйбо но тэ*», многие из которых не имеют устойчивых *кари*, как у основной части нот (например, фраза 58 в «*Рэйбо*» *Ватадзуми* и фраза в 43 «*Рэйбо*» *Ёкояма*), либо состоят из очень длинных последовательностей многих нот *мэри*, следующих после одной или двух нот *кари* (например, фраза 31 в «*Фурин*» *Ватадзуми*, фразы 33 «*Сёганкен рэйбо*» *Ёкояма*, фраза 32 в «*Фурин*» *Ивамото*, фраза 39 в «*Сёганкен рэйбо*» *Дзин* и фраза 39 в «*Сёганкен рэйбо*» у *Сакаи*). Фразы более чем в 20 нот в длину, которые являются полностью *мэри* нотами, встречаются часто (например, фраза 23 из «*Сёганкен рэйбо*» у *Ёкояма*). Другие фразы могут содержать больше, чем 26 *мэри* нот с одной или двумя финальными *кари* нотами в самом конце (например, фраза 31 в «*Фурин*» *Ватадзуми*). Становится чрезвычайно трудно определить с точки зрения терминов Гуцвиллера, которые называются тоновыми ячейками во многих примерах фразах «*Рэйбо*». Полезность тональных ячеек в этом случае гораздо меньше, чем в пьесах *Кинко*, привычных Гуцвиллеру.

Как указывалось выше, это редкое явление для исполнения членами *сякухати* традиции - расшифровать и проанализировать *хонкёку* выступления. В большинстве анализов транскрипций и транслитераций из *хонкёку*, которые были предприняты другими, это сравнительные анализы. Рассматривающие сходства и различия, которые были предприняты другими, эти анализы являются сравнительными, рассматривая сходства и различия, которые могут существовать между версиями одной и той же пьесы *хонкёку* или подобной. Ясно и резко контрастируя с западной традицией музыковедения, акт официального анализа *хонкёку* с использованием либо транскрипции, либо партитуры не создают неотъемлемую часть традиции *сякухати хонкёку*. Музыкаведческие методы, тем не менее, способствуют изучению

элементов *хонкёку*, например контуры музыки и официальную структуру. Эти элементы могут быть мало интересны исполнителям *хонкёку*, но знание и понимание их существования является одним из видов представления о процессе передачи.

6.1.3 Анализ партитуры хонкеку

В отличие от небольшого числа анализов транскрипций выступлений *хонкёку* в литературе, существует ряд примеров анализа десяти *хонкёку*, который полностью полагается на партитуры либо написанные в традиционных обозначениях либо транскрипированные в определённой партитуре для традиционной *сякухати* партитуры в персональных обозначениях. В своей диссертации, однако, я не полагаюсь на традиционные партитуры или их транскрипцию в качестве источников аналитических данных. Анализ такого рода не затрагивает процесс исполнения в том, что остаётся в значительной степени устной традицией. Я изложил в другом месте (Ли 1991:18-35) некоторые проблемы, которые возникают при попытке интерпретировать *хонкёку* партитуру в качестве представления выступления; например, я обращаю внимание на многочисленные расхождения между тем, что нотные символы означают, и тем, как они реализуются при воспроизведении. *Такахаси* так же рассматривает эти проблемы.

Хотя методики такого анализа имеют мало отношения к данному исследованию, они иллюстрируют значение, сделанное при отслеживании из линий передач и генеалогии в традиции *сякухати*, тем самым помогая привлечь внимание в настоящем исследовании к передаче. Важное значение, придаваемое линией передачи и генеалогией дополнительно подчеркивается количеством литературы по этому вопросу, в том числе устными и письменными генеалогическими историями. В настоящем исследовании, в котором данные взяты из традиционной партитуры (то есть маркировка и размещение формальных подразделов пьес «*Рэйбо*»), интерпретация обозначений символов не требуется. Кроме того, данные, полученные от традиционной партитуры напрямую подтверждаются транскрипцией исполненных пьес.

Из существующих исследований, основанных на партитуре, только один, *Такахаси* (см. ниже), адресует процесс исполнения и касается расхождений между традиционными партитурами и их реализацией. Другие анализы партитуры не занимаются процессом игры *хонкёку*, а также не пытаются выяснить аспекты музыки, например формальную структуру. Вместо этого практически все анализы такого рода пытаются показать сходства и различия в обозначениях, которые затем объясняют сходства и различия в обеих линиях передач или историческом периоде.

Такахаси (1990:295-309) использует и транскрипции и партитуры, написанные в оригинальной нотации в своём анализе «*Хонтэ тёси*» (本手調子). Он также обсуждает область передачи, которая ставит под сомнение обоснованность анализа, основанного на транскрипции, а именно: конструкция самого инструмента и как она [то есть конструкция] влияет на высоту тона при исполнении *хонкёку*. Он описывает, как изменения в традиционных методах создания *сякухати*, в том числе и две системы размещения пальцевых отверстий, повлияли на музыкальную реализацию

партитуры, и в частности на особый феномен тоновой двусмысленности. Вариации в конструкции могут быть сгруппированы по двум методам, соответствующим двум основным *сякухати* центрам Японии [эпохи] Эдо - Эдо и Киото - и есть результат изменения в воспроизведении высоты тона.

Такахаси также отмечает неоднозначность высоты тона в традиционных обозначениях, которые проявляется в исполнении *хонкёку*. Он делает заключение, что транслитерация в штатных обозначениях пьесы «Хонтэ тёси» не может быть сделана только с использованием данных, представленных в оригинальных письменных партитурах (1990:301), вывод, который имеет значение для других транслитераций. Традиционная партитура *хонкёку* может быть записана только одним символом табулатуры, где на самом деле возможны две высоты тона. Например положение пальцев ♪ (цу) [открыто только нижнее пальцевое отверстие] производит высоту тона Фа на *сякухати* стандартной длины. Две высоты тона, Ми и Ми бемоль могут быть созданы в той же позиции пальцев с помощью различных степеней техник *мэри* (14).



Табулатура — форма (схема) инструментальной нотации, оперирующая не высотой звука, а рабочими элементами музыкального инструмента (клавишами, струнами, ладами); в случае многоголосого пения — певцами. Поскольку струн (клавиш, ладов) может быть много, для сокращения записи часто применяются буквы и цифры.

Тем не менее в некоторых *хонкёку* партитурах «Хонтэ тёси», используется только один тип символа ЦУ-мэри. Согласно *Такахаси* независимо от того играет ли Ми или Ми-бемоль — это часть устной передаваемой традиции.



(14) Отклонения по высоте тона до чистой квинты могут воспроизводиться на *сякухати* без изменения положения пальцев посредством так называемых техник *мэри/кари*. Эти методы включают тонкие изменения в расстоянии и, в меньшей степени, угла, под которым поток воздуха выходит из губ исполнителя и отклоняется от утагути. Техника *мэри* понижает высоту тона, в то время, как техника *кари* повышает высоту тона при любой аппликатуре.

Обработка *Тукитани* двух вариантов пьесы «Цуру но Сугомори» (鶴の巢籠, «Гнездование Аистов»), а именно линий передач *Кинко* и *Тодзан* (*Тукитани* 1976:80-87), является примером, когда в целом полагаются на транслитерации традиционной партитуры для анализа. В статье, озаглавленной «尺八古典における同名異曲の問題» («*Сякухати котэн ни окэру домэй икёку но мондай*», «Некоторые вопросы пьес *сякухати*, как разных мелодий с одинаковыми заголовками»), *Тукитани* рассмотрела от 3х до 9и версий четырёх пьес «Кёрэй», «Коку», «Мукаидзи» и «Санъя». Сегменты версий транслитераций используются в качестве основы для сравнения.

Хотя некоторые выводы о передаче этих пьес сделаны, проблема обозначения и воспроизведения не рассматривается. Кроме того, транслитерации традиционной партитуры в персональных обозначениях добавляет слой интерпретации между данными и выводами.

Гуцвиллер (1984), пишущий на немецком языке, так же представляет сравнительный анализ *хонкёку* с использованием транслитераций партитур, записанных в традиционных обозначениях. В своём анализе он отражает три линии передачи в *Кинко рю* — *Араки Кодо* (荒木古童), *Миура Киндо* (三浦琴童) и *Кавасэ Дзунсукэ* (川瀬順輔). Пьеса, которую он сравнивает — классический «*Син Кёрэй*» (真虚霊). Как в приведенном выше примере, тема передачи фокусируется на изучении, но проблему расхождения между партитурами и выступлениями не рассматривает.

Другая анализируемая партитура была опубликована в 1984 *Тоя Дэйко* в его книге «*Комусо сякухати синан*» (虚無僧尺八指南, «Обучение комусо сякухати») (*Тоя* 1984:97-101). *Тоя* даёт краткий анализ партитур «*Хифуми тё*» (一二三調, «Один Два Три Поиск») и пытается показать, как пьеса изменялась с течением времени по форме и орнаментации.

В отличие от *Тукитани* и Гуцвиллера, чьи транслитерации включали пласт интерпретаций, *Тоя* работал непосредственно с традиционными партитурами, записанными в *сякухати* обозначениях. Как *Тукитани*, он не рассматривал расхождений между обозначениями и реализации воспроизведения.

Ямауэ является исполнителем *сякухати хонкёку*, который собрал большую коллекцию собственных рукописных партитур *хонкёку*, представляющих многие линии передачи, некоторые из которых были опубликованы. В книге «*Ямауэ Гэцудзан сюсю сякухати: Осю хэн кюсю хэн*» (山上月山菟集尺八譜 奥州編九州編, «Коллекция партитур сякухати Ямауэ Гэцудзан»; издание *Осю* и *Кюсю*) (*Ямауэ* 1984), эти несколько сопоставлений партитур традиционной записи. *Ямауэ* записал партитуры различных версий конкретной пьесы выстраивая последовательно фразы одинаковые фразы в различных версиях. В одном из случаев *Ямауэ* (1984:54-59) сравнивает две версии «*Рэйбо*» - *Дзин Нёдо* (записана красным), а также *Орито Нёгэцу* и *Такахаси Кудзан* (записано черным). В другом случае — три версии, записанные вместе — *Саката Тосуи* (записано красным), *Гото Тосуи* (записано чёрным), и *Урамото Сэттё* (записано красным) (*Ямауэ* 1984:60-66). Название формальных делений пьесы, таких как *такэ сирабэ* (竹調, бамбуковое исследование) и *хатигаэси* (鉢返し, возвращение чаши) - известные комбинации (15).



(15) Отношения между названиями формальных частей которые можно найти в традиционных партитурах пьесы «*Рэйбо*» - будут обсуждаться в данной диссертации.

Как и в случае со многими исполнителями *хонкёку*, *Ямауэ* был особенно очарован вопросом о передаче, о чем свидетельствует не только вышеуказанное сравнение, но и его обширная генеалогия (см. Главу 4). Как и в предыдущих примерах, однако, *Ямауэ* не затрагивает взаимосвязь между партитурами и воспроизведением. Еще одна проблема в этих

сравнениях состоит в том, что все партитуры были изначально написаны Ямауэ предположительно после того, как он узнал пьесы, и, следовательно, мог отобразить больше сходства, чем существует на самом деле у представленных линий передач. Наконец, Ямауэ ничего не сделал кроме выстраивания нот из партитур; никаких выводов от сопоставления партитур.

Во всех приведенных примерах анализа партитур *сякухати хонкёку*, основная тема передачи, особенно с точки зрения линий передач и передачи линий. Сходства и различия между отдельными линиями передачи сравниваются на уровне отдельных нот. Нет ни одного случая традиционных партитур или транскрипций, используемых для формального анализа музыки в западном музыковедческом смысле. Только в одном из примеров анализа партитур (*Такахаси*) обсуждается отношение между обозначениями и процессом исполнения. Аспект традиции *хонкёку*, который передаётся в устной форме, игнорируется полностью в исследованиях, таких как приведённые выше примеры, которые основаны исключительно на партитурах. Хотя фокусировка на анализе этого типа позволяет проверить акценты на передаче в настоящем исследовании, их методология и выводы имеют мало отношения к этой диссертации.

6.2 Основанный на традициях подход к анализу хонкеку в рамках традиции сякухати

Хотя музыковедческие подходы к идее анализа *хонкёку* уступают таким элементам, как структурная организация музыки и линий передачи, аналитические подходы, которые члены традиции использовали в процессе передачи становятся одним видом понимания, которое не может быть извлечено из музыковедческих методов. В частности, основанные на традициях подходы к анализу *хонкёку* увеличивают понимание эмпирических элементов передачи *хонкёку*, как это происходило в рамках традиции. Еще важнее то, что основанный на традициях подход показывает, что традиция рассматривается, как наиболее важные элементы *хонкёку* в процессе передачи. И в первую очередь по этой причине данная диссертация включает в себя метод анализа, основанные на традиционных методах.

Следующие переводы отрывков из анализа основ письменной традиции и обсуждения устных анализов здесь представлены для того, чтобы развить стратегию, которая может быть использована в этом исследовании для выявления некоторых из эмпирических элементов передачи *хонкёку*, как это происходит в рамках традиции.

Один из видов анализа, основанного на традиции, это письменное описание пьес или частей пьес, которые заимствуют подход, аналогичный методу обучения учителя, который тот использует во время уроков *сякухати*: объясняя детали исполнения одной фразы или техники *хонкёку* в течении какого-то времени. В отличие от анализа европейской традиции музыкального искусства, а так же большей части этномузыкологического анализа и анализа прочих музыкальных культур,

эти виды анализа *хонкёку* не основаны ни на транскрипции выступлений, ни на партитурах пьес. Хотя они могут подробно комментировать существующие партитуры, написанные в традиционных обозначениях *сякухати*, сами по себе партитуры — это не то, что анализируется. Вместо этого, партитуры используются только как форма напоминания, в отличие от объекта анализа, чтобы показать, какая фраза или исполненная техника обсуждается (16).



(16) См. Ли (1991) — детальное описание традиционных обозначений *сякухати* и их связь с исполнением.

Самое главное — это только *сякухати* исполнитель, который в состоянии исполнить данную *хонкёку*, а так же способен проанализировать пьесу в такой манере. Кроме того, функция анализа, помогает читателю в исполнении пьесы, вместо того, чтобы повисить его/её интеллектуальное понимание или понимание произведения и его формы. Акцент делается на «делать», на опыт исполнения пьесы, а не на интеллектуальную манипуляцию теории словесного описания пьесы.

Яркий пример такого анализа может быть найден в «Ити он Дзёбуцу» (一音成□; Будда в одном звуке), периодической подпитке для энтузиастов *сякухати хонкёку*. В выпуске №5 (1 июля, 1983) *Окамото Тикугай* (岡本竹外) (1983:2-22) рассматривает способ исполнения пьесы «*Осю Рэйбо*» как часть статьи, озаглавленная «*О [пьесе] Осю Рэйбо*» (奥州鈴慕について, *Осю Рэйбо ни цуитэ*). Следующий перевод взят из третьей части статьи, называемой «*Метод дыхания Дзэн для «Осю Рэйбо»*» (奥州鈴慕の吹禅法, *Осю Рэйбо но суйдзэнхо*). Термины для техник специфического *сякухати* исполнения будут определены в переводе только если контекст этого требует.

Здесь представлено краткое изложение «метода дыхания Дзэн» (吹禅法, *суйдзэнхо*), как передача *сякухати* исполнителя *Конаси Кинсуи* (小梨錦吹) и унаследованное его учеником *Даймон Нёгэн* (大門如玄) (см. график с генеалогией). Это предложение инструкции почтительно посвящено «*дующему Дзэн*» (吹禅, *суйдзэн*).

(Бамбуковое исследование) (17)

Этот звук выдувался два раза (18).

Первое дело в акте «настройки» дыхания и сердца, в соответствии с одним образом мышления, это разогрев бамбука, который также имеет эффект нормализации мелодии (調子, *тёси*). Это особенно верно в случае длинных инструментов. В процессе игры на инструменте высота тона (音律, *орницу*) станет выше, поэтому необходимо рассмотреть эту область.



(17) Это первый из трёх разделов нот в партитуре, используемой *Окамото*. Три пьесы «*Таканэ сирабэ*» (竹調へ. «*Бамбуковое исследование*» или «*Бамбуковая*

мелодия»), «Рэйбо» (鈴慕, «Тоска по Колоколу»); и «Хати гаеси» (鉢返し, «Возвращение Чаши»).



(18) 卍乃音吹込二回 (Соно ото фукикому никаи). Пьеса трактуется следующим образом: сначала даётся табулатура одной или нескольких фраз, а затем объясняется исполнение представленных фраз и их сочетаний. Первая фраза партитуры, однако, является исполнением команды «Этот звук — выдувается дважды», но не в обозначениях табулатуры.

[Вторая фраза пьесы]

Аппликатура позиции ツ (Цу) играется в положении тю мэри (中メリ, среднее мэри) (19). Использование техники клиновидного дыхания (20) тянется долго, а затем происходит переход к следующей ноте - □ (Ро). Вместе с этой линией [в партитуре, которая так же включает третью и четвертую фразы] кроме духа (気合, киай, буквально, «дух соединения»), является полной или насыщенной, это справедливо и для повторения этой мелодии несколько раз.

Существует устное предание, что этот мелодический рисунок (旋律, сэнрицу) должен был быть назван «бамбуковая мелодия» (竹調へ, такэ сирабэ, буквально, «бамбук поиска») настройки дыхания и сердца.



(19) Мэри (メリ) - это техника, которая сглаживает и приглушает звук. тю мэри (中メリ, «среднее» мэри) относится к степени сглаживания.



(20) 楔吹き, кусаби буки. Соответствует названию техники дыхания, которая начинается с ноты или фразы, играется громко и в полном объёме и постепенно уменьшается в динамике и энергии, пока звук не исчезнет. Эта техника особенно распространена в некоторых линиях передачи стиля игры Мёан.

[Окамото не обсуждает конкретно третью и четвертую фразы пьесы. Пятую часть Окамото делит на две части.]

[Пятая фраза пьесы.]

Символ [первой части] фразы — это техника юри (ユリ, где изменение высоты тона происходит за счет изменения угла и расстояния от губ до утагути), которая выполняется за счёт вращения подбородка, как будто [человек подбородком] рисует круги. Кроме того, в конце звук играется в

мэри. Символ [во второй части фразы] указывает на звук *юри*, который является альтернативой *сильный-слабый-сильный-слабый*, производится в то время, когда дыхание идёт в манере, которая точно похожа на прием пищи.

Что касается звука *юри*, когда он написан 「揺り音」 (*юри ото*, буквально «звук *юри*»), то исполнитель качает шеей слева на право, как лодка движется из стороны в сторону и высота тона поднимается вверх и опускается вниз. Конечно помимо этого существуют *дзёгэ юри* и *фунэ но куби юри* (21).

Однако легко понять, почему *юри* в линии передачи *Тохоку* записывается иероглифами 「淘り」 (22). Зерна, которые попали в контейнер, переполненный водой, могут быть выбраны при помощи встряхивания контейнера. Кроме того, когда исполняется эта техника, то звук как будто сотрясается.

Это, как вода, которая падает из контейнера, и это не называется 「揺り」 (*юри*, т. е. «трясти», «качаться») техника.

Этим двум *юри* даны целесообразные названия: 回はしユリ」 (*маваси юри*, поворачивающееся, вращающееся *юри*) и 「平ユリ」 (*хира юри*, обычное или плоское *юри*).

С аппликатурой *ル* (*Ру*) в конце *хира юри* аппликатуры *ツ*, удар происходит по пальцевому отверстию #3. *ツ* написано, как *тю мэри* (среднее *мэри*). Однако, на тех бамбуковых флейтах, у которых отверстия расположены по старому, как на флейтах без *дзи* (地, наполнитель) (23), первое отверстие [снизу] находится ниже, чем у современных инструментов. Следовательно, [при открытии первого отверстия] будет воспроизводиться высота тона *тю мэри*. Нельзя сказать, что это услышит человек с тонким слухом (24).



(21) *Дзёгэ юри*: 上下揺, вверх-вниз *юри*. *Фунэ но куби юри*: 舟首揺, дословно, «корабль шея *юри*», *фунэ но куби* — это шест в передней части лодки.



(22) Иероглиф 淘 — обычно произносится *то*, и переводится, как «выбор».



(23) См. обсуждение флейты, построенной с *дзи* или без *дзи*.



(24) *Окамото* заостряет внимание на том, что стремясь к одной и той же высоте тона исполнителю необходимо использовать различные техники для разных флейт.

[Шестая фраза пьесы]

[Окамото так же делит шестую фразу на две части для обсуждения]

[Первая часть шестой фразы] применяет технику *мэри* для аппликатуры ツ совсем чуть-чуть с возвращением к оригинальной высоте звука и затем переход к аппкатуре ㇏ (*Рэ*). С нотой ツ, *кари* и *мэри* — это быстрое опускание подбородка, двигаясь к ㇏. Далее исполняется *хира юри* звуков *юри*.

Техника 押し (*оси*, буквально, «давление, нажим») применяется к пальцевому отверстию #4. После этого, техника *оси* также распространяется на отверстие #3. В этом случае, однако, используется специальная аппликатурная техника. Палец на отверстии #3 скользит вверх-вниз таким образом, чтобы воспроизводимый звук стал похож на технику *наяси*.

В последней части шестой фразы, ㇏ играет с большим *наяси*, после чего техника *оси* применяется к отверстию #4. *Оси* такое же, как и раньше.

(Окамото 1983:6-7) (25)



(25) См. [Приложение 4](#) с оригинальным текстом на японском языке для этого отрывка.

Окамото продолжает в той же манере анализировать всю пьесу. И в конце — аналитическая секция — воспроизведение всей партитуры «Рэйбо», находящейся в центре внимания.

Четыре основных момента анализа Окамото будут полезны для аналитического метода этой диссертации, которые можно увидеть в приведённой выше выдержке. Во-первых, важность линии передачи, которая описывает методы исполнения, принадлежит, очевидно, первоначальному суждению и в других местах. Во всём тексте подробно информируется об эффективности и связи с передачей. Например, в своём обсуждении в пятой фразе Окамото объясняет манеру и смысл способа исполнения техники *юри* для конкретной линии передачи *Тохоку*.

Во-вторых, метод описания пьесы с точки зрения мельчайших деталей в процессе игры имеет центральное значение для анализа, особенно вариации техник *мэри* и специальных движений пальцев. Акцент процесса можно увидеть в методе Окамото, занимающимся высотой тона, который важен не только как специфическая частота звуковых волн, но также и как его отношение к духу воспроизведения и исполнителя. На самом деле, особенность высоты тона, который воспроизводятся с помощью этих техник исполнения, непосредственно не указана.

В-третьих, анализ «Рэйбо» предполагает, что читатель имеет практическое знание как символов, так и терминологии, используемой в обсуждении и записи основных исполнительских техник *сякухати*. Его анализ — это комментарий, направленный на инсайдеров традиции. Это не пошаговое описание пьесы. Окамото не комментирует каждое место в партитуре, где он предполагает, что запись даёт достаточно информации

сама по себе.

В-четвёртых, анализ *Окамото* в некоторых случаях предполагает знание пьесы, которая принадлежит только этой линии передачи, или если человек уже выучил пьесу. Например, первая строка партитуры — это выполнение указания, которое говорит: «Этот звук выдувается дважды». Эта фраза сама по себе очень неоднозначна для того чтобы быть многозначительной. Какой звук будет повторяться? Это может быть первый звук из первой фразы, вся первая фраза или целый раздел. Смысл этой фразы не может быть понятен без объяснений, тем не менее *Окамото* их не предлагает.

Важно, что акцентируются различия между используемой *Окамото* партитурой и отличиями в исполнении. Понятно, что это не является объектом анализа.

Более ранний пример такого анализа *хонкёку* можно найти в трудах *Урамото Сэттё* (26), знаменитого исполнителя *хонкёку* этого века. Работы *Урамото* скомпилированы и отредактированы *Инагаки* и опубликованы в книге под названием «Мастер *Урамото Сэттё*, Который любит *сякухати хонкёку* и старые флейты» (*Инагаки*, 1985). В статье, написанной в 1929 году (*Инагаки*, 1985:156-170), *Урамото* анализирует 6 пьес, которые он назвал пьесы «*такэ сирабэ*» (竹調へ, Бамбуковое Исследование) (27). Вот эти 6 пьес:

- «*Хифуми тё*» (一二三調, Один, Два, Три, Исследование);
- «*Санъя сирабэ*» (三谷調, Три Долины, Исследование);
- «*Сугомори тёси*» (巢籠調子, Гнездование Аистов, Настройка);
- «*Ямато тёси*» (大和調子, Ямато Настройка);
- «*Таканэ сирабэ*» (竹調, Бамбуковая Настройка);
- «*Хонтэ тёси*» (本手調子, Оригинальная Аппликатурная Настройка).



(26) *Урамото* является одним из шести исполнителей *хонкёку*, чьи выступления стали основой для анализа в данной диссертации.



(27) Эти пьесы так же называются «*Сирабэ*» (調, «Исследование») или «*тёси*» (調子, «Мелодия» или «Настройка»). Они часто выступают в качестве прелюдии к более крупным *хонкёку*.

В некоторых случаях *Урамото* даёт немного больше информации, чем краткое объяснение пьесы, как передачи различных линий, количества минут и секунд, за которые пьеса должна быть сыграна, и одну или две исполнительских практики нескольких фраз пьесы. В других пьесах он даёт более сложные исполнительские инструкции, подобные *Окамото*. Например, в своём обсуждении пьесы «*Ямато тёси*» (大和調子) он пишет:

Область, в которой необходимо соблюдать осторожность в манере игры

— это места, где пространство между фразами прерывается и не соединяется с окончанием. Например ハイハ (Ха И Ха; воспроизведение высот тона До Ре До на флейте в 1.8 сяку (28)) в конце второй фразы и レチレ (Ре - Ти — Рэ; Соль - Ля бемоль — Соль) в конце четвёртой фразы.

Среди шести [пьес] «Таканэ сирабэ», упомянутых в данном документе, это единственный [мелодический] рисунок. Кроме того, в мелодических линиях, таких как ツロハハハハイハ (Цу Ро - Ха Ха — Ха И Ха; Ми бемоль Ре - До До - До Ре До) или ツーツロハハハハイハ (Цу - Цу Ро Ха Ха — Ха И Ха; Ми бемоль - Ми бемоль Ре До До — До Ре До), ハ (Ха; До), нота, следующая за ロ (Ро; Ре) играет ярко, а так же это то место, которое является своеобразным для этого произведения.

(Урамото, у Инагаки, 1985:164)



(28) Высоты тона, которые воспроизводятся на флейте в 1.8 сяку, играемые по аппликатуре Урамото, здесь и далее приведены для того, чтобы облегчить понимание того, что Урамото говорит.

В своём обсуждении пьес «Таканэ сирабэ» Окамото часто использует немецкое слово «*thema*» (テーマ, тэ-ма) (Инагаки, 1985:157, 160, 163,). Например, он утверждает, что большинство пьес вносит тему, которая представлена в большинстве хонкёку, которая исполняется впоследствии. Темы трёх пьес - определены. К примеру в одном случае Окамото пишет: «В произведении «Ямато тэси» темой могут быть названы две фразы: ツレーレチレ (Цу Рэ - Рэ Ти Рэ; «Ми бемоль Соль — Соль Ля бемоль Соль») и ツロハハハハイハ (Цу Ро - Ха Ха - Ха И Ха; «Ми бемоль Ре - До До — До Ре До»). Эти фразы повторяются дважды и второй раз изменяются на ツーツハハハハイハイハイハハハハ (Цу - Цу Ха Ха - Ха И - Ха И Ха И Ха И Ха Ха - И Ха; «Ми бемоль - Ми бемоль До До - До Ре - До Ре До Ре До Ре До До - Ре До»)» (Инагаки, 1985:163). Окамото не говорит о «теме», что она отождествляет. В любом случае он не пользуется идеей темы, чтобы описать структурную форму пьесы.

В другом месте той же книги (Инагаки, ed. 1985:184-188), Окамото обсуждает и анализирует пьесу «Ямато тэси» второй раз. Он так же представляет две различные партитуры произведения, но не даёт сравнительный анализ этих партитур, а скорее иллюстрирует два способа, с помощью которых пьеса исполняется.

Другой пример такого рода письменного анализа хонкёку даёт Тоя Дэйко (谷泥古, р.1920), который анализирует пьесу «Хонтэ тэси» (本手調子, Оригинальная Аппликатурная Настройка) (1984:149-155). Как и в случае с анализом Окамото, Тоя подробно объясняет как выполнять техники, участвующие в исполнении фразы или части фразы, и игнорируются несколько фраз, которые не требуют объяснений.

Несколько элементов в анализах Окамото и Тоя оказались полезными в создании аналитической методологии этой диссертации. Некоторые из них усилили то, что было отмечено в анализе Окамото. Прежде всего, процесс исполнения минутного уровня имеет первостепенное значение.

Во-вторых, сходства и различия между версиями пьесы считаются тоже очень важными. В анализе *Окамото* упоминаются элементы динамики и продолжительности. Наконец, фраза или разделы фраз, а не крупномасштабные формы и структуры — это первичный уровень анализа.

Подобный анализ *хонкёку* в последние годы появился опубликованным и на английском языке и был направлен, в основном, в большей степени на «самообучающихся» потребителей за пределами Японии. Это потому, что читательская аудитория, по большей части, это новички, незнакомые с большинством стандартных технических приёмов, которые, например, *Окамото* и *Тоя* принимают, как должное, эти анализы являются более подробными, чем у их японских коллег. Каждая фраза — обсуждается и, возможно, большая часть техник исполнения описана. Существует два примера анализов *хонкёку* этого типа на английском языке — у Самуэльсона (стр. 31-39) и Гроуса (1978:40-72-99). Самуэльсон описывает первую фразу пьесы Кинко «*Хифуми хатигаеси*» (一三鉢返し, «Один Два Три Возвращение Чаши») следующим образом:

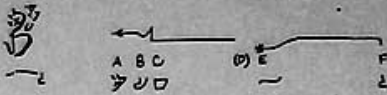
-
- A.** *Цу-мэри*. Пауза, удар пальцем по отверстию #2. Держать бит.
 - B.** *Ори-Соки*. Согните *Цу-мэри* на шаг вниз (опустите голову), затем соскользните вверх (пальцы на отверстиях #1 и #2 соскальзывают вверх; #2 имеет решающее значение).
 - C.** Перейдите к *Ро* и удерживайте его. (Движение от *Цу-мэри Соки* к *Ро*, #2 фактически происходит).
 - D.** Сделайте вдох.
 - E.** *Наяси*. Начните с медленного удара *Ро-мэри* (#2), затем перейдите медленно к высоте тона *Ро* и удерживайте её.
 - F.** *Ори*. Прервите [звук] в конце (голова — вниз).
- (Самуэльсон, 36)
-

Нововведением Самуэльсона является графическое отображение высот тона и их изменений, вдоль линии размещения они поднимаются вверх и опускаются вниз, прогрессия хронометрирования указана на линии прогрессии слева направо (рис. 18). Анализ на английском языке, как и анализ на японском языке, фокусируется на процессе исполнения на уровне детальной методики, и в значении, которое предавалось фразе в организации анализа.

Figure 18 Example of graphic notation

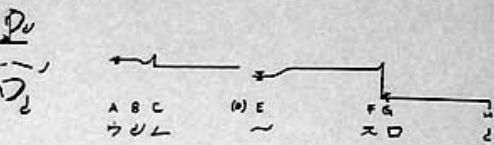
OPENING SECTION OF "HI FUMI HACHI GAESHI"

1



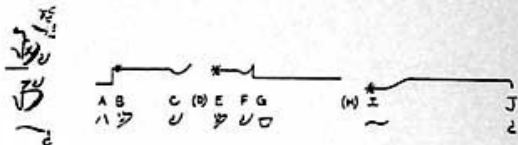
- A. TSU-MERI: Delayed hit attack with #2. Hold a bit.
- B. ORI-SURI: Bend TSU-MERI pitch down (lower head), then slide up (slide up #1 and #2; #2 is crucial).
- C. Come down on RO and hold. (In the movement from the TSU-MERI suri to RO, #2 actually comes all the way off the hole.)
- D. Take a breath.
- E. Nuyaki. Begin with a delayed hit attack on RO-MERI (#2), then move smoothly up to RO pitch and hold.
- F. Ori cut-off at end (head down).

2



- A. U: Delayed hit attack with #4.
- B. Ori-suri: Bend U pitch down (lower head), slide up (slide up #2 and #4).
- C. From the suri, come down on RE and hold.
- D. Take a breath.
- E. RE nuyaki: begin at RE-MERI pitch with a delayed hit attack on #4, then move smoothly up to RE and hold.
- F. Suri: At end of RE, slide up #3.
- G. From suri, come down on RO (hit #4 for emphasis) and hold.
- H. Ori cut-off at end (lower head).

(3)



- A. HA: play 2-4-5 HA (#2, #4, #5 open; mri) as a pick-up note to TSU-MERI.
- B. TSU-MERI: delayed hit attack with #2 and hold a bit.
- C. Ori-suri: bend TSU-MERI pitch down (lower head), then raise up (slide up #1, #2, and #4 slightly).
- D. Take a breath.
- E. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)
- F. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)
- G. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)
- H. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)
- I. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)
- J. SAME AS Fig. 1, but high octave (kui)

(in Samuelson n.d.:36)

Рисунок 18

Анализы сякухати хонкёку, найденные в традициях, написанные на японском или английском языке, рассматривают вопрос исполнения пьесы или пьес. Попытка изучения хонкёку, как самостоятельной музыкальной сущности, отдельно от акта воспроизведения, как правило, возникает при анализе европейского музыкального искусства, редкого в

традиционных контекстах *сякухати*.

Анализы, описанные выше, можно охарактеризовать следующим образом. Они подчеркивают передачу пьесы с точки зрения происхождения и акта передачи от написания и чтения анализов. Они не анализируют партитуры пьес как различия в исполнении. Они обращают внимание на технические детали, включенные в исполнение пьесы, в особенности движения пальцев техники *мэри*. Большинство анализов так же исследовало сходства и различия между пьесами, которые являются версиями одной пьесы или семейства пьес. Самое главное, они все анализируют пьесы с точки зрения исполнителя. Ни один из этих анализов был бы невозможен без знания и опыта человека, который исполняет пьесы. Как станет понятно позже, все перечисленные выше элементы являются в развивающейся методологии анализа, соответствующие этой диссертации.

6.2.1 Неофициальный устный анализ

Другой тип, основанный на традициях аналитической процедуры, можно увидеть в традициях *сякухати хонкёку*. В моём опыте члены традиции *сякухати* часто анализируют устно сходства и различия между практикой исполнения различных исполнителей в целом так же, как и отдельные выступления. Эти вербальные анализы похожи на «удар за ударом», описанный в пьесе «*Осю Рэйбо*», данной *Окамото* и частично приведенный раньше. Манера исполнения деталей фразы или, еще чаще, техника исполнения, охватывающая менее одной фразы, является темой для обсуждения. Уже говорилось выше, что большинство письменных анализов делает акцент на деталях. Я редко сталкивался с обсуждением формальных структур *хонкёку* либо фраз в них.

Ниже приводится описание одной из таких аналитических дискуссий, которая проиллюстрирована выше. Одна из самых запоминающихся и часто исполняемых *хонкёку* — это версия линии передачи *Кинко* «*Сика но Тонэ*» (鹿の遠音, Далекий крик оленя, дуэт). Мой первый учитель, *Тикухо II*, учил меня пьесе, передаваемой линией передачи *Мёан*, которая очень отличается от версии, передаваемой линией передачи *Кинко*. В конце концов я узнал версию *Кинко* с помощью друзей - исполнителей *сякухати* из линии передачи *Кинко* и из многочисленных доступных записей различных исполнителей.

Около десяти лет назад я выступал на концерте *Кинко* в *Осака*, организованном *Тадзима Тадаси* (田嶋直士, род.1942). В то время *Тадзима* говорил, что это было интересно, как я соединил воспроизведение практик и техник *Кинко* исполнителей, которые представляли различные под-линии передачи *Кинко*. Каждый из этих исполнителей имеет уникальный, узнаваемый способ игры центральных фраз пьесы. Хотя исполнение каждого человека практически может изменяться с каждым выступлением, эти изменения, как правило, незначительны, нежели различия между исполнителями, представляющими различные под-линии (30).



(30) Обращаю особое внимание, что *Тадзима* возлагает интерес в моём исполнении «*Сика но Тонэ*» на линию передачи.

Тадзима продолжил неофициальный анализ моего выступления. Он сказал, например, что он узнаёт влияние *Ямагути Горо*, когда я вошел в одну фразу в самом верхнем регистре из почти незаметного, тихого и плавного пианиссимо. Другие исполнители входят в эту ноту более громко. В другом месте *Тадзима* признаёт в моей игре мощный выдох в сочетании с определённым изгибанием рисунка высоты тона, который отмечается у *Ёкояма Кацуя* при исполнении данной фразы. Наконец, в середине фразы, которая, как говорят, представляет гортанный крик оленя, *Тадзима* сказал, что он обнаружил в моей игре украшательские техники, которые он связывает с *Аоки Рэйбо*. Такой неформальный, устный анализ или критика является довольно распространённым среди исполнителей *хонкёку*.

Оказалось, что там, где произошли различия между исполнителями разных под-линий передачи из *Кинко*, я должен был, отчасти бессознательно, включить практики исполнения, которые наиболее привлекательны для меня. Моя эклектическая версия пьесы была, в конечном счёте, утверждена среди членов традиции *хонкёку* в 1989г., когда мне было предложено записаться с *Ёкояма* на CD-диск, выпущенный на престижной [студии звукозаписи] *Онгаку но Томо Ся* с наклейкой (*Ёкояма 1989b*) тем самым утверждая мою версию, как общепринятую в традиции. Анализ *Тадзима* моего исполнения «*Сика но тонэ*» особенно имеет отношение к теме передачи, поскольку он показывает, как рождаются концертные версии пьесы.

Неофициальные устные анализы, такие, как приведённый выше пример, аналогичны письменным анализам, обсуждаемым ранее, следующим образом:

- они обращают особое внимание на линию передачи;
- они относятся к музыке с точки зрения опытного исполнителя, а не слушателя, тем не менее знающего, что имеется дело с деталями воспроизведения на уровне фразы или, чаще, на уровне техники воспроизведения, которая составляет лишь часть фразы;
- они считают высоту тона, тембр, динамику, продолжительность и украшения элементами исполнения;
- наконец, они рассматривают сходства и различия между версиями одной и той пьесы.

Ниже приводится краткое изложение основных моментов, почерпнутых как из письменной, так и из устной базовой традиции анализов, рассмотренных выше:

27. Важность передачи подчёркивается, как с точки зрения происхождения, так и с точки зрения акта передачи от писателя к читателю анализа. Исполнение подробно обсуждается, поскольку оно имеет отношение к передаче.

28. Метод описания пьесы с точки зрения мельчайших деталей процесса игры занимает центральное место в анализе, в особенности различные техники *мэри* и специальные движения пальцев.
29. Традиционный анализ предполагает, что читатель имеет практическое знание как символов, так и терминологии, используемой в обсуждении и записи основных исполнительских техник *сякухати*. Пьесы анализируются с точки зрения исполнителя. Не все фразы анализируются.
30. В некоторых случаях предполагается, что читатель обладает знанием пьесы, которое могут иметь только члены линии передачи.
31. *Хонкёку* не рассматривается как самостоятельная музыкальная сущность, отделённая от акта воспроизведения.
32. Многие анализы также изучают сходства и различия между пьесами, которые считаются версиями одной и той же пьесы или семейства пьес.

Эти подходы будут включены в как можно большее число аналитических методов, используемых в настоящее время и изучающих *хонкёку*. Однако, что касается пунктов 3 и 4, то не реально предположить, что читатели этой диссертации обладают знаниями символов и терминологии, используемой в традиции *хонкёку*, или что они обладают знаниями членов конкретных линий передачи *сякухати*. Пояснения и аннотации будут даны там, где это будет необходимо. Тем не менее, будут приняты меры, чтобы изучить *хонкёку* как можно больше с точки зрения знающих исполнителей.

Озабоченность сравнением пьес, которые имеют схожие названия и/или мелодический материал, можно увидеть в примерах анализов, представленных выше, и для которых эта диссертация так же является примером, может быть попыткой определить *хонкёку* как таковую. Это свидетельствует об ускользающем качестве *хонкёку*, которое меняется с каждым выступлением и форма которого — неопределённость. Соответственно, что анализ в данной работе — это в первую очередь сравнение одной [пьесы]. В следующем разделе версии пьесы «*Рэйбо*» будут проанализированы несколькими способами, которые будут принимать во внимание большинство элементов, которые были обнаружены в анализах, о которых говорилось выше.

6.3 Методология транскрипции и анализа

Как указывалось выше, анализы в этой диссертации сравнивают транскрипции десяти записей единственного выступления *хонкёку*, чьи взаимосвязи были определены генеалогией, базирующейся на устных и письменных источниках передачи *хонкёку*. Были разработаны два метода сравнительного анализа — метод, склонный к музыковедению и метод, больше базирующийся на традициях.

Во-первых, десять записей затранскрибированы в деталях таким образом, что позволяют «аутсайдерам» соотнести их с аудио-записями. Попытка транскрибировать процесс исполнения пьесы является результатом исполнения нот. В частности, процесс, связанный с воспроизведением нот

мэри и *кари* , включенный в транскрипцию, входит в систему, которая использует цвет, как код. Ноты *мэри* и *кари* символизируют термины, обозначающие высоту тона и тембр. Они также включают философский смысл.

Во-вторых, транскрипция является орфографическим упрощением, заменяя часто встречающиеся музыкальные элементы знаками или символами, опуская некоторые элементы, такие, как украшения, используемые для артикуляции или повторное исполнение ноты. Для сравнения, эти орфографические упрощения транскрипции устроены таким образом, что соответствующий материал выстроен в соответствии с принципами, изложенными ниже для того, чтобы показать сходства и различия между транскрипциями. Как только отдельные фразы и ноты будут выстроены, транскрипции можно будет сравнивать на нескольких уровнях.

На основании этих сравнений могут быть сделаны наблюдения между конкретными исполнителями, представляющими часть линий передачи. Центральными вопросами, которые будут рассмотрены в анализе, являются:

- создание транскрипции выступления, поддерживающей или опровергающей линию передачи, показанную на диаграмме линии передачи, основанной на доказательствах, таких, как устные рассказы и генеалогия;
- и каким образом линия передачи декларируется в анализе транскрипции аудио-записями исполнителя на диаграмме.

Сравнение будет сделано между рядом категорий:

- между группой пьес *Футайкэн* и *Сёганкэн*,
- между линиями передачи,
- между отдельными исполнителями.

Сравнение будет производиться на основе элементов, таких как крупномасштабные структуры и мелодический контур (как инкапсуляция в орфографически упрощенных вариантах транскрипции), характерная мелодичность, каденциальная формула, и, наконец, информации об исполнениях.



Инкапсуляция (лат. *in capsula*, в коробочке) — абстракция и сокрытие данных и действий от окружающей среды.



Каденция — в музыке: обширное завершение какого-либо раздела пьесы, импровизационного характера. В ансамблевой музыке исполняется солистом без участия сопровождающих инструментов.

Таким образом, будут рассмотрены модели передачи между пьесами, представленными в десяти выступлениях. Эти модели происходят в направлении сохранения музыкальных элементов, пренебрегаемых или

изменённых во время передачи в соответствии с исполнением, линией передачи (и/или) группой. На самом высоком уровне детализации, в значительной степени в музыковедческих методах, применяемых для первого уровня анализа, становятся все менее целесообразными. Второй метод сравнительного анализа, применённый к деталям исполнения, был разработан на основе традиции, основанной на модели описания *хонкёку*. Второй метод похож на то, как фразы могут быть объяснены в ситуации традиционных техник. Это влечёт за собой изучение процесса исполнения деталей пьесы, как они имеют место, фраза за фразой.

Я покажу в значительной степени основные музыкологические методы, крупномасштабный структурный анализ транскрипции выступлений из десяти *хонкёку*, рассматриваемых в этой диссертации, подтверждая генеалогию, построенную в Главе 4: десять выступлений по существу понимаются, как «*Рэйбо*», но эти десять выступлений можно разделить на две группы, которые, в свою очередь, передаются в двух основных линиях передачи. В некоторых случаях — это общность между десятью пьесами, которая была забыта или не учитывалась некоторыми членами традиции *хонкёку*. Целесообразнее использовать нетрадиционные методы для установления их общей идентичности.

Основанный на традициях метод анализа облегчает наблюдение элементов *хонкёку*, наиболее важных для членов традиции. Значительным сравнением пьесы «*Рэйбо*», используя второй метод, могут быть сделаны, однако только после того, как будет установлена идентичность пьес с помощью первого метода, обрисованного в общих чертах выше.

Перед тем, как делать музыкологический или традиционный сравнительный анализ необходимо объяснить метод приобретения и организации аналитических данных. Следующие обсуждения объясняют методы транскрипции, и то, как транскрипция используется в качестве данных для сравнения, после чего анализ данных будет представлен.

6.3.1 Аудио-записи

Данные, используемые для трех уровней анализа пьесы «*Рэйбо*», это музыковедческий базовый метод, описанный в общих чертах выше, получен из транскрипций записей исполняемых пьес. Философские и практические проблемы, имеющие отношение к транскрибированию *хонкёку*, были описаны выше. Подробное изучение методов транскрипции, используемых в данной работе, приводится ниже. Транскрипции аудио-записей шести исполнителей, *Урамото, Ватадзуми, Ёкояма, Ивамото, Дзин, и Сакаи*, исполняющих пьесы, известные как «*Рэйбо*», «*Футайкэн дэн Рэйбо*», «*Футайкэн Рэйбо*», «*Сёганкэн дэн Рэйбо*», «*Сёганкэн рэйбо*» и «*Фуруин*» - это основа для анализа в данной диссертации.

Согласно диаграмме линии передачи, построенной в Главе 4, все эти пьесы, за исключением «*Фуруин*» в исполнении *Ватадзуми*, могут быть прослежены назад к одному исполнителю, *Хасэгава Тогаки* из района *Осю* на севере Японии, который исполнял пьесу, которая, возможно, была названа «*Рэйбо*». «*Рэйбо*» *Ватадзуми* - это исключение, потому что *Ватадзуми* не признаёт *Урамото* своим учителем, хотя генеалогический

график показывает, что *Урамото* учил *Ватадзуми* пьесе. Причастность исключительного положения *Ватадзуми* проявляется в анализе по разному.

Как объяснялось в Главе 4, генеалогия прослеживания этих пьес и их образцы основываются на достоверных данных внутренних традиций *сякухати*. В последующей дискуссии я покажу, что эта генеалогия, в том числе «*Фуруин*» *Ватадзуми* и «*Рэйбо*» - подтверждаются анализом. С помощью анализа я буду продолжать утверждать, что некоторые конкретные направления передачи, записанные на аудио в диаграмме линии передачи — отражаются во многих аспектах выступлений.

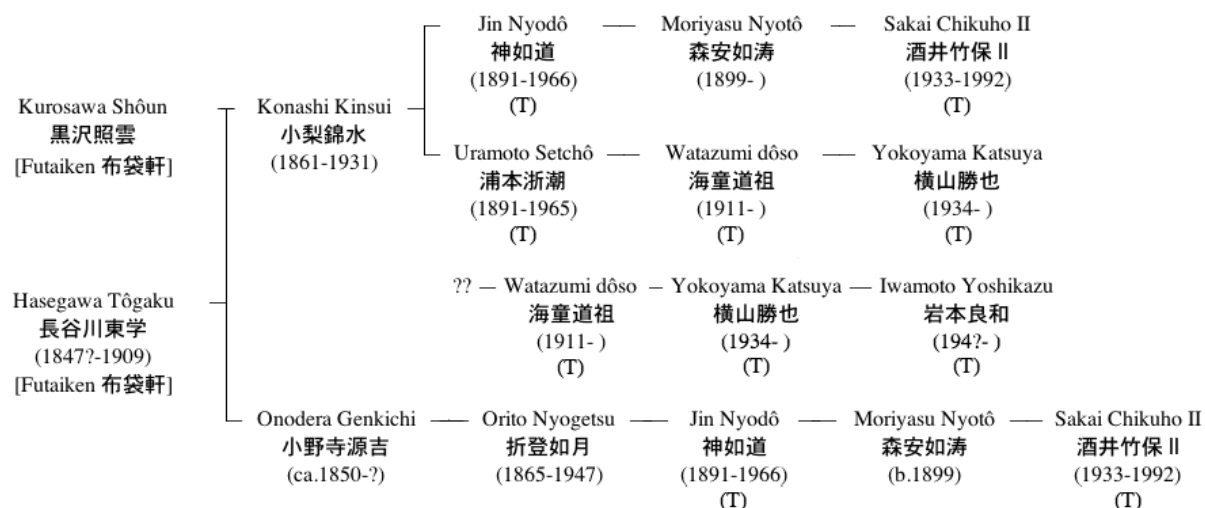


Диаграмма 7

Исполнители, чья запись была затранскрибирована, отмечены (Т).

Десять записей представляют две группы пьес и две линии передачи исполнителей *хонкёку*. Группы «А» и «В» - это две различные версии пьесы «*Рэйбо*» из района *Осю*. Эти две версии или группы будут переданы в анализе как группа «*Футайкэн Рэйбо*» и группа «*Сёганкэн рэйбо*» в соответствии с данными генеалогии. Передача линиями [Конаси] - *Урамото* - *Ватадзуми* - *Ёкояма* (31) и [Конаси] - *Дзин* - *Сакаи* (32) представлена в группе «А». Передача линиями *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* и *Дзин-Сакаи* представлена в группе «В». Диаграмма 7 даёт генеалогию десяти выступлений в обсуждаемом вопросе.



(31) Как уже говорилось выше, *Ватадзуми* опровергает высказанное многими членами традиции мнение, что *Урамото* научил его пьесе «*Рэйбо*». Анализ исследования подтверждает в определённой степени его утверждение, что *Урамото* не был его «учителем», а также, казалось бы, противоречит убеждениям, что пьеса «*Рэйбо*» была передана от *Урамото* к *Ватадзуми*.



(32) *Дзин* не обучал *Сакаи* напрямую, вместо этого он он передал «*Футайкэн Рэйбо*» и «*Сёганкэн рэйбо*» непосредственно через учителя *Сакаи* - *Мориясу Нёто*

(森安如涛). К сожалению, аудио-записи *Мориясу* по-видимому не существует.

Детали десяти записей представлены ниже:

Аудио-записи группы «А»:

1. *Урамото Сэттё «Рэйбо»*; TRS-5084 Privately released LP recording. 1985
2. *Ватадзуми досо «Рэйбо»*; Crown SW-5006. LP recording. 1968
3. *Ёкояма Кацуя «Рэйбо»*; Ongaku Tomo no Sha OMC1912. Cassette recording. 1985
4. *Дзин Нёдо «Футайкэн дэн Рэйбо»*; Teichiku GM6007. LP recording. 1980
5. *Сакаи Тикухо II «Футайкэн Рэйбо»*; Adamu Êsu AAC-2001. LP recording. 1978

Аудио-записи группы «В»:

1. *Ватадзуми досо «Фурин»*; Phillips PH-7503. LP recording. 1971
2. *Ёкояма Кацуя «Сёганкэн рэйбо»*; Ongaku Tomo no Sha OMC1912. Cassette recording. 1985
3. *Ивамото Ёсикадзу «Фурин»*; NHK (Japan National Radio) 17 November. Radio broadcast. 1975
4. *Дзин Нёдо «Сёганкэн дэн Рэйбо»*; Teichiku GM6007. LP recording. 1980
5. *Сакаи Тикухо II «Сёганкэн рэйбо»*; Columbia KX7002. LP recording. 1974

Аудио-записи являются частью коллекции из 29 аудио-записей пьесы «Рэйбо» района *Осю* в моей собственности (33). Десять аудио-записей, выбранных для анализа из этой группы были выбраны потому, что они представляют собой две линии передачи на протяжении двух-трех поколений, которые передают два варианта пьесы «Рэйбо». Помимо очевидной личной заинтересованности и удовлетворения, которое я получил от такого выбора, я бы сказал, что моё глубокое понимание как исполнителя каждой из двух линий и двух групп не только желательно, но и обязательно, чтобы успешно их анализировать. Это особенно важно для второго метода анализа, базирующегося на традиции. Необходимость частично опираться на свои знания в качестве исполнителя для музыкологического метода так же очевидно.



(33) Многие из записей были собраны в Японии в период 1988-1989 гг при содействии г-жи *Тукитани* и «*Сякухати кэнкюкай*» (尺八研究会, Сякухати Группа Поиска).



(34) *Сакаи* научил меня своей версии того, что он называет «*Сёганкэн рэйбо*» и «*Футайкэн Рэйбо*» в период с 1973 по 1975 гг, а *Ёкояма* научил меня своей версии того, что он называет «*Сёганкэн рэйбо*» и

На протяжении всей диссертации я подчеркиваю важность опыта исполнения *хонкёку*. Если транскрипция — это представление точной информации о *хонкёку*, то она должна представлять процесс исполнения, а так же воспроизведение звука. Такая транскрипция требует глубокого знания, которым обладает только тот, кто может исполнить пьесу.

6.3.2 Метод транскрипции

Транскрипция десяти записей семейства *Осю* пьес «Рэйбо» - это попытка воплотить процесс исполнения пьес как исполнение нот, в частности процесса, связанного с исполнением нот *мэри* и *кари*. Например, существует по крайней мере пять различных комбинаций аппликатур техник *мэри/кари*, которые все дают высоту тона Соль¹ (на флейте стандартной длины в 1.8 сяку) (таблица 1). Каждая из комбинаций издаёт звуки, которые имеют одинаковую высоту тона, но которые отличаются по тембру и другим качествам, таким, как создание звука, когда он повторно формируется.

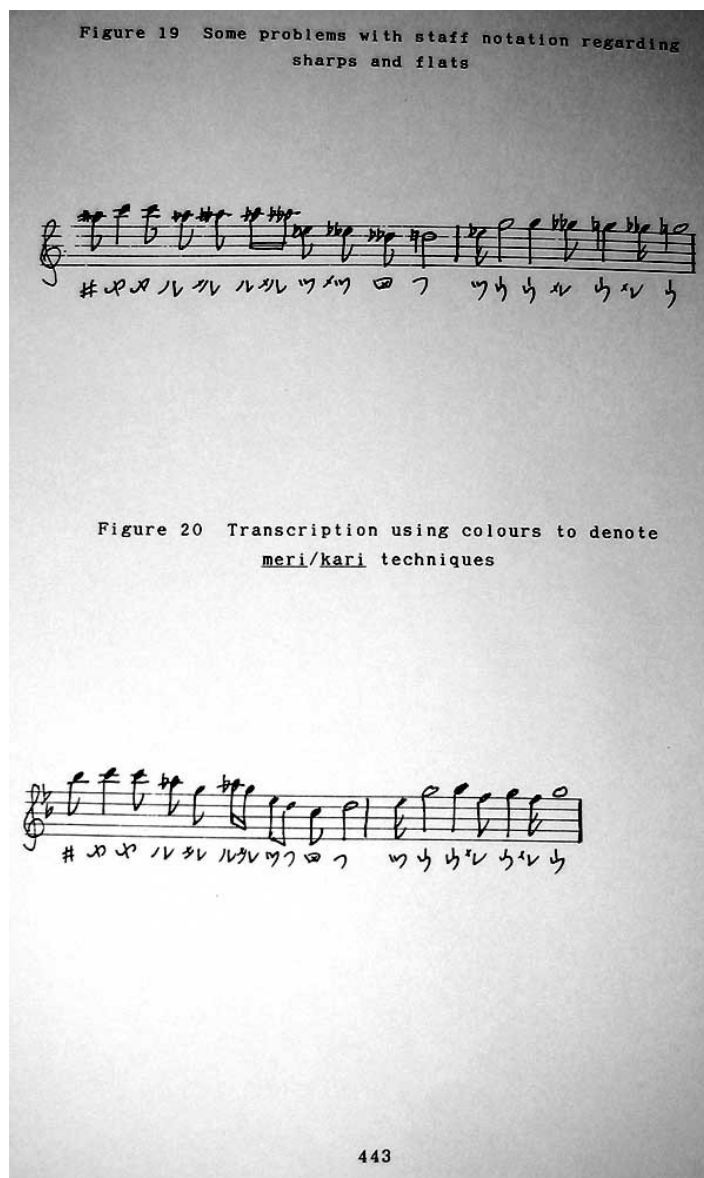
Fingerholes	ウ	メチ	大メエ
Backhole	●	●	●
4	●	●	●
3	●	◐	○
2	○	○	○
1	○	○	○
	"u" (kari)	"Chi-meri"	"E-dai meri" (great meri)

メル	メ _三 メ _ア ル _キ
●	●
●	●
○	○
●	●
○	●
"Ru-meri"	"Ru-meri" 3 hole only open (used only in lower octave)

Таблица 1

В системах обозначений, таких, как западные, которые обозначают высоту тона и ритм, но в которых не интегрированы система тембра и

пальцевых техник, упомянутых выше, это не легко отобразить. Хотя некоторые методы игры можно было бы фиксировать с использованием двойных диезов и бемолей и сочетаний диезов и бемолей, результат будет неясен и введет в заблуждение с точки зрения тональности. Рисунок 19 иллюстрирует некоторые проблемы персональных обозначений, используя только диезы и бемоли в попытке записать отрывки из *хонкёку*, которые содержат техники *мэри* / *кари*.



Рисунки 19 - 20

В транскрипции этой диссертации процессы *мэри/кари* находят отражение в обозначениях, использующих цвета для точек в нотах, где ноты *мэри* отмечаются синим цветом, а ноты *кари* — оранжевым. Важное отличие, которое бросается в глаза, это транскрипция между нотами, которые являются идентичными по высоте, но которые производятся контрастными техниками *мэри/кари*. На Рисунке 20 показаны транскрипции предыдущих примеров, но с использованием цветов, чтобы указать процессы *мэри/кари*. Мало того, что такая транскрипция более удобна для чтения, но и является одним из аспектов процесса исполнения, а техники *мэри/кари* становятся очевидными.

Важно отметить, что выбор цветов, синего для *мэри*, и оранжевого для *кари*, согласуется с философской символикой двойственности *инь-янь*, лежащей в основе техник *мэри/кари*. Как уже объяснялось в другом месте, ноты *мэри* представляют *инь* (земля, ночь, темнота, женщина, мягкость), а ноты *кари* представляют *янь* (небо, день, свет, мужчина, твердость). Синий цвет подходит для представления нот *мэри* (*инь*), в то время, как оранжевый цвет подходит для представления нот *кари* (*янь*).

Второй основной слабостью персональных обозначений в транскрипции выступлений *хонкёку* является ритм. Точные ритмические маркировки, основанные на измерительных битах в системе персональных обозначений не подходят для обозначения «свободного» ритма неопределённого измерения классических *хонкёку*. В транскрипции для этой диссертации продолжительность — это указанные пространственные, и модифицированные ритмические маркировки персональных обозначений. Длительность, указанная начальной чертой в 1 см представляет 1 с времени. Соответственно, запись, которая длится 8с отделена от последующей на 8 см. Одна начальная черта составляет примерно 16 см в длину, что соответствует примерно 16 с реального времени, в то время, как одна страница транскрипции представляет чуть более двух минут исполнения. Точность такого метода представления длительности, очевидно, не очень высока, особенно в случае, когда ноты исполняются очень быстро. Однако, это даёт немедленные и понятные указания относительно длины ноты и фразы.



В начале нотного стана ставится вертикальная нотная черта, соединяющая все пять линий. Она называется **начальной** чертой, при однострочной записи начальная черта может не ставиться.

Источник: <http://www.7not.ru/theory/02.phtml>



В транскрипции у Р.Ли над начальной чертой в кружочке указывается время — *прим.пер.*

Пространственное представление подкрепляется использованием стандартной ритмической маркировки персональных обозначений, которым были произвольно назначены следующие значения. Целая нота используется для обозначения ноты длительностью более 4 с.

Половинная нота указывает на длительность от 2 до 4 с. Четвертная нота указывает на продолжительность от 1 до 2 с. Восьмая - указывает на продолжительность от 1 до 1.5 с, а шестнадцатая — менее 0.5с.

Изменения ритмической маркировки, которые не делают различий между нотой, удерживающейся 4 с и нотой, удерживающейся 14 с, является менее точным, чем пространственное представление длительности, но только если судить по западным музыкологическим критериям. Эта большая погрешность в действительности является «отражением» взгляда на продолжительность: во взгляде исполнителя, нота с «большой длительностью» - это удерживание «долгое время», а не «четыре секунды», и не «восемь секунд». Как долго нота будет длиться — зависит

от обстоятельств индивидуального исполнения и исполнителя. Две дополняющие друг друга системы обозначений продолжительности и транскрипции допускают «объективный» музыкологический и «субъективный» инсайдерский взгляд на музыку.

Исполнители десяти аудио-записей использовали *сякухати* различной длины. Для того, чтобы облегчить сравнение выступлений, транскрипции поменялись местами так, чтобы фундаментальная высота тона (самая низкая высота тона флейты при которой все отверстия закрыты) всех инструментов, равных по высоте тона Ре, выше среднего До. *Хонкёку*, когда исполняется на флейте стандартной длины в 1.8 *сяку*, использует в первую очередь строй *мияко буси*, основанный на высотах тона Ре, Ми бемоль, Соль, Ля бемоль, До или на высотах тона Ре, Ми бемоль, Соль, Ля, Си бемоль. Другими словами, когда имеют место высоты тона Ре, Соль, Си и До, они почти всегда естественны, а когда Ми и Си, то они почти всегда сглаженные. Высота тона Ля может быть как Ля бемоль, так и натуральная Ля.

Последовательное сглаживание высот тона Ми и Си предполагает использование ключа сигнатуры для того, чтобы исключить большинство случайностей, которые могли бы иметь место в транскрипции. Таким образом, два бемоля, Ми бемоль и Си бемоль, выступают в качестве ключей сигнатуры транскрипции, но не в порядке, традиционно их представляющем. Записанный Ми бемоль до Си бемоль — это моя попытка обойти стандартную интерпретацию ключей сигнатуры и их гармонические последовательности. Наконец, Ля бемоль не появляется в ключе сигнатуры, хотя высота тона Ля бемоль часто встречается в транскрипции, потому что Ля тоже регулярно появляется. В отличие от Ми и Си (в чистом виде) фактически не существуют.

Транскрипции так же приспособлены к традиционному *хонкёку* исполнению, но не обозначены какие-либо «украшательские ноты», основанные только на стандартных техниках, используемых в игре на *сякухати* при повторе или смене артикуляции ноты (35). Техника почти идентична той, что используется в исполнении на волынке (где техники с использованием языка невозможны), и включает в себя быстрое открытие и закрытие, или удары по пальцевым отверстиям, что производит чрезвычайно короткие звуки между повторяющимися нотами. Хотя эти звуки могут быть рассмотрены, как украшательские ноты и отмечены в составе системы персональных обозначений, они не являются задуманными и не слышатся как украшательские ноты в *хонкёку* традиции. Нестандартные техники используемые для повторения нот также отмечены в транскрипции.



(35) Техники исполнения с использованием языка появились только в некоторых современных пьесах, начиная с этого столетия.

В процессе исполнения пальцевые отверстия открываются и закрываются, или удар по отверстию определяется в соответствии нотой, которая повторяется. Эта стандартная система является одной из первых вещей, которые *сякухати* исполнитель узнаёт будучи новичком. Стандартные повторения не записываются и не обсуждаются в

традиционных обозначениях *сякухати*. Они не считаются «нотами». По этим причинам, и для того, чтобы сделать транскрипцию более разборчивой, стандартные повторы артикуляции не записывались. В *хонкёку* выступлениях, однако, есть альтернативные повторы артикуляции. Пальцевые отверстия, кроме тех, которые используются для стандартных повторов артикуляции — открываются и закрываются, или по ним производится удар, или это комбинация техник, используемых для повторяющихся нот. В отличие от стандартных повторений нот, которые проходят без комментариев на уроке, эти альтернативные повторения акцентированы в *хонкёку* обучении и зачастую обозначаются в традиционных партитурах. Звуки, произведенные путём повторной артикуляции, кроме тех, которые являются стандартными, будут обозначены в транскрипции.

Кроме того, артикуляции, используемые чтобы подчеркнуть начальные ноты, выполняются с помощью ударов или подъёмов одного или нескольких пальцев. Опять же, язык никогда не используется в исполнении *хонкёку* для артикуляции ноты. Такие артикуляции являются общими, но в отличие от повторных артикуляций существуют нестандартные методы артикуляции нот, усвоенные начинающими *сякухати* исполнителями. Эти артикуляции представлены в транскрипции.

С учетом указанных выше незначительных изменений в системе обозначений, можно записать *хонкёку* таким образом, что важные особенности в музыке продолжают отражаться в форме, которая относительно проста и широко известна. Транскрипции аудио-записей десяти выступлений, упомянутые выше, можно найти в [Приложении 1](#).

6.3.3 Орфографически упрощенные транскрипции

После того, как транскрипции составлены, второй шаг на пути сравнительного анализа — это упрощение транскрипций для целей сравнения. Такое упрощение позволяет фразам и нотам в определённых фразах быть выстроенными должным образом. В этой диссертации транскрипции упрощаются с помощью систематической замены часто встречающихся музыкальных элементов на знаки или символы, а также будут устранены детали, которые не являются музыкально значимыми. Важно отметить, что результатом является упрощенная орфография, что облегчает сравнение, но не устраняет значительные детали.

Многие детали оригинальной транскрипции используются в конечном счете, но, как правило, чтобы скрыть элементы, рассматриваемые на этом уровне. Упрощенная транскрипция создаётся путем внесения следующих изменений в оригинальные транскрипции:

- Во-первых, украшения, производимые с помощью техник артикуляции, а также стандартные и нестандартные техники повторов артикуляции — пропускаются. Эти украшения не являются музыкально значимыми на данном этапе анализа (рис. 21 — А).
- Быстрые колебания между высотами тона — эти комбинации будут записаны следующими символами: (рис. 21 — В).
- Последовательности, инвертированные последовательности и копии

музыкальных рисунков (орнаментов) будут записаны следующими символами: (рис. 21 — С).

- Повторы будут записаны, где возможно, следующими символами: (рис. 21 — D).
- Линейное или пространственное расширение, показывающее в транскрипции символы продолжительность — пропущено. Длительность самих символов, однако, то есть целая нота, восьмая и т. д. - сохраняются.

The image shows four examples of musical notation, labeled A, B, C, and D, comparing two transcription methods. A vertical green line separates the two columns. To the left of the line is the 'Original Transcription' (Оригинальная транскрипция), and to the right is the 'Orthographically Simplified Transcription' (Орфографически упрощённая транскрипция).
Example A: Original transcription shows a melodic line with various note values and accidentals. The simplified transcription uses a simplified notation for the same melody.
Example B: Original transcription shows a melodic line with various note values and accidentals. The simplified transcription uses a simplified notation for the same melody.
Example C: Original transcription shows a complex melodic line with many accidentals and note values. The simplified transcription uses a simplified notation for the same melody.
Example D: Original transcription shows a complex melodic line with many accidentals and note values. The simplified transcription uses a simplified notation for the same melody.

Рисунок 21

Цветные кружочки, указывающие на образцы техник *мэри* и *кари* — так же сохраняются в мелодическом контуре. С учетом указанных выше изменений в транскрипции партитур, широкий мелодический контур пьес может легко наблюдаться, а пьесы — сопоставляться (36).



(36) См. [Приложение 2](#) для орфографически упрощенной транскрипции пьес «Рэйбо».

Сходства и различия на макро-уровне используются для того, чтобы сделать выводы о крупномасштабной структуре пьесы «Рэйбо», о степени изменений и правдоподобности претензий об общих истоках у пьес. Очевидно, что сходства и различия между транскрипциями десяти выступлений поддерживают результаты исследования линий передачи, как показано на диаграмме генеалогии. Кроме того, локализация сходств и различий между музыкальным материалом в транскрипции подтверждает претензии многих членов традиции *сякухати* на то, что передача *хонкёку* в основном и пьесы *Осю* «Рэйбо» в частности — в основе своей имеет устную природу. Орфографически упрощенные

транскрипции десяти исполнений «Рэйбо» можно найти в [Приложении 2](#).

6.3.4 Выстраивание орфографически упрощенных транскрипций в линию

Как только десять транскрипций, представляющих аудио-записи выступлений были записаны в упрощенной форме, можно попытаться устроить так, что локализованное место в одной транскрипции можно сравнить с соответствующим местом в другой транскрипции. Диаграмма линии передач, обсуждаемая в Главе 4 (Диаграмма б) предполагает возможность организации транскрипции так, что можно было бы считать, что фразы в одной транскрипции выстроены с соответствующими фразами в другой транскрипции. Успешная попытка выстроить большую часть данных, предоставляемых в транскрипциях, в значительной степени будет проверяться независимо от каких-либо данных, используемых для создания диаграммы линии передачи, делая умозаключение, что диаграмма линии передачи десяти версий разделяет общую идентичность, которую в данном случае можно проследить у «Рэйбо», как передающуюся от *комусо Хасэгава Тогаку*.

Музыкальный материал из десяти транскрипций на первый взгляд безнадежно запутан и в степени расхождения и в степени повторения материала. Метод организации, который я нашел, является самым удачным и в значительной степени опирается на мои практические знания пьес, как получателя четырех версий.

Первый шаг к организации упрощенной транскрипции, как описано выше, это рассмотрение традиционных партитур, которые разделяются на формальные разделы. Начало и конец формального раздела выделен в традиционной партитуре в трёх пьесах из одной группы, и в двух пьесах в другой группе. Эти традиционные маркировки можно использовать для определения начала и конца формальных разделов всех десяти пьес, которые, в свою очередь, могут стать отправной точкой для выстраивания транскрипций.

В традиционно записанной партитуре [«Сёганкэн рэйбо»](#), как её передаёт [Дзин, Сакаи, и Ёкояма](#) (затранскрибированной *Фуруя Терио* 古屋輝夫), шесть разделов четко обозначены и названы. Названия этих разделов, которые одинаковы во всех версиях, это:

- «*Таканэ сирабэ*» [竹調] (бамбуковый поиск),
- «*Хонтэ*» [本手] (основной узор),
- «*Таканэ*» [高音] (высокий звук),
- «*Таканэ гаэси*» [高音返し] (повторяющийся высокий звук),
- «*Хати гаэси*» [鉢返し] (возвращение чаши),
- «*Мусуби*» [結] (окончание).

Тукитани описывает шесть последовательных разделов:

- «*Таканэ сирабэ*» [竹調] (бамбуковый поиск): степенный вводный раздел, намекает на атмосферу всего произведения, а так же вводит определённые мотивы.

- «Хонтэ» [本手] (основной узор): раздел с изложением основных мотивов произведения, таких, как основная *Рэйбо*-тема. Эта тема несколько меняется в каждой пьесе.
- «Таканэ» [高音] (высокий звук): красивая мелодическая линия, которая начинается со звуков высокого регистра, а затем повторяется главная тема раздела *хонтэ*.
- «Таканэ гаэси» [高音返し] (повторяющийся высокий звук): повторение раздела *таканэ* с вариациями раздела *хонтэ*. Здесь *комусо* возвращает миску, получив милостыню, а так же исполняет следующую часть в знак благодарности (37).
- «Хати гаэси» [鉢返し] (возвращение чаши): транспозиция (38) этой темы, используя технику *таманэ* [玉音] (звук, как прыгающий мяч) (39). Это раздел «изменения» внутри пьесы в целом.
- «Мусуби» [結] (окончание): короткий заключительный раздел, играется в высоком регистре, хотя многие варианты оканчиваются в нижнем регистре.

(Тукитани 1990b:15)



(37) Тукитани здесь ссылается на практику попрошайнического исполнения *комусо*. Наиболее распространенная форма получения милостыни нищенствующими монахами — это сырой рис, принесённый в миске (*хати*). Монахи останавливались в середине исполнения *хонкёку*, высыпали рис из миски в свою специальную сумку, а затем возвращали чашу своему благодетелю. Затем *комусо* продолжали играть, исполняя часть [пьесы, называемую] «Возвращение чаши».



(38) Тукитани не даёт ясного понятия, как она здесь использует слово «транспозиция» (転調, *тэнтё*, дословно — *изменение ключа, модуляция - прим.пер.*). В музыкальных терминах это слово может так же означать «модуляция» и «переход».



(39) Техника «*таманэ*» похожа на дрожащее касание языком, за исключением того, что «дрожит» нёбный язычок, а не язык. В результате получается более мягкий звук.

Расположение этих подразделов в транскрипции соответствующей партитуры, способствуют тесной корреляции между выступлениями и соответствующей партитурой. Например, количество фраз, записанных в партитуре, используемых *Сакаи* идентично числу фраз в транскрипции исполнения *Сакаи*.

Как только подразделы были обнаружены в транскрипции трёх пьес

«Сёганкэн рэйбо» и исполнялись теми, кто использовал традиционные обозначения с помеченными подразделами, можно искать формальные подразделы в транскрипции оставшихся двух выступлений, включая и группу «Сёганкэн рэйбо», т. е. *Ватадзуми* и *Ивамото* (40). На основе выводов, сделанных после изучения начала и окончания подразделов в этих трёх транскрипциях, можно определить, где подразделы существуют в двух других пьесах. Удивительная степень согласия между этими двумя транскрипциями и первыми тремя транскрипциями, упомянутыми выше, включая каденциальные формулы, участвующие во всех пяти транскрипциях, достаточна, чтобы найти формальные подразделения в двух последних транскрипциях с относительной уверенностью. Каденциальные формулы будут обсуждаться ниже.



(40) Хотя *Ватадзуми* и *Ивамото* использовали название «Фурин» для своих пьес, они изначально включены в группу «Сёганкэн рэйбо». Их включение основано на устной и письменной информации, используемой для сборки генеалогического графика (см. Главу 4). Данные, полученные из транскрипций, начиная с начальной и заканчивая последней фразой формальных подразделений, обсуждаемых здесь, утверждают их размещение в группе «Сёганкэн рэйбо».

Figure 22 Transcriptions of formal divisions in "Shōganken reibo" as per traditional scores

445

Figure 22a Transcriptions of formal divisions in "Shōganken reibo" as per traditional scores, continued

445a

Рисунок 22

На Рисунке 22 показаны части транскрипций пяти исполнений пьесы «Сёганкэн рэйбо», которые соответствуют сегментам начальной и конечной фразы формальных подразделов пьесы, расположение которых было подтверждено тремя традиционными партитурами «Сёганкэн рэйбо», упомянутыми выше. В транскрипции всех пяти выступлений, все, кроме одного из разделов заканчиваются высотой тона Ре, который является фундаментальной нотой инструмента (на флейте длиной 1.8 сяку), то есть является одним из основных ключевых тонов (какуон) в хонкёку. Заключительный раздел «Мусуби» является исключением. В случае окончания раздела «Мусуби» (что соответствует концу пьесы), присутствует так же устойчивый Ре во всех пяти транскрипциях. В трёх транскрипциях, представляющих линию Ватадзуми (Ватадзуми, Ёкояма и Ивамото), однако, последняя фраза заканчивается высотой тона Ля и не присутствует в транскрипциях Дзин-Сакаи, добавляется после фразы с устойчивым Ре. Последствия этой разницы будут рассмотрены ниже.

По большей части формальные подразделения, записанные в традиционной партитуре, обосновывают гипотезу о том, что пять транскрипций представляют пьесы, которые тесно связаны между собой, если не одни и те же. Сходство материала, который можно найти в начале и в конце того, что считается формальными подразделами, четко устанавливается их расположением во всех пяти транскрипциях.

Установив расположение формальных подразделений в пяти транскрипциях группы «Сёганкэн рэйбо» тот же процесс может быть применён и к группе пьес «Футайкэн рэйбо» (41). В отличие от случая «Сёганкэн рэйбо», формальные подразделения в пьесе «Футайкэн рэйбо» отмечены только в традиционных партитурах Дзин и Сакаи. Кроме того, они содержат только пять разделов вместо шести. Пять секций «Футайкэн рэйбо», которые содержатся в партитурах Дзин и Сакаи — это «Таканэ сирабэ», «Хонтэ», «Таканэ», «Хати гаэси» и «Мусуби». Как и в случае с «Сёганкэн рэйбо», локализация этих подразделений в транскрипции выступлений Дзин и Сакаи, а также соответствующие места в транскрипции оставшихся трёх выступлений можно точно указать с относительной уверенностью из-за высокой степени сходства пяти транскрипций (42). На рисунке 23 показаны начальная и конечная фразы сегментов подразделений в пяти транскрипциях «Футайкэн рэйбо», как отмечено в традиционной партитуре.

Figure 23 Transcriptions of formal divisions in "Futaiken reibo" as per traditional scores

446

Рисунок 23

(41) Пять пьес, сгруппированных под названием «Футайкэн рэйбо» - это «Футайкэн дэн Рэйбо» Дзин, «Футайкэн рэйбо» Сакаи и «Рэйбо» Ватадзуми, Ёкояма, и Ивамото. Группирование этих пять пьес было изначально продиктовано письменной и устной информацией, используемой для получения диаграммы линии передачи «Рэйбо» (см. Главу 4), как и в группе «Сёганкэн рэйбо», данные из транскрипции утверждают группировку.



(42) Хотя пометка «Таканэ гаэси» не встречается ни в одной традиционной партитуре «Футайкэн рэйбо», музыкальный материал, который соответствует в той или иной степени к разделам «Таканэ гаэси» пьесы «Сёганкэн рэйбо» можно найти во всех пяти версиях транскрипций «Футайкэн рэйбо». Обсуждаться это будет позже.



Подобные разделительные маркировки можно найти в традиционной партитуре, представляющей другие происхождения пьес «Рэйбо», хотя часто с разными названиями. Партитуры восьми версий пьес «Рэйбо» включают опубликованные хонкёку партитуры Ямауэ (Ямауэ 1984). Они

обладают следующими изменениями из приведенного выше разделения формальных разделов:

- Пьеса «Рэйбо» Футайкэн (布袋軒, подчиненного храма), как передача Саката Тосуи (坂田東水) через Сано Токаи (佐野東界), разделённая на «Таканэ сирабэ», «ити но таканэ» (первый высокий звук), «ни но таканэ» (второй высокий звук), «сан но таканэ» (третий высокий звук).
- Пьеса «Рэйбо» Футайкэн, как переданная Конаси Кинсуи (小梨錦水) через Гото Тосуи (後藤桃水), разделена на «Таканэ сирабэ», «таки отоси» (瀧落シ, падение водопада), «такэ нэ» (таки отоси но ути) (высокий звук внутри падающего водопада [раздел]), «хати гаэси», и «цую кири» (露切, буквально «срезанная роса»)(43)).
- Пьеса «Рэйбо» Футайкэн (также называемая «Миягино Рэйбо» 宮城野鈴慕), была передана Конаси Кинсуи через Кобаяси Сидзан (小林紫山), делится на «Таканэ сирабэ», «таки отоси», «Таканэ», и «хатигаэси». * Пьеса «Рэйбо» Футайкэн, переданная Конаси Кинсуи через Урамото Сэттё (浦本浙潮), а затем Таникита Мутику (谷北無竹), делится на «Таканэ сирабэ», «таки отоси», «ити он таканэ», «ни он таканэ», и «хатигаэси».
- Пьеса «Рэйбо» Киндзёдзи (金城寺, храм) и Гарёкэн (臥龍軒, подчиненный храм), была передана Хасэгава Тогаку (長谷川東學) через Онодэра Гэнкити (小野寺源吉) и затем Орито Нёгэцу (折登如月), и так же получена Такахаси Кусан (高橋空山), состоит из «Таканэ сирабэ», «Рэйбо (хонтэ)», «Таканэ», «хонкёку (основная пьеса)», «хатигаэси».
- Пьеса «Рэйбо» Сёганкэн (подчиненный храм), полученная Дзин Нёдо (神如道) и состоит из «Таканэ сирабэ», «хонтэ (Рэйбо)», «Таканэ», «хонкёку», и «хатигаэси».
- Пьеса «Осю Рэйбо», передана Цурута Нандо (鶴田南童), не имеет формальных подразделений.
- Пьеса «Боно Рэйбо» (芒野鈴慕) — делится на неназванный вводный раздел, «Таканэ», второе «Таканэ» и неназванный заключительный раздел.

(Ямауэ 1984:12-35)

Наконец, в книге «Кимпу рю сякухати хонкёку дэн» (錦風流尺八本曲伝, Передача сякухати хонкёку Кимпу рю) (Утияма 1972:77-78), партитура пьесы «Мияги Рэйбо» (宮城鈴慕), полученная Онодэра Гэнкити, делится на «сирабэ», «Рэйбо», «хонкёку каэси» и «хатигаэси».



(43) Термин «цую кири» (露 - роса, 切り - заключительная фраза) иногда используется для обозначения заключительного раздела хонкёку. «Роса» относится к конденсату, что формируется внутри сякухати во время игры.

Таблица 2

Названия «Рэйбо»(Лица,	Названия формальных разделов в традиционных партитурах
-------------------------	--

его передающие)						
«Сёганкэн Рэйбо» (Дзин, Сакаи)	Такэ сирабэ	Хонтэ	Таканэ	Таканэ гаэси	Хатигаэси	Мусуби
«Футайкэн Рэйбо» (Ёкояма, Дзин, Сакаи)	Такэ сирабэ	Хонтэ	—	Таканэ	Хатигаэси	Мусуби
"Футайкэн Рэйбо" (Сано Токаи)	Такэ сирабэ	—	Ити он таканэ	Ни он таканэ	Сан но таканэ	—
«Футайкэн Рэйбо» (Гото Тосуи)	Такэ сирабэ	Таки отоси	Така нэ (Таки отоси но ити)	—	Хатигаэси	Цюю кири
«Миягин о Рэйбо» (Кобаяси Сидзан)	Такэ сирабэ	Таки отоси	Таканэ	—	Хатигаэси	—
«Футайкэн Рэйбо» (Урамото Сэттё)	Такэ сирабэ	Таки отоси	Ити он таканэ	Ни он таканэ	Хатигаэси	—
«Киндзё дзи Рэйбо» (Онодэра Гэнкити Орито Нёгэцу Такахаси Кусан)	Такэ сирабэ	Рэйбо [хонтэ])	Таканэ	Хонкёку	Хатигаэси	—
«Сёганкэн Рэйбо» (Дзин Нёдо)	Такэ сирабэ	Хонтэ	Таканэ	Хонкёку	Хатигаэси	—
«Боно Рэйбо» (?)	—	без имени	Таканэ	Таканэ (2)	без имени	—
«Мияги Рэйбо»	Сирабэ	Рэйбо	Хонкёку Каэси	—	Хатигаэси	—

(Онодэра Гэнкити)						
----------------------	--	--	--	--	--	--

Большинство из приведенных выше названий формальных подразделов пьесы «Рэйбо» совпадают с группами «Сёганкэн рэйбо» и «Футайкэн рэйбо», рассмотренными ранее. В Таблице 2 обобщены разделы, найденные в десяти версиях пьес «Рэйбо», изучаемых в этой диссертации и сравнение их с названиями разделов девяти традиционных партитур, упомянутых выше. Сходства между формальными подразделами очевидны, несмотря на различия в названиях подразделов. В частности, использование названий «Рэйбо», «Хонтэ» и «Таки отоси» указывает на секцию, стоящую после секции «Сирабэ», способствует обоснованию гипотезы, что все пьесы принадлежат семейству «Рэйбо».

После определения начала и окончания различных разделов всех десяти транскрипций, можно организовать сравнительный анализ для остальных частей транскрипции, то есть материала между началом и окончанием каждого подраздела. Сразу же становится видно, что ноты со ключевой тональностью — это ноты с высотой тона Ре, Соль, Ля и До. Число этих ключевых тональностей поддерживается в течении двух секунд. На рисунке 24 показано, как на странице мы линейно выстраиваем орфографически упрощенную транскрипцию с прямоугольниками, обведенными вокруг ключевых тонов, длящихся 2 с или более.

Figure 24 Example of correlation of core notes

The image shows two musical staves with multiple parts. The first staff is for 'Futaiken reibo/Reibo' and the second for 'Shoganken reibo/Furin'. Both are in G major (one sharp). The parts are labeled U, W, Y, J, S for the first piece and W, Y, I, J, S for the second. Red circles highlight specific notes in each part, which are the core notes mentioned in the text: Re, Sol, La, and Do. The notes are circled in red and numbered 1 through 5. The notes are placed on a grid of vertical lines, representing the duration of the notes.

Рисунок 24

В некоторых случаях, особенно при переходах к верхнему регистру, существуют устойчивые ноты в различных транскрипциях, которые так же легко выстроить. Эти ноты, однако, будучи высотой тона Ля бемоль,

Си бемоль и Ми бемоль, они не являются ключевыми тональностями. Эти высоты тона, которые обычно выполняются с техникой *мэри*, почти всегда играют с помощью техники *кари*, когда в контексте присутствует очевидная корреляция.

После определения начала и окончания формальных разделов и построения ключевых тонов можно изучить оставшиеся промежуточные тона. Во многих случаях отличительные мелодические формулы могут быть использованы для выстраивания транскрипции. Эти отличительные черты или мелодические формулы действуют как «указатели», которые, как известно, работают при запоминании музыки, передаваемой устно (Трэйлер 1974:344-345). Наиболее очевидная мелодическая формула «*рэйбо но тэ*» (鈴慕の手, «*Рэйбо*» узор или «аппликатура»).

Термин «*рэйбо но тэ*» используется членами традиции *хонкёку* в разговоре о «*Рэйбо*» в контексте уроков и в других местах. «*Рэйбо но тэ*» - это нотный рисунок, который может быть меньше, чем фраза, целая фраза и больше, чем одна фраза. Он всегда находится в верхней октаве (甲, *кан*), исполняется преимущественно с помощью техники *мэри*, как правило характеризуется концентрацией нот гораздо больше, чем среднее число и имеет сложный орнамент.

Нотный орнамент центрируется в первую очередь вокруг высоты тона Соль" и в меньшей степени — возле Ля бемоль", и часто заканчивается на высоту тона Ми бемоль" и Ре". Одна из трудностей в определении фразы как «*рэйбо но тэ*» - это частое явление, которое можно было бы назвать фрагментом «*рэйбо но тэ*», то есть без Ми бемоль" - Ре", часто в пределах фразы, которая содержат не «*рэйбо но тэ*» (44). В этом исследовании материал, определённый термином как «*рэйбо но тэ*» находится только в местах, которые определены мной.



(44) В анализе конкретные фразы отдельных исполнителей обозначаются, как *F* или *S*, согласно инициалам исполнителя, а затем номер фразы или фраз. Например, *S: Y39* — это фраза 39 из версии Ёкояма [в пьесе] «Сёганкэн рэйбо».

Вариации «*рэйбо но тэ*» встречаются постоянно во всех десяти версиях «*Рэйбо*», транскрибируемых в данном исследовании. Рисунок 25 представляет два примера «*рэйбо но тэ*» из транскрипции, используемой в данном исследовании. Два примера из аудио-записей выступлений какого либо мастера (*Ватадзуми*), и представляет как группу «Сёганкэн рэйбо», так и группу «Футайкэн рэйбо». Он показывает крайности орнамента «*рэйбо но тэ*», имеющие продолжительность и сложность.

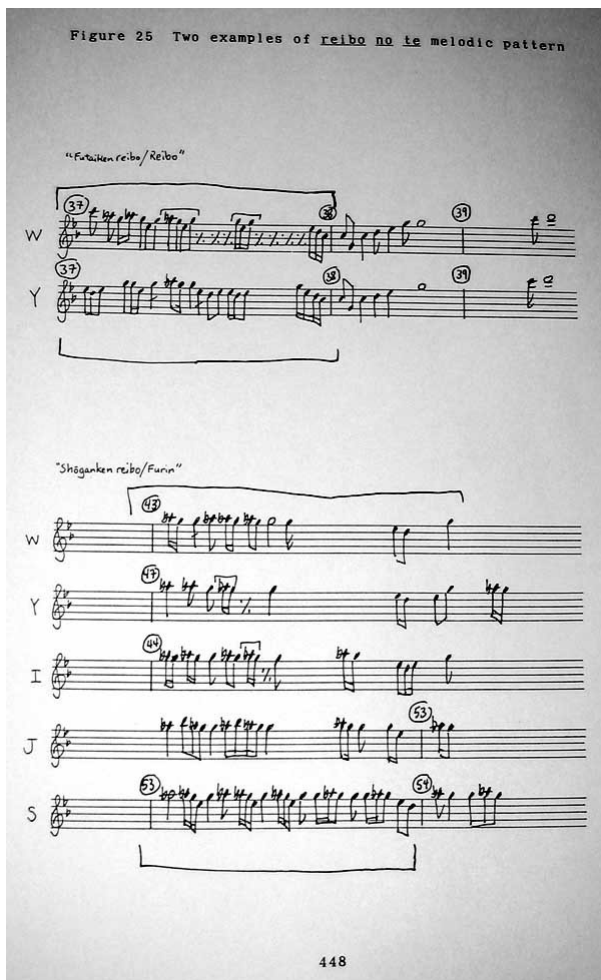


Рисунок 25

Мелодические проходы рассматриваемых «*рэйбо но тэ*» отмечены и обсуждаются в традиции хонкёку, например во время уроков. Так как запись «*рэйбо но тэ*» обычно не содержит ключевых тонов и очень коротка по продолжительности, определение места пассажей «*рэйбо но тэ*» является самым полезным в собранном материале, и не является ни началом, ни окончанием формальных подразделов, или ключевым тоном. Все «*рэйбо но тэ*» промаркированы скобками, в завершении выстраиваются в линию орфографически упрощенной транскрипции.

Существуют какие-то материалы в орфографически упрощенной транскрипции, которые не вписываются в любую из трёх категорий, упоминаемый до сих пор: начало и конец секций, ключевые тона, отличительные мелодические формулы. Менее очевидна корреляция между нотами, тем более, что более свободные решения определяют их размещение. Отметим, что невозможность выстроиться с какой-либо ноты в линию приведет их к изолированному положению.

Вскоре стало очевидным, что моя попытка выстроить транскрипцию не удастся, если я не буду полагаться на мою интуицию и интуитивное понимание пьес, как получатель, исполнитель и учитель четырёх из десяти версий. Выбор нот или фраз, чтобы использовать их как коррелятивные «указатели», которые, скорее всего, соответствуют друг другу и между которыми другие ноты выпали, могут во многих случаях быть сделаны только с таким пониманием. Но как только такие выборки были сделаны, высокая степень корреляции между транскрибируемыми

материалами, которые еще предстоит выстроить, усилила оригинальное решение.

Все фразы, расположенные в транскрипциях двух групп пьес, «Сёганкэн рэйбо» и «Футайкэн рэйбо», рассматриваются отдельно, как это объясняется в случае выстраивания от начала и до окончания формальных подразделов. Только после соотношения пьес в каждой независимо созданной группе из нот пьес, выстраиваются ноты из пьес, как из двух групп. Следует также отметить, что различные уровни материала, используемого для выстраивания упрощенной транскрипции, подтверждают друг друга. Например, размещение ключевых тонов подтверждает расположение формальных подразделов и отличительных мелодических формул. Кроме того, расположение отличительных мелодических формул подтверждает размещение обоих предыдущих уровней основных тонов и формальных подразделений.

Удачное расположение десяти транскрипций подтверждает общую идентичность разделения десяти пьес, представленных в транскрипции, как настоятельно предлагаемая генеалогическая диаграмма. В какой степени и каким образом общая идентичность проявляется в десяти транскрипциях и как они связаны с линиями передачи, рассмотрим в анализе.

Полностью выстроенная орфографически упрощенная транскрипция десяти записей представлена в [Приложении 3](#).

6.4 Сравнительный анализ «Рэйбо»

Стимул для сравнительного анализа мелодических контуров и деталей пьесы «Рэйбо» пришел в значительной степени из музыковедческой точки зрения методологии анализа и зависел во многом от понимания пьес, основанного на традициях. Метод анализа, используемый в создании контуров основан на знании процессов, происходящих в нём, традициях сякухати хонкёку и их исполнении.

С большой базой данных транскрипций десяти записей, представляющих традиции, поколения и отдельных исполнителей, изложенных ранее, сравнение будет производиться на нескольких уровнях, а также между числом предметов и числом комбинаций:

1. Между двумя группами пьес «Рэйбо» (группа «Футайкэн рэйбо» и группа «Сёганкэн рэйбо»), чтобы показать сходства и различия, которые определяют две группы.
2. Между двумя линиями передач каждой из групп пьес (FR версий линии передачи Ватадзуми-Ёкояма и FR версий линий передачи Дзин-Сакаи; и SR версии Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото и SR версии линии передачи Дзин-Сакаи) для того, чтобы показать уровень согласованности между исполнителями в пределах одной линии передачи.
3. Между отдельными исполнителями различных линий в пределах одной группы (FR версии Дзин и FR версии Урамото). В этой и следующей комбинации сравнения можно увидеть музыкальные рисунки вариаций между индивидуальными исполнителями.
4. Между индивидуальными исполнителями в рамках одной линии (FR

версия Урамото и FR версия Ватадзуми).

Сравнение сосредоточится на сходстве и различии между такими элементами, как формальные подразделы, размещение и частота ключевых нот, расположенные и исполнение каденциальных и других отличительных мелодических формул, сведения о воспроизведении, такие, как воздействие и повторная артикуляция, и детали высоты тона.

С помощью сравнения могут быть решены следующие вопросы:

- Каким образом можно определить две группы «Рэйбо»?
- Какие модели сходства и различия можно увидеть учитывая десять различных исполнителей, представляющих две различные линии передачи двух различных групп пьес?
- Какие это модели, связанные с передачей между исполнителями, а так же вопрос о стабильности и изменениях?
- В какой степени возникают мелодические узоры, которые поддерживают или опровергают, что известно об отдельных исполнителях и их убеждениях относительно природы и сущности хонкёку?

Однако прежде чем начинать сравнение необходимо четко установить, что в десяти выступлениях доля транскрипции сходства и различия в степени, в которой указывается, что они все идентифицируются как действительные проявления «Рэйбо». Это уже было предложено на генеалогической диаграмме и было подтверждено удачное расположение орфографически упрощенной транскрипцией.

6.4.1 Создание общей идентичности для десяти пьес с использованием данных из транскрипций

В контексте теории устной традиции, «Рэйбо» - не единственная пьеса. Не существует ни одного «оригинального» «Рэйбо», ни версий «оригинальной» пьесы «Рэйбо». Не существует ни одного основного текста «Рэйбо». Пытаясь установить, являются ли нет представленные транскрипции десяти выступлений, идентифицируемые, как «Рэйбо», нужно посмотреть на количество и размещение общего материала. Чем больше материала, который является общим для всех десяти транскрипций, тем больше вероятность идентичности. Если большинство материала включает в себя такие важные моменты, как основные ноты, начало и конец формальных разделов, а также отличительные мелодические формулы, то эта вероятность внушает к себе ещё больше доверия.

Большинство общего материала между десятью пьесами можно увидеть в орфографически упрощенной транскрипции, обсуждаемой ранее. Особенно значительными являются ноты, которые удерживаются долго.



Рисунок 26

На рисунке 26 видно, что некоторые длительные ноты в первых семи — тринадцати фразах начального участка *Сирабэ* являются общими для большинства пьес. Они расположены также, как и в орфографически упрощенной транскрипции в предыдущем разделе. Ноты проявляются, только если идентичные ноты находятся по меньшей мере у шести из десяти версий «*Рэйбо*», и отмечаются по крайней мере в одной из версий, которая имеет минимум (то есть по крайней мере продолжительность в 2 с). Большинство фраз раздела *Сирабэ* всех десяти транскрипций содержат по крайней мере одну из этих нот. Аналогичную степень общего материала можно увидеть во всей пьесе.

В дополнении к нотам, о продолжительности которых говорилось выше, другие материалы подтверждают идею общей идентичности десяти пьес, в частности материалы начала и конца формальных разделов (Таблица 3). Следующие замечания могут быть сделаны в отношении основных частей «*Рэйбо*».

Таблица 3 Формальные разделы «*Футайкэн рэйбо*» и «*Сёганкэн Рэйбо*»

Группа «Футайкэн рэйбо»	Такэ сирабэ	Хонтэ	(Хонтэ)	Таканэ	Хатигаэс и	Мусуби
Группа «Сёганкэ»	Такэ сирабэ	Хонтэ	Таканэ	Таканэ гаэси	Хатигаэс и	Мусуби

Во всех десяти исполнениях пьесы «Рэйбо», за исключением Урамото, секция *Такэ сирабэ* заканчивается фундаментальной нотой инструмента (Pe') (Рис. 27). Во всех выступлениях секция *Хонтэ*, которая следует за секцией *Такэ сирабэ*, начинается в первой октаве, с ноты, которая выше фундаментального тона (Pe"). Этот раздел является одним из наиболее легко узнаваемых в транскрипции обеих групп.

Figure 27 Division between *shirabe* and *honte* sections

"Futaiken reibo/Rebo"
 (10) Shirabe (11) Honte (13)

U
 W
 Y
 J
 S

"Shoganken reibo/Funn"
 (9) Shirabe (10) Honte

W
 Y
 I
 J
 S

450

Рисунок 27

Как говорилось ранее, группа «Футайкэн рэйбо» состоит из пяти секций, обозначенных в традиционной партитуре, в то время, как группа «Сёганкэн Рэйбо» состоит из шести секций. Это происходит потому, что не существует формальной маркировки в традиционных партитурах, локализованных в пьесах FR, которые соответствуют расположению разделов между секциями *Хонтэ* и *Таканэ* в пьесах SR (см. таблицу 3). Финальная фраза секции *Хонтэ* пьес SR оканчивается на Pe" (Рис. 28). Фразы FR, которые должны соответствовать финальной фразе в секции *Хонтэ* «Сёганкэн рэйбо», оканчиваются на Соль". Обе эти ноты являются «основными нотами» и имеют важное значение в функции коденциальных окончаний или «тоник» (см. раздел по обсуждению устной традиции). Эти фразы продолжаются в течении 4х секунд во всех пьесах FR и в течении более чем 2х секунд во всех пьесах SR. Поэтому было бы разумно провести параллель между Соль" пьес FR и Pe" пьес SR в этой точке. Кроме того, следующая фраза в FR содержит ту же мелодическую линию, что и соответствующая фраза в SR в секции

Таканэ. Поэтому можно заключить, что существует разделение пьес FR в точке, которая соответствует окончанию секции *Хонтэ* и началу секции *Таканэ* в пьесах SR, хотя это разделение не маркировано в традиционных партитурах. Если мы считаем это без опознавательных знаков деления, число формальных подразделов пьес «*Футайкэн рэйбо*» становится равным шести отмеченным разделам пьес «*Сёганкэн рэйбо*».

Figure 28 Division between *honte* and *takane* section in "Shōganken reibo"

"Shōganken reibo/Furin"

Honte Takane

W
Y
I
J
S

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

24 24 24 24 24

35 35 35 35 35

451

Рисунок 28

Как показано на Рис. 29, то, что обозначена последняя фраза из раздела *Хонтэ* в FR традиционных партитур, соответствует разделу *Таканэ* в SR (см. таблицу 3). Хотя названия разделов отличаются в этих группах в этой точке, каденциальные и исходные формулы при этом формальном делении связаны друг с другом. Во всех десяти вариантах существуют устойчивые (в течении 4х секунд) *Re*" в данной точке, за которой следуют короткие мелодические рисунки во всех версиях SR, и краткая финальная нота в FR версии *Дзин Нёдо*.

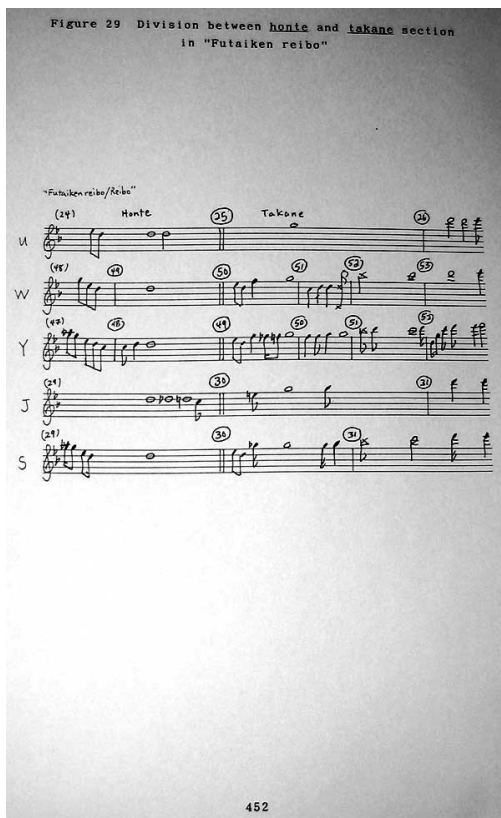


Рисунок 29

То, что мы называем секцией *Таканэ* пьес FR – обозначается *Таканэ гаэси* в SR (см. таблицу 3). В пяти пьесах FR основные ноты первоначальной фразы этого раздела — это Соль". В пьесах SR фраза Соль" не воспроизводится. Существует, однако, соглашение между группой SR и тремя версиями группы FR в последующем материале, начиная с ноты Си бемоль", а затем — долгого До". Три версии — это третья фраза раздела *Таканэ* у *Ватадзуми* (F:W52), у *Ёкояма* (F:Y51) и вторая фраза у *Сакаи* (F:S31). После длинной ноты До", которая присутствует в восьми из десяти танскрипций, все десять версий совпадают с фразами, которые исполняются между Ре" и Ми бемоль", плавно переходя в До".

Последняя фраза в разделе *Таканэ* в версий FR и секции *Таканэ гаэси* версий SR (Рис. 30), позволяет самостоятельно определить длительность Ре". Во всех десяти версиях Ре" - это последовательность коротких мелодических образов, обсуждаемых более подробно ниже.

Figure 30 Division marking beginning of **hachigaeshi** section

Hachigaeshi "Futaiken reibo/Aebo"

Hachigaeshi "Shoganken reibo/Furin"

453

Рисунок 30

Во всех десяти версиях, раздел, следующий за делениями, приведенными выше, обозначается как раздел *хатигаэси* (Рис. 30). Также во всех десяти версиях этот раздел начинается с отчетливого и интенсивного исполнения Си бемоль", исполняемого в технике *кари*, а затем следуют вариации колебаний между Ля" и Си бемоль".

В версиях FR окончание раздела *хатигаэси* и начало раздела *Мусуби* встречается в F:U38, в соответствии с разделами, упомянутыми в партитуре *Дзин* и *Сакаи* (Рис. 31). Не смотря на отсутствие деления на секционные отметки, в данный момент в версии SR, соответствующей фразе в версии SR (S:W59, и т.д.) также начинается с высоты тона Соль'. В двух вариантах версий (*Ватадзуми* и *Дзин*) нота выдержана в течении 4х секунд. Данные об этой фразе в группе SR параллельны группе FR. Поэтому можно заключить, что существует слабое разделение не отмеченное на данный момент в группе SR, что соответствует началу раздела *Мусуби* в группе FR (см. Таблицу 3).

Figure 31 Division between hachigaeshi and musubi section in "Shōganken reibo"

"Futaten reibo/Reibo"
(45)

U
W
Y
J
S

"Shōganken reibo/Furin"

Hachigaeshi Musubi

W
Y
I
J
S

454

Рисунок 31

Хотя в двух группах пьес между началом и концом раздела *Мусуби* наблюдается меньшая корреляция, чем можно наблюдать в остальной пьесе, в контексте данного обсуждения важно заметить, что обе группы содержат одинаково отмеченные конечные участки именно как раздел *Мусуби*.

Данные в транскрипции в местах начала и конца формальных подразделов проявляются в значительной степени одинаково в общей структуре, обобщенной для всех десяти выступлений. Количество и тип сходства между увиденными десятью транскрипциями в этих точках также соответствует характеристикам, согласно теории устной передачи о структурных точках. Степень сходства в точках непосредственно до и после разделения между крупномасштабными структурами в пьесе, особенно часто встречающимися в частых общих каденциальных формулах, так же находятся в согласии с теорией устной традиции, в частности, относящейся к использованию основных особенностей начала и конца в качестве координаторов в процессе построения устного исполнения.

Данные о формальных подразделениях обосновывают наблюдения относительно длины общей продолжительности длинных нот, общих для десяти выступлений, о чем говорилось выше. Третий признак того, что десять выступлений - это всё проявление «Рэйбо» - являет наличие и расположение отличительной мелодической формулы, описанной ранее, *рэйбо но тэ*. Эта формула может быть найдена во всех десяти

транскрипциях. Таблица 4 обобщает вхождение *рэйбо но тэ* в рамках официальных подразделов десяти выступлений. И хотя есть отличия между вариациями *рэйбо но тэ*, по большей части они возникают в одинаковых местах во всех десяти пьесах.

Таблица 4. Локализация *рэйбо но тэ* в формальных подразделах

Исполнитель													
РАЗ ДЕЛ	Такэ сир абэ	Хонтэ			(Хонтэ)			Таканэ			Хат игаэ си	Мус уби	Гру ппа «Фу тай кэн Рэй бо»
Ура мот о		(х)		х	х	х		х				х	
Вата дзу ми		х	х	х	х	х	х	х				х	
Ёкоя ма		х	х	х	х	х	х	х				х	
Дзи н		(х)	х		х		х					х	
Сака и		(х)	х		х		х						
РАЗ ДЕЛ	Такэ сир абэ	Хонтэ			(Хонтэ)			Таканэ			Хат игаэ си	Мус уби	Гру ппа «Сё ган кэн п Рэй бо»
Вата дзу ми		х	х		х	х		х	х	х	х		
Ёкоя ма		х	х		х	х		х	х	х	х		
Ива мот о		х	х		х	х		х	х	х	х		
Дзи н		х	х		х	х		х	х	(х)	х		
Сака и		х	х		х	х		х	х	х	х		
Исполнитель													

х = нахождение *рэйбо но тэ*

(х) = нахождение признаков *рэйбо но тэ*

Два расхождения в десяти транскрипциях вхождения *рэйбо но тэ* подчеркивают различия между двумя группами пьес. В разделе *Хатигаэси рэйбо но тэ* встречается во всех пяти версиях SR, но ни в одной из версий FR. Так же в разделе *Мусуби рэйбо но тэ* встречается в четырёх версиях FR, но ни в одной версии SR.

Некоторые другие отличия во вхождение *рэйбо но тэ* указывают изменение формы, кроме тех случаев, которые связаны с этими двумя группами. Например, второе вхождение *рэйбо но тэ* в обеих секциях, и *Хонтэ* и *Таканэ*, группы FR – выполняется линиями передач *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма*, но не линиями передачи *Дзин-Сакаи*. Разногласия относительно линий передач и других элементов передачи будут обсуждаться в диссертации.

Выше представлены достаточные доказательства того, что транскрипции десяти выступлений, используемые в настоящей диссертации, все являются проявлениями пьесы «*Рэйбо*», как с большим количеством общих черт как значительного количества возможного взаимного обогащения того, где происходят различия. Были рассмотрены ноты большой длительности, материал формальных подразделов пьесы и отличительная мелодическая формула, известная как *рэйбо но тэ*.

6.4.2 Сравнение двух групп «Футайкэн рэйбо» и «Сёганкэн рэйбо»

Предыдущий раздел, установивший общность между выступлениями, представляющими десять транскрипций. Этот раздел сфокусировал основное внимание на различиях, которые можно найти между этими двумя группами в местах нахождения формальных подразделов, между каденциальными формулами, а так же между другими материалами, которые присутствуют в одной группе, но не присутствуют в другой. Эти различия разбирают отношения между десятью выступлениями, чтобы показать до какой степени сходства и различия указывают на изменения моделей, которые могут быть объяснены с точки зрения передачи.

Все подразделы отмечены в традиционной партитуре, окончание раздела *Хатигаэси* и начало раздела *Мусуби* проявляет отношение меры корреляции между группами SR и FR. Согласно отмеченным подразделам в партитурах у *Дзин* и *Сакаи*, последняя фраза из раздела FR *Хатигаэси* (Рис. 32) заканчивается устойчивым Ре", а затем коротким До", похожем на модели других окончаний подразделов. На данный момент нет отмеченных разделов ни в одной из партитур SR. Версия SR также содержит фразы, заканчивающиеся на Ре" и До", но Ре" в версии SR по продолжительности — короткое.

Figure 32 Beginning of FR *musubi* section

"Futaba-ribo/Reibo"

Hachigaeshi Musubi

U

W

Y

J

S

"Shogunken Reibo/Furin"

W

Y

I

J

S

455

Рисунок 32

Изменения среди версий SR можно так же увидеть в этой точке. В версии SR *Ватадзуми* фраза (S:W58) не оканчивается на До⁰, а в версии SR *Ивамото* (S:I58) фраза заканчивается на До¹, то есть на октаву выше, чем у других. Как будет видно из исследований, которые дальше последуют, версии *Ватадзуми* в обеих группах FR и SR, наиболее часто отклоняются от других версий. Версии других членов линии передачи, *Ёкояма* и *Ивамото*, также часто демонстрируют различия.

В версии FR следующая фраза (F:U39, и т.д.) (Рис. 32) заменяет собой начало раздела FR *Мусуби*. Во всех, кроме одной из версий FR, фраза начинается с устойчивого Соль¹, которому предшествуют одна или две ноты краткой продолжительности. FR версия *Ватадзуми* является исключением (F:W78), опуская Соль¹. Сразу после различий в начальной фазе, версия *Ватадзуми* параллельна другим версиям FR, кроме версии *Ёкояма*, который опускает некое количество фраз в этой точке. Различия, рассматриваемые здесь между выступлениями, не только различают две группы, но так же указывают на ряд других модельных изменений, которые обсуждаются ниже, например, расходятся в пределах одной линии передач, в данном случае *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма*.

Разделение между разделами *Хатигаэси* и *Мусуби* в версии SR, отмеченные в партитурах *Ёкояма*, *Дзин* и *Сакаи*, не происходит в течении нескольких фраз (S:W60) (Рис. 33). Последняя фраза в секции *Хатигаэси* версии SR соответствует каденциальному рисунку До¹-Соль¹ (см. ниже). В версиях FR не существует аналогичного рисунка или каденциального

окончания, чистый случай изменения нижеследующих параметров группы.

Figure 33 Beginning of SR *musubi* section

"Futaiken reibo/Reibo"
(45)
U
W
Y
J
S

"Shoganken reibo/Furin" Musubi
W
Y
I
J
S

456

Рисунок 33

Раздел *Мусуби* в версии SR начинается с Си бемоль", играется в технике *кари*, которая замещает в вариациях модели с Ля". Версии *Ёкояма* начинаются с ноты - Ля", но в целом музыкальный рисунок такой же (S:Y67). Нет такого рисунка *кари* Си бемоль" — Ля", который можно увидеть в версиях FR на этом этапе за исключением версии *Ватадзуми* (F:W88), которая вновь имеет высокую степень расхождения с другими версиями FR.

В начале и в конце секций пьесы, окончание пьес «*Рэйбо*» проявляется наименьшие соответствия между этими двумя группами. В версии SR из линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* (S:W62, S:Y68, S:I63) (Рис. 34) последняя фраза произведения заканчивается устойчивым ля бекар", которому предшествует Си бемоль". В версиях *Дзин* (S:J81) и *Сакаи* (S:S80) эта фраза не играется.

Figure 34 Ending of "Shōganken reibo"

"Shōganken reibo/Furin"

Figure 35 Ending of "Futaiken reibo"

"Futaiken reibo/reibo"

457

Рисунки 34 - 35

Эти две версии завершают фразу, подобную предпоследней фразе версий *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*, которая заканчивается нотами До" - Ре", с устойчивым Ре". Практически идентичные фразы, это ноты в партитуре Ёкояма кроме последней фразы пьесы, которая не исполняется (45). Рисунок изменения, просматриваемого здесь, четко отражает передачу между членами линии передач в каждой группе.



(45) Когда Ёкояма научил меня «Сёганкэн рэйбо» в 1989 г., он сказал, что фраза До" — Ре" была одним из способов закончить пьесу, но он предпочитает заканчивать Ля бекар".

Версия FR не имеет фразы Си бемоль" — Ля бекар", которая включается в версии SR. Вместо этого, на восемь фраз позже (Рис. 35), все версии завершаются устойчивым Ре', которому предшествует короткая нота До' в версиях *Урамото* (F:U51) и в *Ватадзуми* (F:W99), и высота тона Соль' в версиях *Ёкояма* (F:Y82), *Дзин* (F:J66) и *Сакаи* (F:S60).

Таким образом, финальная нота — Ре' в пятой и десятой версиях (пять пьес «*Футайкэн рэйбо*»), Ре" в двух версиях (S:J и S:S), и в одной версии финальная фраза — это нота Ре" в партитуре, но не в воспроизведении (S:Y). Пьеса заканчивается на Ля" в трёх версиях (S:W, S:Y, S:I).

Рассматриваемые вариации в окончании — не ограничиваясь последним замечанием, но, очевидно, всей финальной фразой.

Наблюдаемые различия в окончаниях пьесы можно классифицировать следующим образом. Наибольшие различия видны между двумя группами пьес. В обеих группах расхождения совпадают с разными линиями передачи, с единственным исключением в версии FR Ёкояма.

Данные в транскрипции в местах начала и окончания формального деления не только проявляются в значительной степени общности между всеми десятью выступлениями, но также отражают линии передачи. Определяющими являются две группы диаграмм и линий передачи в каждой группе. Наибольшая степень сходства обнаруживается при сравнении пьес FR Дзин и Сакаи, пьес SR Дзин и Сакаи, пьес FR Урамото, Ватадзуми, и Ёкояма, и пьес SR Ватадзуми, Ёкояма, Ивамото.

В дополнении к материалу официальных подразделений существует еще одна особенность, которая отличает две группы пьес, и является отличительной мелодической формулой «Ре-До» (в дальнейшем назовём это каденциальной формулой 1) и «Ре-До-Соль» (в дальнейшем назовём это каденциальной формулой 2) (Рис. 36).

Figure 36 First occurrence of cadential formulae 1 & 2

"Futaken reibo/Kibo"

U
W
Y
J
S

"Shogunken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

458

Рисунок 36

Эти две мелодические формулы имеют особое значение. Потому что это часто встречающиеся каденциальные фразы, и они находятся в ряде мест во всех десяти транскрипциях. Каденциальная формула 1 находится только в версиях FR, в то время, как каденциальная формула 2 встречается чаще всего в версиях SR. Наличие или отсутствие финального Соль' отличает две формулы, одну от другой, а

следовательно, и две группы пьес. Следующее обсуждение сравнивает две группы пьес «Рэйбо», сосредоточив внимание на этих отличительных мелодических формулах.

Рисунок 36 показывает первый пример, когда мелодическая формула 1 или мелодическая формула 2 присутствует во всех десяти версиях (F:U14, и т.д.). Эта фраза включает устойчивый Ре", а затем либо формула 1 или 2. Во всех версиях фразы после мелодической формулы завершается устойчивым Соль", при первом вхождении этой основной ноты в верхней октаве. Таким образом, здесь происходит важный каденциальный момент.

Рассматривая первую группу FR, вариации каденциальной формулы 1 можно найти во всех пяти версиях FR. В группе SR, вариации каденциальной формулы 2 можно найти во всех пяти версиях SR. Как отмечалось выше, основное различие между этими формулами — это наличие Соль' во всех версиях SR и отсутствие Соль' во всех версиях FR.

Рисунок 37 (S:W21, и т.д.) даёт второе и третье появление в версиях SR каденциального рисунка (формула 2). В любой из версий FR не существует соответствующих каденциальных формул. Эта модель, которая находится с незначительными вариациями во всех пяти группах SR, предшествуют фразе, доминирующей устойчивым Ре" и маркирует окончание, например, своеобразного мелодического рисунка, называемого *рэйбо но тэ*.

Figure 37 Second and third occurrence of cadential formula 2

"Shōganken reibo/Furin"

459

Рисунок 37

Каденциальная мелодическая формула 2 встречается снова в версии SR во время финальной фразы раздела *Хонтэ* (S:W23, и т.д.) (см. рис. 38).

Figure 38 Fourth occurrence of cadential formula 2

"Futaken reiko/Rebo"

u
w
Y
J
S

"Shoganken reiko/Furin"

W
Y
I
J
S

Takane

460

Рисунок 38

Этот раздел завершается устойчивым Ре", а затем во всех пьесах SR каденциальной формулой 2, за исключением S:W. Версия *Ватадзуми* заканчивается одним устойчивым Ре", еще одним из многих примеров различий между *Ватадзуми* и другими исполнителями в рамках группы. Как это было показано в предыдущем примере, не существует каденциальных формул в любой из версий FR, хотя присутствует устойчивый Соль", промаркировавший соответствующую точку в пяти версиях группы FR. Как разъяснилось в ходе обсуждения крупномасштабных структур, нет формального деления, маркированного в традиционных партитурах FR в точке, но важный каденциальный момент имеет место.

Пятое и шестое вхождения каденциальной формулы 2 в группе SR показаны на рисунке 39, и отмечены в конце раздела *Таканэ*. Формула встречается только один раз в версии SR *Дзин* (S:J44). Напротив, в версии FR каденциальная формула 1 встречается в том месте, которое соответствует пятому вхождению каденциальной формулы 2 пьес SR. Каденциальные формулы не находятся в пьесах FR в месте, соответствующем шестому вхождению в SR формулы 2.

Figure 39 Fifth and sixth occurrence of cadential formula 2

Futabikan reibo/Reibo"

"Shōganben reibo/Furin"

461

Рисунок 39

Секция, отмеченная как *Таканэ* в группе SR (S:W36, и т.д.) (см. Рис. 40), снова заключает в себе каденциальную формулу 2. В этом случае схема в версии SR *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* пропускает До", используя только Ре" — Соль', в то время, как версия *Сакаи* SR сохраняет До". В пьесах FR это место является финальной фразой секции *Хонтэ* и заканчивается одним или несколькими устойчивыми Ре". Изменение каденциальной формулы 1 имеет место только в версии FR *Дзин*. Фразы в этом месте соответствуют часто наблюдаемым характерным изменениям, с этими нотами созданы отдельные фразы в версиях *Ватадзуми-Ёкояма* (F:W49, F:Y48). И напротив, они присутствуют в длинных фразах версий *Дзин-Сакаи* (F:J29, F:S29), а также в версии *Урамото* (F:U24).

Figure 40 Cadential formula ending SR *takane* section

The image displays two musical staves with five parts each, labeled U, W, Y, J, and S. The first staff is titled "Futaken reibo/Aoba" and the second "Shoganken reibo/Furin". Both staves feature a cadential formula ending with a note marked with a circled number (39). The first staff is labeled "Takane" and the second "Takane gaeshi". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with circled numbers indicating specific measures or notes.

Рисунок 40

Последняя фраза в разделе *Таканэ* во всех версиях FR и последняя фраза раздела *Таканэ гаэси* во всех версиях SR (см. Рис.41) намерено выдерживается в Ре". Во всех пьесах группы SR эта нота следует за каденциальной формулой 2. Эти ноты — форма отдельной фразы в версии SR *Дзин-Сакаи* (S:J62, S:S62). Во всех версиях FR нота Ре" является следствием изменения каденциальной формулы 1.

Figure 41 Cadential formula ending FR *takane* section

Рисунок 41

Как уже было выяснено в обсуждении крупномасштабных структур, на данный момент не существует официальной маркировки разделения в традиционной партитуре SR, но даже без специальных обозначений данное деление имеет место. Последняя фраза в секциях FR *Хатигаэси* так же включает в себе каденциальную формулу 1 (см. Рис. 42). Версия *Урамото* отличается от других версий тем, что в ней опускается До" (F:U38). Во всех версиях SR, в соответствующей точке, фраза оканчивается на Ре", после чего в каждой версии, кроме *Ватадзуми*, следует короткое До". *Ватадзуми* является исключением, опуская До" (S:W58).

Figure 42 Cadential formulae ending FR *hachigaeshi* section

The image displays two musical sections. The first section, titled "Futaken reibo/Riibo", is divided into "Hachigaeshi" and "Musubi" parts. It features five staves labeled U, W, Y, J, and S. The second section, titled "Shiganen reibo/Furin", is labeled "(Hachigaeshi)" and features five staves labeled W, Y, I, J, and S. Both sections include circled numbers (e.g., 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) indicating specific notes or measures. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

464

Рисунок 42

Фраза, предшествующая разделу SR *Мусуби*, то есть последняя фраза из раздела SR *Хатигаэси* (см. Рис.43), согласуется с предыдущим примером окончания фразы устойчивым *Re*", а затем — изменением каденциальной формулы 2. Как видно из вышесказанного, эти ноты являются отдельными фразами в версиях SR *Дзин-Сакаи*, и заключаются в больших фразах версий SR *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. В этом месте каденциальная формула не встречается в версии FR.

Figure 43 Cadential formula ending SR *hachigaeshi* section

"Futakken reibo/Reibo" (45) (Musubi)

U
W
Y
J
S

"Shoganken reibo/Furin" Hachigaeshi Musubi

W
Y
I
J
S

465

Рисунок 43

В приведенных выше примерах последовательность и изменение мелодических формул почти всегда соответствует двум группам пьес и различным линиям передач двух групп пьес. Рисунок 44 иллюстрирует это соответствие. Из этого можно сделать вывод, что финальное Соль' в каденциальной формуле 2 является определяющей особенностью группы «Сёганкэн рэйбо». Но не встречается Соль'', которая отличает формулу 2 от формулы 1 в каденциальных моделях ни в одной пьесе «Футайкэн рэйбо».

Figure 44 Comparison of formulae 1 & 2 and their location

The image shows two musical scores. The top score is for "Futaken reibo/Reibo" and the bottom score is for "Shiganken reibo/Furin". Both scores are written for five voices: U (Upper), W (Waltz), Y (Yodel), J (Jazz), and S (Solo). The top score includes sections labeled "Hante", "(Ho.1c)", and "Takane". The bottom score includes sections labeled "Hante", "Takane", and "Takane goshi". Circled numbers indicate the locations of specific formulae within the music.

466

Figure 44a Comparison of formulae 1 & 2 and their location, continued

This image is a continuation of the musical scores from Figure 44. It shows the same five voices (U, W, Y, J, S) for the same two pieces. The top score continues the "Futaken reibo/Reibo" section with labels "Hochigashi" and "Musubi". The bottom score continues the "Shiganken reibo/Furin" section with labels "Hochigashi" and "Musubi". Circled numbers continue to mark the locations of formulae.

466a

Рисунок 44

Помимо различий, которые находятся в формальных подразделах, а так же между формой и количеством вхождений каденциальных формул, есть еще данные, которые различают две группы пьес. Существует ряд случаев, когда одна или несколько фраз присутствуют во всех пяти версиях одной группы и не присутствуют ни в одной из версий другой группы. Также существует ряд, состоящий из серии фраз, присутствующих в большинстве или во всех версиях одной группы, которые не встречаются у всех версий другой группы.

Первый большой пример этого мы можем найти в разделе Хонтэ S:W21 (Рис. 45).

Figure 45 Example 1 of material not shared by two groups

"Futaken reibo/Reibo"

(16)

U

(36)

W

(36)

Y

(22)

J

(21)

S

"Shiganen reibo/Furin"

W

Y

I

J

S

467

Рисунок 45

Три фразы, которые входят во все пять версий SR, полностью отсутствуют во всех пяти версиях FR. Во-вторых, F: W57 в разделе *Таканэ* версий FR (соответствующий разделу *Таканэ гаэси* версий SR), материал фразы *рэйбо но тэ*, который встречается во всех версиях FR (за исключением *Урамото*), и не входит ни в одну версию SR (Рис. 46)

Figure 46 Example 2 of material not shared by two groups

"Futaiken rebo/Rebo"

"Shiganken rebo/Funn"

468

Рисунок 46

Противоположное явление происходит несколькими фразами после, другое *рэйбо но тэ*, встречающееся в версии SR (Рис. 47), не вошло ни в одну из версий FR.

Figure 47 Example 3 of material not shared by two groups

"Futaikenreibo/Rebo"

"Shiganken reibo/Furin"

469

Рисунок 47

Однако, раздел *Хатигаэси*, который содержит информацию о длинных вхождениях, встречается в версиях одной группы, но не встречается в дуге. В точке, соответствующей F: U36 (Рис. 48), фразы со второй по шестую содержатся во всех пяти версиях FR и ни в одной из версий SR.

Figure 48 Example 4 of material not shared by two groups

The image shows a musical score for two pieces: "Tafelberg" and "Stigeborn". The score is written on multiple staves. The first section, "Tafelberg", consists of 16 numbered measures (1-16). The second section, "Stigeborn", consists of 5 numbered measures (1-5). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Рисунок 48

В относительно том же расположении (S: W54 и т.д.) (Рис. 49), до четырёх фраз присутствует во всех пяти версиях SR, которые не встречаются в версии FR.

Figure 49 Example 5 of material not shared
by two groups

The image shows a musical score with two sections. The first section is titled "Futaten rchib/keho" and consists of four staves. The second section is titled "Sibagukan rchib/Furua" and consists of five staves. Various measures in the second section are circled with numbers: 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Рисунок 49

Несколькими фразами дальше (S: W58 и т.д.) (Рис. 50), *рэйбо но тэ* встречается во всех версиях SR, но не встречается ни в одной из версий FR.

Figure 50 Example 6 of material not shared by two groups

"Futuken reibo/Ki-bo"

(37)

U

(77)

W

(77)

Y

(53)

J

(48)

S

"Shogaken reibo/Furin"

W (58)

Y (53)

I (58)

J (54)

S (53)

472

The image shows a musical score with two sections. The first section, titled "Futuken reibo/Ki-bo", consists of five staves labeled U, W, Y, J, and S. Each staff has a circled number above it: (37) for U, (77) for W, (77) for Y, (53) for J, and (48) for S. The second section, titled "Shogaken reibo/Furin", consists of five staves labeled W, Y, I, J, and S. Each staff has a circled number above it: (58) for W, (53) for Y, (58) for I, (54) for J, and (53) for S. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Рисунок 50

В разделе *Мусуби* можно увидеть несколько случаев вышеописанных явлений. Фраза в версии SR, та, что соответствует S:W59 и является частью раздела *Хатигаэси* в версии SR, но является частью раздела *Мусуби* в версии FR (рис. 51), не имеет аналогов в версиях FR.

Figure 51 Example 7 of material not shared by two groups

"Futabiken reibo/Rebo" Masubi

The image shows a musical score with two sections. The first section, titled "Futabiken reibo/Rebo" and "Masubi", consists of five staves labeled U, W, Y, J, and S. The second section, titled "Shoganken reibo/Funin", consists of five staves labeled W, Y, I, J, and S. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with circled numbers (e.g., 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) indicating specific measures or phrases. The page number 473 is located at the bottom center of the score.

U
W
Y
J
S

"Shoganken reibo/Funin"

W
Y
I
J
S

473

Рисунок 51

В относительно том же месте, начиная с F:W79 (рис. 52), присутствует до пяти фраз в версиях FR, которые не встречаются в версиях SR.

Figure 52 Example 8 of material not shared by two groups

The image shows a musical score for two groups of instruments. The first group is labeled "Chamber music/folk" and the second is labeled "Folk music/folk". The score is written in a system of staves. The first group's part includes staves for instruments labeled U, W, Y, J, and S. The second group's part includes staves for instruments labeled W, Y, I, J, and S. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The page number 474 is visible at the bottom.

Рисунок 52

Наконец, последняя фраза в версии SR Ватадзуми, Ёкояма, и Ивамото (S:W62, и т.д.) (рис. 53) не встречается в версиях FR, и около восьми фраз в самом конце версий FR не имеют аналогов в версиях SR (рис. 54).

Figure 53 Example 9 of material not shared by two groups

"Futukken reibo/Reibo"

U
W
Y
J
S

"Shiganken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

475

Figure 54 Example 10 of material not shared by two groups

"Futukken reibo/Reibo"

U
W
Y
J
S

"Shiganken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

476

Figure 54a Example 10 of material not shared by two groups, continued

"Futukken reibo/Reibo"

U
W
Y
J
S

"Shiganken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

476a

Рисунок 53 - 54

Эти примеры разделяют все версии на две группы, как нота Соль¹ в каденциальной формуле, о чем говорилось выше, что может быть использована для определения двух групп.

Не смотря на схожесть представленных десяти пьес на многих уровнях, существует и высокая степень различия между двумя группами. Вариации между различными линиями передачи и даже между пьесами в одной и той же группе были так же описаны в предыдущем обсуждении. Существование бесчисленных вариаций между всеми исполнениями «Рэйбо» - это характерная черта *хонкёку*, которая часто игнорируется и даже подавляется в более жестких линиях передачи и в некоторой литературе. В остальном исследовании многочисленные модели вариантов всех десяти выступлений могут рассматриваться повторно. Многие из этих вариантов могут проиллюстрировать концепцию *хоннин но кёку* в исполнении *хонкёку*.

В предыдущих разделах мы рассмотрели первую обширную классификацию передачи, две группы пьес, а так же сходства и различия пьес групп FR и SR. В следующем разделе мы рассмотрим вторую классификацию передачи, по линии передачи.

6.4.3 Сравнение в рамках единственной линии передачи в пределах одной группы

Не удивительно, что вступления «Рэйбо», транскрипции которых содержат минимум различий и максимум сходств, относятся к одной линии передачи в одной группе. Тем не менее, различные степени и виды различий могут быть найдены в пределах этих линий передачи. В предыдущих сравнениях были замечены многие из сходств и различий между транскрипциями выступлений одной и той же линии передачи и группы. Далее мы исследуем отношения между версиями:

- *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма* FR линии передачи,
- *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* SR линии передачи,
- *Дзин-Сакаи* FR и SR линиями передачи.

Как объяснялось ранее, хотя *Урамото* и *Ватадзуми* принадлежат к одной и той же линии передачи и группе, в соответствии с генеалогической диаграммой, их взаимосвязь является исключением, передача от *Урамото* не признаётся *Ватадзуми*. В противоположность этому передача *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* похожа на передачу *Дзин-Сакаи* в том, что они являются общепризнанными. В заключительной части этого раздела мы рассмотрим подробно общепризнанную линию передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. Более неоднозначная передача *Урамото-Ватадзуми* будет рассматриваться отдельно.

6.4.3.1 Линия передачи Дзин-Сакаи

Наибольшее сходство между выступлениями можно увидеть в линии передачи *Дзин-Сакаи* в обеих версиях — FR и SR. Это случай, когда оба сякухати исполнителя не представляют прямую передачу. Вместо этого, *Сакаи* на одно поколение удалён от *Дзин*, а посредником между ними

выступает ученик *Дзин - Мориясу* (см. генеалогическую Диаграмму 7). Хотя и не напрямую, передача открыто признана всеми заинтересованными сторонами. *Сакаи*, в частности, дал понять, что передача пьесы «*Рэйбо*» должна проследиваться назад, к *Дзин* (и далее). Поэтому не удивительно, что мы наблюдаем больше сходств, чем различий между обоими версиями FR и SR у *Дзин* и *Сакаи*, хотя различия между исполнениями у обоих имеют место. В целом, версии *Сакаи* в обеих группах пьес близко придерживаются его предшественника — *Дзин*. Аналогичную степень сходства можно наблюдать между *Ватадзуми* и *Ивамото*, а так же исполнителей той же линии, удалённой на одно поколение, согласно генеалогическому графику (см. ниже).

Сходство между выступлениями *Дзин* и *Сакаи* особенно проявилось в мелодической линии и фразировке.



Фразирóвка — средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью выявления содержания, логики музыкальной мысли.

Общее количество фраз в SR версии *Дзин* — 81, сравнимо с 80ю фразами SR версии *Сакаи*. Некоторые расхождения между FR версиями у двух исполнителей состоят в том, что в общей сложности FR версии *Дзин* состоит из 66 фраз, а FR версии *Сакаи* - всего лишь из 60и фраз . Разница между количеством фраз FR версий у *Дзин* и *Сакаи*, однако, значительно меньше, чем разница между любыми двумя из трёх представителей другой линии FR: общее количество в версии FR у *Урамото* — 57, в версии FR *Ватадзуми* - 99, в версии FR *Ёкояма* — 82.

Различия между версиями *Дзин* и *Сакаи* встречается в первую очередь там, где версия *Сакаи* становится более сложной или усовершенствованной, нежели у его предшественника. Например, начальная фраза FR версии *Сакаи* является гораздо более развитой, чем начальная фраза FR версии *Дзин* (см. рис. 55).

Figure 55 Comparison 1 of Jin/Sakai material

"Futukonreibe/Rébe"
Take shirube

The image shows a musical score with five staves labeled U, W, Y, J, and S. Each staff contains musical notation with circled numbers 1 through 5 indicating specific points of comparison. The notation includes various note values and rests. The score is presented in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

477

Рисунок 55

Ту же схему можно увидеть в третьей фразе *Дзин* и *Сакаи SR* версии (рис. 56), в пятой фразе *Дзин* и *Сакаи SR* версии (рис. 57), в девятой фразе *Дзин* и *Сакаи FR* версии (рис. 58), и снова в двадцать третьей фразе *Дзин SR* версии (фраза двадцать пятая *Сакаи SR* версии) (рис. 59).

Figure 56 Comparison 2 of Jin/Sakai material

"Shoganken reibo/Furin"

Tate Shirabe

W
Y
I
J
S

Figure 57 Comparison 3 of Jin/Sakai material

"Shoganken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

Рисунки 56 - 57

Figure 58 Comparison 4 of Jin/Sakai material

"Futukken reibo/Reibo"

U
W
Y
J
S

480

Figure 59 Comparison 5 of Jin/Sakai material

"Shiganken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

481

Рисунки 58 - 59

В одном случае Сакаи исполняет всю фразу, которая не имеет аналогов в версии Дзин (рис. 60).

Figure 60 Comparison 6 of Jin/Sakai material

"Shōganzen reibo/Furin"

482

Рисунок 60

С другой стороны, это очень мало, если какой-либо образец версий FR или SR *Дзин* — значительно более сложнее, чем версии FR и SR *Сакаи*.

Такая же тенденция по отношению к усовершенствованиям *Сакаи* по сравнению с исполнением *Дзин* находит своё отражение во всех аспектах, включая мельчайшие детали. Так как сходства и различия между исполнениями *Дзин* и *Сакаи* устранены при сравнении основных особенностей, то детали здесь обсуждаться не будут.

Усовершенствование *Сакаи Тихухо* воспроизведения *Дзин* может быть частью элементов исполнения, которые он использовал, чтобы придать его хонкёку аромат, уникальный для *Тихухо рю* и от чего его приемник, *Сакаи Сёдо*, так решительно отказался. Тем не менее, за исключением типов усовершенствований в приведенных выше примерах, существует очень мало отклонений между транскрипциями *Дзин* и *Сакаи* версий пьес «*Футайкэн рэйбо*» и «*Сёганкэн рэйбо*». Это может быть отражено в

ориентированном контексте *рю*, в которой работал *Сакаи*, в отличие от бунтарской природы передачи *Ватадзуми*, второй линии передачи этого исследования.

6.4.3.2 Линия передачи Урамото - Ватадзуми — Ёкояма - Ивамото

Вторая линия, представленная в десяти транскрипциях — это *Урамото*, *Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Ивамото*. Хотя передача между *Урамото* и *Ватадзуми* не признана *Ватадзуми*, существуют некоторые доказательства, подтверждающие генеалогическую диаграмму, которая прослеживает линии передачи. Примеры этих доказательств, включают исполнение *Урамото* в исследовании всей линии передачи, а так же сравнение исполнения внутри линии передачи с той же линией передачи *Дзин-Сакаи*.

Существует много примеров сходств линии передачи *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* которые не присутствуют в линии передачи *Дзин-Сакаи*. Эти примеры демонстрируют простую взаимосвязь между людьми, состоящими в одной линии передачи и в одной группе, что указывает на прямую передачу. Например во фразе, которая соответствует F:U8 (рис. 61), *Урамото* исполняет серию нот (Ля бемоль'-Соль', и т.д.), которые так же играют *Ватадзуми* и *Ёкояма*, но которые опускаются полностью *Дзин* и *Сакаи*.

Figure 61 Similarities between Uramoto/Watazumi/Yokoyama material

483

Рисунок 61

Хотя по существу это тот же самый материал, но здесь присутствуют небольшие изменения между *Урамото* и *Ватадзуми* относительно

фразировки и сложности нот в пределах фразы. Например, начало восьмой фразы у *Урамото* начинается на ноту раньше, чем та же самая фраза в транскрипции *Ватадзуми*. Еще *Ватадзуми* делает вдох F:W13 и F:W14, в то время, как *Урамото* — нет. Эти различия соответствуют общей модели вариаций между двумя исполнителями, где *Ватадзуми* исполнил больше фраз (в общей сложности 99), нежели *Урамото* (в общей сложности — 57) на всём протяжении пьесы.

Урамото и *Ватадзуми* проявляют небольшие различия между короткими нотами в том, что соответствует четырнадцатой фразе *Ватадзуми*. Еще больше вариаций встречается в версии *Ёкояма*, который исполняет ряд короткий нот Ля бемоль' и Соль' (F:Y13), а не одну устойчивую Ля бемоль', присутствующую в версиях *Урамото* и *Ватадзуми*.

Можно увидеть четкую структуру передачи между тремя поколениями какой либо линии передачи. Так происходит некоторое изменение в сложности фраз от *Урамото* к *Ватадзуми*, и еще большее усложнение — от *Ватадзуми* к *Ёкояма*. Эта тенденция направления развития является аналогично той, которая наблюдается в линии передачи *Дзин-Сакаи*.

Сходство, которое существует между исполнением *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* сильно облегчены по сравнению с выступлениями *Дзин-Сакаи*, представлений различного происхождения или линии передачи. Например, в точке, соответствующей устойчивым нотам Ля бемоль' и Соль' у *Урамото* во фразе 8, у *Ватадзуми* во фразе 13, а *Дзин* и *Сакаи* не играют вовсе. Вместо этого нет соответствий в окончании F:U8, и так далее. Возвращаясь к группам SR, можно найти подобные образцы изменений, дифференцирующих линию передачи *Ватадзуми* от линии передачи *Дзин*. Например, в близлежащих точках в версии SR (см. рис. 61) нет никакого материала в линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* SR исполнении (в конце S:W7, и т. д.), соответствующей фразе 13 *Дзин-Сакаи* SR исполнения. Эти и другие примеры выступают в поддержку транскрипции генеалогической диаграммы для классификации в пределах одной линии передачи и одного исполнения *Урамото*, *Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Ивамото*.

6.4.3.3 Линия передачи Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото

Не смотря на диаграмму линии передачи и примеры, приведённые выше, *Ватадзуми* отказался признать *Урамото* своим учителем «Рэйбо». В отличие от непризнанной передачи между *Урамото* и *Ватадзуми*, линия передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* соответствует линии передачи *Дзин-Сакаи* в простой, общепризнанной природе передачи, которую она представляет. Линия передачи *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* будет изучена дополнительно, где будут рассмотрена только составляющая *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. Уникальная передача *Урамото-Ватадзуми* будет обсуждаться отдельно.

Образец сходств и различий, соответствующих линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* особенно заметен в деталях исполнения, не затронутых еще областью анализа. Для того, чтобы сравнить детали воспроизведения между исполнителями и линией передач, метод их анализа должен быть представлен и объяснён.

Хотя анализ записанных транскрипций используемых методов, описанных

выше, может пролить свет на некоторые вопросы, касающиеся передачи, показывая крупномасштабные структуры, мелодический контур и отличительные мелодические формулы, он не затрагивает элементы, которые с точки зрения исполнителя наиболее отличают одного исполнителя, поколение или происхождение от другого. Эти элементы — детали исполнения; к ним относятся украшения и другие мелкие техники исполнения. Существуют письменные и устные исследования *хонкёку* членами традиции, описанные выше, подтверждающие, что именно эти элементы вызывают наибольший интерес у самих исполнителей. В терминах сякухати традиции этот уровень исследования имеет решающее значение для понимания *хонкёку* как процесса, а не продукта.

Метод анализа деталей исполнения, используемого ниже, основывается на традиционных методах обсуждения *хонкёку*. Этот метод транскрипции в персональных обозначениях функционирует скорее как напоминание, нежели источник аналитических данных. Такой детальный комментарий по конкретной технике, ноте или сегменту фразы основан на языке, используемом в преподавании, а так же на традиционных базовых обсуждениях традиции *хонкёку*.

Из-за природы анализа мы ограничимся обсуждением небольшой частью пьес. Детальный анализ всех десяти транскрипций, основанный на традиционных методах, является непрактичным из-за большого количества манипуляций с данными и аналитическими дискуссиями, которые эти манипуляции повлекли за собой. Единственная возможность - выбор ограниченного количества материала из транскрипции, основывая свой выбор в большинстве случаев на своём знании и понимании пьес «*Рэйбо*» как исполнителя, так и получателя традиции представленных здесь двух групп и двух линий передачи в каждой группе.

Следовательно, внимание было сосредоточено только на одной мелодической формуле. Не смотря на то, что рассматривается только часть пьесы, я считаю, что эта выборка является достаточно большой, чтобы сделать ряд выводов относительно элементов, которые не передаются от одного поколения исполнителей к другому в традиционной *хонкёку*. Хотя детальный анализ ограничивается одной мелодической формулой, соответствующие примеры и перекрёстные ссылки будут взяты из всей пьесы.

В качестве основы для этого анализа я решил использовать элементы орнамента «*рэйбо но тэ*», то есть мелодическую фигуру, которая встречается во всей пьесе. Практически, я сосредоточился на поиске «*рэйбо но тэ*» в разделе «*Хонтэ*» (Рис. 62).

Figure 62 *Reibo no te* used for detailed analysis

The image shows two musical staves with five parts each, labeled U, W, Y, J, and S. The first staff is titled 'Futaba no reibo' and the second 'Sitaraba no reibo'. Each staff contains musical notation with various ornaments and techniques. The page number 484 is visible at the bottom.

Рисунок 62

Причины, побудившие меня сделать такой выбор, следующие:

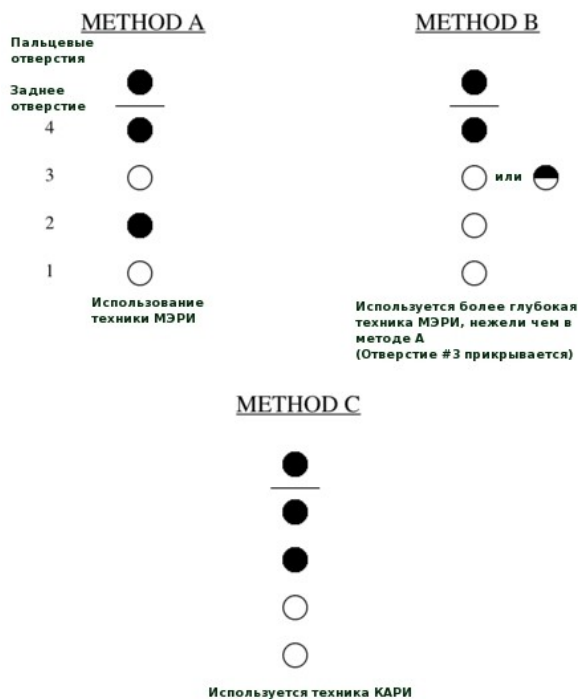
1. «рэйбо но тэ» является наиболее важным мелодическим рисунком в пьесе «Рэйбо». У этого орнамента есть специальное название в традиции, он часто обсуждается в процессе передачи, например, во время уроков;
2. «рэйбо но тэ» содержит короткие украшения и техники исполнения, включающие высоту тона и вариации тембра, основанные на техниках мэри и кари. Эти детали и техники исполнения очень часто обсуждаются в диссертациях, основанных на традиции, а так же в контексте обучения;
3. этот особый музыкальный рисунок «рэйбо но тэ» присутствует во всех десяти транскрипциях, тем самым позволяя наблюдать как они выполняются во всей выборке записей.

Как указывалось раньше, «рэйбо но тэ» это орнамент из нот, который может быть меньше, чем фраза, целая фраза или более, чем одна фраза. Он находится всегда в верхнем регистре (甲, кан), и преимущественно исполняется с техникой мэри. Он обычно характеризуется интенсивностью нот гораздо большей, чем во всей остальной пьесе.

Нотный орнамент сосредотачивается вокруг высоты тона Соль^{II} и, в

меньшей степени, вокруг Ля бемоль", и часто заканчивается на тональностях Ми бемоль" и Ре". Нота Соль" является основной нотой во всех случаях «рэйбо но тэ» почти в каждой версии пьесы. Существует три метода воспроизведения тональности Соль" в контексте «рэйбо но тэ» (см. Табл. 5).

Таблица 5. Три метода исполнения ноты Соль" в «рэйбо но тэ»



Эти методы отличаются друг от друга и, по большей части, не являются взаимозаменяемыми в контексте «рэйбо но тэ». Какой метод следует использовать в конкретном случае является важным аспектом того, что это осуществляется во время преподавания и обучения в ходе передачи «Рэйбо».

Первый и наиболее распространённый метод исполнения ноты Соль", который я назвал «Метод А», получается за счет закрытия (считая от нижнего пальцевого отверстия) второго, четвёртого и пятого (заднего) пальцевых отверстий и использование техники *мэри* (46). Второй метод, который я назвал «Метод В» исполняется так же, как и предыдущий, только второе пальцевое отверстие открыто. Это повышает высоту тона, поэтому сильнее применяем технику *мэри* для снижения звука до надлежащей высоты тона. Третий метод воспроизведения Соль", который я назвал «Метод С» - это использование стандартной аппликатуры (первое и второе пальцевые отверстия открыты, третье, четвёртое и пятое — закрыты) и техники *кари*. Метод С не используется внутри «рэйбо но тэ». Вместо этого он часто используется для воспроизведения Соль" сразу после «рэйбо но тэ», создавая ощущение заключения фразы «рэйбо но тэ».



(46) См. [5.5 Четвертый официальный элемент: исполнение](#) для определения техники мэри и её противоположности — техники кари.

Аналогичные использования вышеуказанных трёх способов игры ноты Соль" в «рэйбо но тэ» наиболее видны в версиях исполнителей одной и той же линии передачи. Это сходство проявляет себя в одной и той же линии передачи, независимо от группы, FR или SR. В исполнениях *Дзин-Сакаи* и в группе FR и в группе SR используется только метод А в теле «рэйбо но тэ». Напротив, в версиях *Ватадзуми*, *Ёкояма*, и *Ивамото* в обеих группах, и в FR и в SR, используются оба метода, и А и В. Метод В чаще всего используется для получения начального Соль" в «рэйбо но тэ» в исполнении *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. Данный уровень детализации, описанный выше, и выводы, сделанные на его основании, будут включаться в остальную часть диссертации в случае необходимости.

Обратимся теперь к более масштабным особенностям исполнения и анализа, основанного на транскрипции исполнения *Ивамото* (третье поколение) , которое показывает заимствования и дальнейшие добавления к варианту *Ёкояма* (второе поколение), который добавил своё к версии, исполняемой *Ватадзуми* (первое поколение). Эта модель так же имеет место в «*Футайкэн рэйбо*» линии передачи *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма*. Такая же тенденция к доработке наблюдается в линии передачи *Дзин-Сакаи* и в линии передачи FR *Урамото*, а изменения могут также быть упрощениями. Примером такого типа передаваемой модели можно видеть в S:W15 (Рис. 63).

Figure 63 Comparison 1 of Watazumi/Yokoyama/
Iwamoto material

The image shows a musical score with five staves, labeled W, Y, I, J, and S from top to bottom. Each staff contains a melodic line in G major. Circled numbers are placed above specific measures: 15 above the first measure of W, Y, and I; 16 above the second measure of W and I; 19 above the fourth measure of Y; 23 above the first measure of J; 24 above the fourth measure of J; 25 above the first measure of S; and 26 above the fourth measure of S. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

485

Рисунок 63

Ёкояма сокращает ряд Ми бемоль"-Ре", найденный в транскрипции Ватадзуми. Ивамото принимает сокращённый вариант Ёкояма и сокращает дальше, опустив Фа", которая следует за схемой Ми бемоль"-Ре" в обеих версиях, и у Ватадзуми и у Ёкояма.

Другую, совсем иную картину можно увидеть в передаче «Сёганкэн рэйбо» между Ватадзуми, Ёкояма, и Ивамото, которая может фактически лучше всего олицетворять все три версии. Этот музыкальный рисунок является одной из вариаций, которую добавил Ёкояма в версию Ватадзуми, и который не была принята Ивамото. Другими словами, во многих случаях версия Ивамото больше похожа на версию Ватадзуми, учителя его учителя, чем на версию своего учителя Ёкояма.

Это можно увидеть в начале транскрипции (Рис. 64).

Figure 64 Comparison 2 of Watazumi/Yokoyama/
Iwamoto material

"Shōganken reibo/Furin"

Takurō Shōjōke

W
Y
I
J
S

"Shōganken reibo/Furin"

486

Рисунок 64

Здесь Ёкояма играет 3 фразы, в то время, как Ватадзуми — две. Дополнительный вдох Ёкояма, который происходит после начала устойчивого Ре', не принимается Ивамото. Хотя версия Ивамото включает в себя дополнительный устойчивый Ре' версии Ёкояма в конце второй фразы, но не вошедший в версию Ватадзуми, он снова не следует версии Ёкояма в следующей фразе (S:Y3). Однако устойчивый Ми бемоль' в версии Ватадзуми исполняется как доработка схемы нотами Ми бемоль' и Ре' в версии Ёкояма. В версии Ивамото вновь появляется устойчивый Ми бемоль', а затем только 2 ноты, Ми бемоль'-Ре', продолжают доработку схемы версии Ёкояма.

Рассмотренные здесь вариации можно объяснить следующим образом. Похоже, что Ёкояма добавил дополнительные Ре' в окончание первой фразы версии Ватадзуми, которые он потом передал Ивамото. Дополнительная Ре' так же появляется в версии FR Ёкояма, указывая, возможно, на пересечение одной и другой группы. Ёкояма, возможно, добавил дополнительную фразу после передачи версии Ватадзуми, без дополнительной фразы Ивамото. При выполнении дополнительного вдоха, Ёкояма, возможно, отражал эффективность практики версии FR, в которой он и другие 4 исполнителя использовали дополнительное

дыхание. Очень возможно, что он оказался под влиянием исполнения версии FR *Дзин* и *Сакаи*, в которых присутствует дополнительная фраза. Это же, возможно, объясняет исполнение Соль' Ёкояма после Ми бемоль' в третьей фразе. Но в версиях SR и FR, исполняемых *Ватадзуми*, нет нот после Ми бемоль'.

Существует много примеров в транскрипциях, которые указывают на заимствование элементов из пьес FR в SR, или от SR к FR пьесам. Заимствование элементов может быть от собственной версии исполнителя пьесы у другой группы, или от исполнительской версии в другой группе. О возможной причине того, почему доработка музыкального рисунка Ёкояма Ми бемоль'-Ре не была передана *Ивамото* будет рассмотрено ниже.

Другой пример передачи этого рисунка между *Ватадзуми*, Ёкояма и *Ивамото* - это фраза S:W11 (Рис. 65).

Figure 65 Comparison 3 of Watazumi/Yokoyama/
Iwamoto material

"Shōgenken reibo/Furin"

W
Y
I
J
S

487

Рисунок 65

Версия Ёкояма изменяет версию *Ватадзуми* в окончании этой фразы добавлением устойчивого До", следующего за двумя краткими нотами До"-Соль'. Однако эти 3 ноты не входят в версию *Ивамото*.

Последний пример такой модели передачи находится в S:W25 (Рис. 66).

Figure 66 Comparison 4 of Watazumi/Yokoyama/
Iwamoto material

"Shōganken reibo/Furin" Takane
Honte

W
Y
I
J
S

488

Рисунок 66

Во-первых, вдох, который знаменует собой начало этой фразы в версии *Ватадзуми*, отсутствует в версии *Ёкояма*. Эта вариация во фразе не принята в версии *Ивамото*, который следует за *Ватадзуми*. Во-вторых, рисунок, в котором устойчивый и короткий Ми бемоль" и Ре" следуют в версии *Ватадзуми*, S:W25, изменяется в соответствующих фразах версии *Ёкояма*. Это изменение не принимается *Ивамото*, который следует за оригинальным музыкальным рисунком версии *Ватадзуми*.

Наконец, фразировка к SR версии *Ватадзуми* гораздо ближе у *Ивамото*, нежели у *Ёкояма*, о чем свидетельствует большое количество фраз. Версия SR *Ватадзуми* состоит из 62 фраз, для сравнения, версия *Ёкояма* содержит 68 фраз, а версия *Ивамото* — 63.

Из за этого и других подобных примеров музыкальных рисунков в транскрипции, человек, не имеющий доступа к генеалогическим данным, мог бы предположить, что вместо того, что *Ёкояма* был учителем *Ивамото*, а линия передачи была *Ватадзуми-Ивамото-Ёкояма*. Аномалию в отношениях между изменениями и передачей можно объяснить элементами изменения и стабильности в традиции *хонкёку*, пока еще не затронутыми ранее в диссертации, а именно датой передачи и датой записи.

Хотя точно не известно, когда *Ёкояма* узнал «*Сёганкэн рэйбо*» от *Ватадзуми*, мы знаем, что *Ёкояма* учил *Ивамото* пьесе после 1970го года, когда *Ивамото* уехал в Англию, где и жил с тех пор. Аудио-записи, используемые как основа для транскрипции *Ватадзуми*, были сделаны в 1971 году. Аудио-записи *Ивамото* были сделаны 4 года спустя, в 1975 году. То есть, версия *Ивамото* отражает достаточно последовательно версию *Ватадзуми*, которую играл *Ивамото* перед тем, как покинуть Японию и уехать в Англию. С другой стороны версия *Ёкояма* не была записана на аудио до 1985 года.

Исходя из этого и, принимая во внимание хронологию аудио-записей, возможно следующее. *Ёкояма* узнал пьесу от *Ватадзуми*, а затем передал пьесу с незначительными изменениями *Ивамото*. *Ивамото* исполнил пьесу для аудио-записи таким образом, чтобы одновременно отразить сходство между исполнениями *Ёкояма* и *Ватадзуми*. Однако к 1985му году, когда была сделана аудио-запись исполнения *Ёкояма*, путь игры пьесы *Ёкояма* развивался таким образом, что его исполнение пьесы стало отличаться от исполнения на аудио-записи *Ватадзуми*, и, соответственно, аудио-записи *Ивамото*.

Вполне возможно, что на дату аудио-записи исполнения *Ёкояма*, исполнение *Ивамото* очень сильно напоминало исполнение *Ватадзуми*. В Англии *Ивамото*, будучи относительно изолированным от своего учителя и остальной традиции *сякухати* в Японии уже более десяти лет, мог показывать своё исполнение *хонкёку* в проявленном консерватизме языка шаблонов и исполнения традиционной музыки по группам людей и их последующих поколений, которые мигрировали, покидая свою родную страну (47).



(47) В качестве примера Раян описывает (1989:327) многие из исполнений традиционной музыки бразильских мигрантов в Сиднее, как «отмеченные ритмическими упрощениями и стандартизацией».

Статья *Ёкояма* (1985:116-120) о своём опыте изучения *хонкёку* у *Ватадзуми*, озаглавленная «*Санъан*» (産安, «Рождение Спокойствия») иллюстрирует взаимосвязь между прохождением времени и передачей *хонкёку*. Прежде чем стать учеником *Ватадзуми*, у *Ёкояма* были аудио-записи пьесы «*Санъан*» в исполнении *Ватадзуми*. Так как это была любимая *хонкёку* *Ёкояма*, то ему, естественно, было приятно, когда *Ватадзуми* решил научить его этой пьесе. Но когда *Ватадзуми* стал обучать *Ёкояма* «*Санъан*», он изменил её. *Ёкояма* слышал, что *Ватадзуми* не обучает его той «*Санъан*», которую полюбил *Ёкояма* слушая аудио-запись. Следовательно *Ёкояма* сопротивлялся обучению пьесы, как учил

его *Ватадзуми*. Так как *Ватадзуми* не учитывал желаний *Ёкояма* выучить «Санъан», как на ауди-записи, *Ёкояма* потребовалось 3 года, чтобы узнать детали.

Можно бы было рассмотреть элемент течения времени во взаимосвязи с передачей *хонкёку* и сравнить транскрипции набора записей, например трёх поколений исполнителей за определённый период времени. Сравнить сходства и различия между транскрипциями нескольких выступлений и тех же людей в течении нескольких лет, а так же между транскрипциями выступлений, представляющих разные поколения и показать закономерность изменений, что может быть связано с последствиями течения времени, а так же другие вариации, которые можно отнести к процессу передачи из поколения в поколение. Однако, в данной диссертации десять транскрипций, описанных выше, и выступающих объектами анализа, о них можно сказать немного больше, чем предполагалось ранее.

6.4.4 Сравнение транскрипций Урамото и Дзин

Преыдуший раздел был сосредоточен на наиболее прямой линии передачи, где в первую очередь была рассмотрена линия *Дзин-Сакаи*, а во-вторую, линия передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. Наконец, был рассмотрен компонент второй линии передачи, который открыто признаёт и учителя и ученика - *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*. Относительно простая и прямая корреляция наблюдалась между выступлениями в версиях *Дзин-Сакаи*. Однако могут быть найдены вариации между исполнителями одной и той же линии передачи и группы, особенно в случаях, связанных с *Ватадзуми*, и, в меньшей степени, с *Урамото*.

Уникальные отношения между *Урамото* и *Дзин* не изучены до сих пор. Согласно генеалогической диаграмме они оба узнали «*Футайкэн рэйбо*» от одного и того же учителя, *Конаси Кинсуи*. Они относятся к одному поколению, и, с точки зрения своего учителя, к одной и той же линии передачи. По этой причине сравнение их выступлений добавляет новый вес к обсуждению передачи пьесы «*Рэйбо*» .

Не смотря на то, что (как считают) не существует аудио-записей *Конаси Кинсуи*, сравнение версий «*Футайкэн рэйбо*» *Урамото* и *Дзин* может свидетельствовать об особенностях передачи от учителя к ним, которая имела место. Сравнение версий *Урамото* и *Дзин* может показать, каким образом пьесы изменялись и оставались постоянными в процессе передачи от одного учителя к разным ученикам. Среди десяти транскрипций, используемых в этой диссертации, такое отношение встречается только с версиями FR *Урамото* и *Дзин*.

Должна быть упомянута и переменная даты передачи. Как видно из примера, касающегося линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*, даты передачи между учителем и учеником, а так же даты аудио-записей, на основании которых были сделаны транскрипции, могут иметь отношение к получению важных закономерностей к модели сходств и различий между выступлениями. Точно неизвестно, когда *Урамото* или *Дзин* узнали FR версии от *Конаси*. Не смотря на то, что дата аудио-записи *Урамото* относится к 1985 году, а *Дзин* — к 1980 году, обе эти даты представляют, когда аудио-записи были изданы, но это не намного раньше даты

выступления. Таким образом, в следующем сравнении не представляется возможным принять во внимание любые сходства или различия, которые могут возникнуть из-за различий во времени передачи от *Конаси* и во времени записи двух выступлений.

Исполнение «*Футайкэн рэйбо*» и *Урамото* и *Дзин* начинают одинаково. Однако к третьей фразе (Рис. 67) появляются вариации.

Рисунок 67

В версии *Урамото* третья фраза начинается с устойчивой Ми бемоль', ноты, которая не встречается в версии *Дзин*. Третья фраза *Дзин* начинается с ноты Соль', за которой следует нота Ре'. Обе эти ноты являются основными нотами и длятся в течении 4 с. В версии *Урамото* ноты Соль' нет в начале фразы, хотя нота Ре' появляется и может совпадать с устойчивой нотой Ре' в версии *Дзин*. Однако *Урамото* держит Ре' меньше, чем 2 с. Другими словами, существует музыкальный материал, который присутствует в обоих версиях FR и у *Урамото*, и у *Дзин*, но не присутствует в других версиях.

Вновь обратимся к передаче линий [передачи], отраженных в генеалогической диаграмме, показывающей в сравнении версий *Ватадзуми* и *Ёкояма*, в основном придерживаясь *Урамото*, с нотой Ми бемоль', начинающей третью фразу. Кроме того, из версии *Сакаи* следует, что *Дзин*, его предшественник по генеалогической диаграмме, не играл ноту Ми бемоль'.

В этом случае версия *Сакаи* идёт параллельно версии *Дзин*, его предшественника, почти нота в ноту, но опускается нота Ми бемоль' в

версии *Урамото* в третьей фразе, а вместо неё исполняется устойчивый *Ре'* в единственной фразе. Близость между версиями *Дзин* и *Сакаи* была рассмотрена ранее.

В отличие от сходств между исполнениями *Дзин* и *Сакаи*, материал, который воспроизводит *Дзин*, но не *Урамото*, так же, как и материал, который исполняет *Урамото*, но не исполняет *Дзин*, может быть найден в исполнении *Ватадзуми*. Сравнивая исполнение «*Футайкэн рэйбо*» у *Урамото*, *Дзин* и *Ватадзуми*, я акцентирую схемы расхождения в исполнении. Эти расхождения, изложенные в теории устной традиции, не совместимы с письменно-базирующейся концепцией и такими понятиями, как «оригинальная» или «подлинная» версия или исполнение.

Соответствующий момент в версии *SR* далее обосновывает этот вывод. *Ми бемоль'*, которая исполняется в третьей фразе *FR* версии *Урамото*, но не в *FR* версии *Дзин*, встречается во всех версиях *SR*, в том числе и у *Дзин*. *Соль'*, которая встречается в третьей фразе в версии *FR* *Дзин*, но не встречается в версии *Урамото*, но встречается в версии *SR* у *Сакаи*. Этого не происходит ни в одной из версий *SR*, в том числе и у *Дзин*. Устойчивый *Ре'*, который следует за *Соль'* в четырёх версиях *FR*, и короткий *Ре'* в соответствующем месте версии *FR* *Урамото* встречается в четвёртой фразе *SR* версий *Дзин* и *Сакаи*. Эта нота не встречается ни в одной из других версий *SR*. Опять же, *Дзин* не исполнял *Ми бемоль'* и *Урамото* не исполнял *Соль'* по крайней мере в одной из представленных версий *SR*, а в случае с *Ми бемоль'* — во всех пяти версиях *SR*.

В предыдущем примере *FR* версии *Урамото* и *Дзин* не согласуются друг с другом, в то время, как версия *FR* *Ватадзуми* содержит все основные ноты, которые можно найти у *Урамото* и *Дзин*, а версия *Сакаи* согласуется с версией *Дзин*. Например, сходства, возникающие между *Урамото* и *Дзин*, которые также возникают у *Ватадзуми* и *Сакаи*, можно найти в первых нескольких фразах раздела «*Таканэ*» в группе «*Футайкэн рэйбо*» (*F:U25*, и т.д.) (Рис. 68), что означает простую передачу от *Конаси* и к *Урамото* и к *Дзин* и к *Ватадзуми* и *Ёкояма* и к *Сакаи*.

Figure 68 Comparison 2 of Uramoto/Jin material

The image displays two musical staves, each with five lines of notation. The top staff is titled "Takane" and "Futaiken reibo/Reibo". It contains five lines of music with circled measure numbers: 25, 50, 49, 30, and 31. The bottom staff is titled "Takane gaeshi" and "Shoganken reibo/Furin". It also contains five lines of music with circled measure numbers: 37, 41, 38, 45, and 49. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, typical of traditional Japanese music notation.

Рисунок 68

В обеих FR версиях *Урамото* и *Дзин* присутствует начальная фраза, базирующаяся на устойчивом Соль". Это также имеет место в трёх других версиях FR, хотя и в более сложной форме. В версии FR *Урамото* и *Дзин*, эта начальная фраза сопровождается фразой, начинающейся на характерные ноты Ре^{'''} и Ми бемоль^{'''}, это самая высокая тональность в пьесе. Эти ноты присутствуют и в трёх других версиях FR. Например сходства, возникающие между *Урамото* и *Дзин*, которые не играет ни *Ватадзуми*, ни *Сакаи*, можно найти в нескольких начальных фразах раздела «*Таканэ*» группы «*Футайкэн рэйбо*» (F:U25, и т.д.) (Рис. 68). Отклоняясь от FR версии *Урамото* и *Дзин*, остальные три FR версии (*Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Сакаи*) все элементы являются дополнениями между начальной фразой и второй фразой из раздела «*Таканэ*» версий *Урамото* и *Дзин*. Это дополнительный материал создаёт разницу во фразировке между версиями *Урамото* и *Дзин* и других трёх версий.

Следует отметить, что дополнительный материал, найденный в версиях *Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Сакаи*, но не в версиях *Урамото* и *Дзин*,

соответствует нотам начала первой фразы этого раздела во всех пьесах SR (в том числе и SR версии *Дзин*), то есть нота Си бемоль" следует за долгой нотой До"". После долгой До"" все десять версий совпадают с фразами, которые играют между Ре"" и Ми бемоль"", разделяемые До"". Несколько шаблонов передачи, рассматриваемых здесь, лучше всего можно описать в терминах взаимообмена и вариаций, которые происходят между исполнителями устной традиции, в которых наиболее «аутентичное» воспроизведение является одним из недавно исполненных.

В приведённом выше примере выступления, представляющие первое поколение и входящие в десять транскрипций, согласуются друг с другом в группе FR как в материале, так и во фразировках важного момента пьесы, формального раздела. Три транскрипции представляют последующие поколения группы FR, *Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Сакаи*, но некоторый материал уже нельзя найти в транскрипции по сравнению с предыдущим поколением. Однако «добавленный» материал присутствует не только в двух разных линиях передачи группы FR у *Ватадзуми-Ёкояма* и *Сакаи*, но и во всех версиях SR, в том числе и у *Дзин*. В этом случае новый материал не создаётся и не добавляется в пьесы FR у *Ватадзуми* или *Сакаи*, потому что изменения материала можно найти во всех версиях SR. Здесь очевидно пересечение между двумя различными линиями передач (*Ватадзуми-Ёкояма* и *Сакаи*), а так же различными группами пьес (FR и SR).

Существует только один случай, когда длинный и сложный переход находится только в версии FR *Урамото*. Он расположен в разделе «*Мусуби*» (F:U42-44) (Рис. 69), и исполняется на протяжении трёх фраз.

Figure 69 Material unique to Uramoto

"Futaiken reibo/Reibo"

491

Рисунок 69

Только начальную ноту До³ можно найти в FR версии *Ватадзуми* (F:W83). Остальные пассажи, которые содержат ряд основных нот, а так же «рэйбо но тэ» не найдены ни в одной из девяти транскрипций. Это единственный случай во всей пьесе «Рэйбо», где значительный объём музыкального материала встречается только в одной из десяти версий. Таким образом *Ватадзуми* не единственный исполнитель, который показывает особенности, уникальные для его исполнения.

Существует на самом деле несколько достаточно крупных музыкальных элементов, таких, как фразы, мелодические сегменты, начало фразы и даже одиночные ноты основной линии пьесы, которые встречаются только в одном выступлении. Эти характерные черты означают связанность или единство традиции «Рэйбо», которая выходит за пределы линии или группы.

Транскрипции *Урамото* и *Дзин*, которые относятся к одному «поколению» на генеалогической диаграмме и оба являются учениками *Конаси*, обладают неоднородной и относительно высокой степенью изменчивости по сравнению с транскрипциями других исполнителей, и у которых нет таких же близких отношений с точки зрения учителя и ученика. Между транскрипциями *Урамото* и *Дзин* в меньшей степени существует соглашение, нежели чем в передаче учитель-ученик, как линия передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* и линии передачи *Дзин-Сакаи*. Как уже говорилось ранее, неизвестно, сколько несоответствий наблюдается

между выступлениями *Урамото* и *Дзин* (или между другими выступлениями), обусловленными различиями в сроках передачи и записи. Воздействие и влияние нескольких учителей на обоих исполнителей, возможно, послужило еще одним фактором в появлении различий между выступлениями. Наконец, в сравнении выступлений *Дзин* и *Урамото*, в ряде случаев может наблюдаться переход между двумя группами пьес и двумя линиями передачи. Например, есть материал, который встречается во всех исполнениях версий SR, который так же встречаются в версии FR у *Ватадзуми* и *Ёкояма*, но его нет в исполнениях FR *Урамото* и *Дзин*.

6.4.5 Анализ передачи Урамото-Ватадзуми

Из всех линий передачи на уровне отдельных исполнителей из одной и той же линии передачи, включая *Урамото* и *Дзин* (см. выше), наибольшие несоответствия встречаются между исполнениями FR у *Ватадзуми* и *Урамото*. Сравнение их выступлений свидетельствует о бунтарском характере идеологии *Ватадзуми*, рассмотренном выше. Яркий пример такого несоответствия можно увидеть в начальной фразе раздела «*Мусуби*» (F:U39, и т.д.) (Рис. 70).

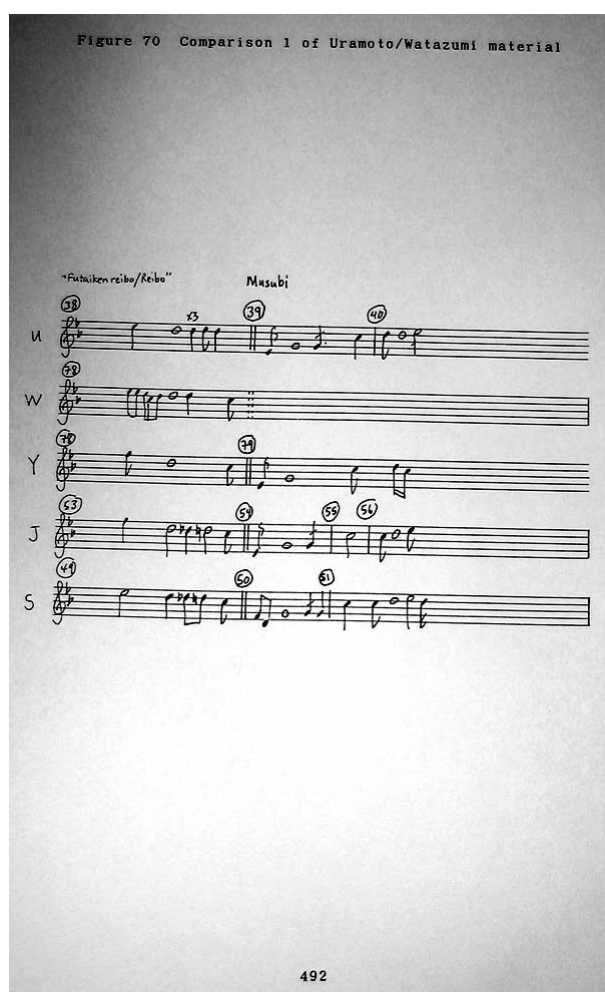


Рисунок 70

Версия *Урамото* является не только более похожей на версию *Ёкояма*, нежели на *Ватадзуми*, но больше похожа на версии *Дзин* и *Сакаи*, потому что она полностью пренебрегает материалом других версий. Отношения

между *Урамото* и *Ватадзуми* — особые, заслуживающие специального внимания в настоящем исследовании процессы передачи, действующих во всех десяти транскрипциях. Поскольку передача, которая, как говорят, произошла между *Урамото* и *Ватадзуми*, четко не признаётся по крайней мере *Ватадзуми*, что более сомнительно, нежели различия, признанные между *Дзин* и *Сакаи*, или между *Ватадзуми*, *Ёкояма*, и *Ивамото*. Таким образом, более целенаправленно сравнивая *Урамото* и *Ватадзуми*, рассмотрим сходства и различия, представленные ниже.

Характер несоответствий между выступлениями *Урамото* и *Ватадзуми* возможен по двум причинам. Прежде всего *Ватадзуми* утверждает, что *Урамото* не учил его пьесе «*Рэйбо*». Как уже говорилось ранее, в соответствии с философией *Ватадзуми* относительно природы *хонкёку*, он утверждал, что сущности *хонкёку* нельзя научить или выучить её; поэтому *Ватадзуми* утверждал, что никто не мог научить его *хонкёку*. Во-вторых, репутация *Ватадзуми*, как эксцентричной личности в выражении своего индивидуализма и его отказ от иерархических, и, часто сдерживающих систем передачи, таких, как система *иэмото*, согласуется с его исполнением *хонкёку*.

Тем не менее, существуют многочисленные сходства между исполнениями *Ватадзуми* и *Урамото*. Самым выдающимся сходством между исполнениями *Урамото* и *Ватадзуми* пьесы «*Футайкэн рэйбо*» можно увидеть в мелодической линии. Высокая степень соответствия между орфографическими упрощениями транскрипций выступлений *Урамото* и *Ватадзуми* показывает согласованность между двумя версиями на этом уровне. Сходство особенно заметно в случае основных нот, которое выдерживаются в течении 2 с.

Еще одно сходство между исполнениями *Урамото* и *Ватадзуми*, но то, которое не может рассматриваться в транскрипции, это точность интервалов между тональностью, или родственные тональности (48). Оба, и *Урамото* и *Ватадзуми* исполняют интервалы между нотами довольно последовательно, особенно по сравнению с *Дзин*, у которого относительная высота тона очень изменчива, и *Сакаи*. Не удивительно, что относительная высота тона у *Ёкояма*, ученика *Ватадзуми*, и у *Ивамото*, ученика *Ёкояма* является весьма точной и последовательной.



(48) См. Главу 5, в которой обсуждается взаимосвязь высоты тона и интервала в традиции *хонкёку*, и каким образом они передаются в линиях передачи и отдельными исполнителями.

Аналогично может рассматриваться и детально анализироваться музыкальный орнамент на примере «*рэйбо но тэ*». В обоих методах, и в «А» и в «В», воспроизведение ноты Соль" должно быть с применением в определённой степени техники *мэри* с целью получения желаемой высоты тона. Если техника *мэри* не достаточно применяется, то обе ноты, и Соль" и Ля бемоль" в «*рэйбо но тэ*» не будут резкими по отношению к финальной Соль", исполняемой в методе «С». Относительная высота тона *мэри* нот и здесь, и в «*рэйбо но тэ*» во всех версиях линии передачи *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* — это последовательное, взаимосвязанное воспроизведение Соль" методом «С». В отличие от

этого, версии FR и SR линии передачи *Дзин-Сакаи* представляют *мэри* ноты Ля бемоль" и Соль", резкие по отношению к *кари ноте* Соль" метода «С». Степень резкости, как правило, больше в версии *Дзин* нежели в версии *Сакаи*.

Однако, из двух исполнителей *Урамото* и *Ватадзуми*, относительная высота тона *Ватадзуми* является более последовательной, чем высота тона *Урамото*, особенно с некоторыми нотами *мэри*. *Урамото* исполняет эти ноты иногда относительно резко, особенно во время исполнения характерной фразы «*рэйбо но тэ*». Например, различия в контроле высоты тона можно услышать в начальной фразе произведения. В исполнении *Урамото* начальная Ми бемоль' звучит немного резко по отношению к последующей Ре'. В исполнении *Ватадзуми* нельзя услышать такого изменения высоты тона.

Это не означает, что линия передачи *Урамото* является более «корректной» в исполнении *мэри* Соль", чем в линии передачи *Дзин*, или высота тона *Ватадзуми* в целом «лучше», чем у *Урамото*. Как говорится в Главе 5, важность, предъявляемая к точности относительной высоты тона варьируется от исполнителя к исполнителю и от линии передачи к линии передачи. В терминах значимости *Урамото* и линии передачи *Дзин-Сакаи*, вопрос тональности ноты является не корректным или «за гранью высоты тона». Приведённые выше замечания, касающиеся высоты тона в десяти версиях — это субъективно нейтральные, сделанные для сравнения, как и замечания, касающиеся количества и длины нот, созданы для сравнения.

Следует также отметить, что небольшую часть изменений в высоте тона можно услышать в выступлениях *Урамото* и *Дзин*, это может быть связано с тем, что они относятся к старшему поколению. Они жили ближе к историческому периоду Японии, который предшествовал широкому распространению, внедрению и последующему влиянию западной музыки и её стандартизации тональности, нежели те поколения, которые последовали за ними. Кроме того, инструменты сякухати на протяжении большей части своей истории в целом воспроизводили менее стандартизированные высоты тона, чем те инструменты, которые использовались следующими поколениями.

Как уже говорилось ранее, хотя *Урамото* номинально передал «*Рэйбо*» *Ватадзуми*, а, следовательно, и технику исполнения линии передачи *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма* в группе «*Футайкэн рэйбо*», *Ватадзуми* утверждал, что *Урамото* оказал минимальное влияние на его игру. Мы уже рассмотрели несколько примеров различий между воспроизведением *Урамото* и *Ватадзуми* в различных сравнениях, сделанных выше. Изучение формальных подразделов показывает ряд других различий между транскрипциями двух исполнителей, потому что их местоположение наиболее очевидно. Они становятся еще нагляднее при сравнении с общими чертами, которые происходят между другими исполнителями в пределах прямых отношений учитель-ученик.

Например, формальное разделение на раздел «*Сирабэ*» и раздел «*Хонтэ*» (рис. 71), в исполнении *Ватадзуми* весьма заметно отличается от исполнения *Урамото* в обоих заключительных фразах из раздела «*Сирабэ*» и начальной фразы раздела «*Хонтэ*».

Figure 71 Comparison 2 of Uramoto/Watazumi material

"Futaiken reibo/Reibo" *Monte*

Figure 72 Comparison 3 of Uramoto/Watazumi material

"Futaiken reibo/Reibo" *Take shirube*

493

Рисунки 71 - 72

Не существует никаких существенных различий в этой точке ни у одного из оставшихся исполнителей в пределах одной линии передачи, то есть между FR версиями *Ватадзуми* и *Ёкояма*, между FR или SR версиями *Дзин* и *Сакаи*, и между SR версиями *Ватадзуми*, *Ёкояма* и *Ивамото*.

Характерные отличия между выступлениями *Урамото* и *Ватадзуми* так же могут быть рассмотрены с первых нот транскрипции в самом начале произведения (рис. 72).

В этой первой фразе и во всей пьесе, *Ватадзуми* использует больше украшений, чем делает *Урамото*. Вторым важным отличием является количество фраз. *Урамото* играет свою версию «*Футайкэн рэйбо*» из 51ой фразы, в то время как *Ватадзуми* исполняет пьесу из 99и фраз. Общее затраченное время этого специфического исполнения версии *Урамото* составляет 10 мин. 34 с., для сравнения, версия *Ватадзуми* составляет 16 мин. 2 с. В большинстве случаев *Ватадзуми* включает паузы или вдохи, сделанные *Урамото*, но и добавляет много своего.

Длина обеих версий, как говорилось ранее, и длина обеих фраз демонстрируют музыкальный рисунок, который проходит через всю пьесу. Версия «*Футайкэн рэйбо*» *Ватадзуми* является гораздо более сложной, чем версия *Урамото* не только в украшениях, но и в мелодической линии и во фразировках. Опять же, пример этого можно увидеть вскоре после начала произведения. Материал между начальной серией ноты Ре' и первым примером устойчивой ноты Ля бекар' в версии *Урамото* состоит из двух нот Ми бемоль' и Ре' (не включая украшения),

исполняется в единственной фразе (F:U3). Соответствующий материал в версии *Ватадзуми* охватывает пять фраз (F:W3-5) и состоит из 7ми нот (тоже без учёта украшений) (см. рис. 73).

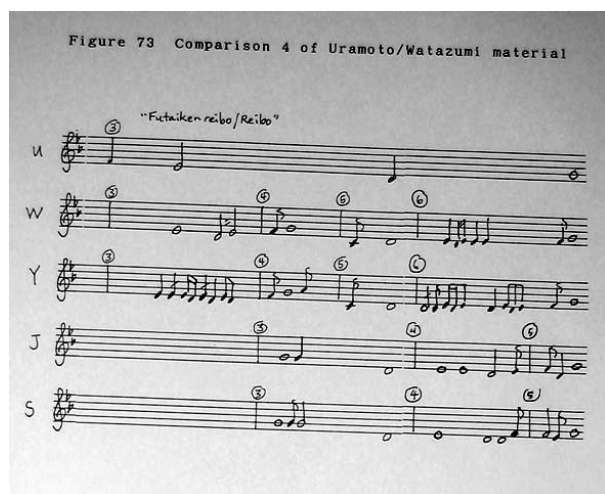


Figure 74 Comparison 5 of Uramoto/Watazumi material



Рисунки 73 -74

Кроме того, как уже говорилось выше, мало что можно сказать об элементах, свидетельствующих о сходстве и различии между версиями FR *Урамото* и *Ватадзуми* без ссылки на другие версии, не только в пределах одной группы FR, но так же и другой группы, SR.

В целом важна основа, но самые элементарные выводы на сопоставление транскрипций — это гораздо больше, чем любые два отдельных исполнителя, таких как *Урамото* и *Ватадзуми*, что можно увидеть на следующих примерах. Существует много случаев, когда транскрипции *Урамото* и *Ватадзуми* вообще не соответствуют друг другу. Например, в первой фразе первого формального раздела «*Таканэ сирабэ*» (рис. 74), *Урамото* играет две устойчивые Соль'. В версии *Ватадзуми* Соль' отсутствуют либо в заключительной фразе либо в предыдущей фразе. Вместо этого его последняя фраза состоит из ряда устойчивых нот Ре', чередующихся с короткими До'.

Этот яркий пример версии *Ватадзуми*, резко отличающийся от версии *Урамото*, является более заметным, потому что он соответствует концу формального раздела. Принимая во внимание только транскрипции *Урамото* и *Ватадзуми*, можно предположить с достаточной уверенностью,

что разница была сознательно и целенаправленно осуществлена *Ватадзуми*.

Однако будет неверно предполагать, что многие явные, и, казалось бы, преднамеренные расхождения между двумя версиями FR, обсуждаемые выше — это творчество или произведение *Ватадзуми*. В первом примере (рис. 74), финальная Ре', найденная в транскрипции FR версии *Ватадзуми*, встречается во всех других транскрипциях FR и SR. Кроме того, До' также встречается в SR версии *Дзин* и *Сакаи*. С другой стороны, устойчивые Соль', которые исполняет *Урамото*, встречаются в транскрипции FR и SR у *Дзин* и *Сакаи*, но не встречаются в транскрипции FR и SR у *Ватадзуми* и *Ёкояма*, а также SR версии у *Ивамото*.

Во втором примере (рис. 75) музыкальный материал, который находится в FR версии *Ватадзуми*, но не в FR версии *Урамото*, исполняется в еще более сложной форме во всех пяти версиях SR (S:W8, и т.д.).

Рисунок 75

Таким образом, *Ватадзуми* не можем сделать вывод о том, что его версия FR приобрела или потеряла музыкальный материал, упомянутый выше, так как версия SR линии передачи *Дзин-Сакаи* либо содержит, либо не содержит материал, как и в версии *Ватадзуми*. *Ватадзуми* можно уважать (или «обвинять») в изменении FR версии «*Рэйбо*», он мог включить (возможно даже подсознательно) заимствованные дополнения и паузы версии SR и вставить их в FR, переданную ему *Урамото*. Многие из всего вышеперечисленного между двумя группами пьес было обнаружено в

других местах.

Основные примеры того, каким образом исполнение *Ватадзуми* отличается от исполнения *Урамото* были найдены путём сравнения фраз с восьмой по десятую в версии FR *Урамото* с последней частью фраз двенадцать и тринадцать, не обращая внимания на фразу девятнадцать, в версии FR *Ватадзуми* (рис. 76).

Figure 76 Comparison 7 of Uramoto/Watazumi material

495a

Рисунок 76

Различия во фразировках и большее количество фраз у *Ватадзуми* согласуется с тем, что наблюдалось ранее. Другие значительные различия в транскрипции *Урамото* и *Ватадзуми* начинают наблюдаться в этой точке.

Финальная нота во фразе четырнадцать версии *Ватадзуми* — это устойчивая нота Соль', которая удерживается в течении 4 с. Эта примечательная нота не найдена в версии *Урамото*. *Урамото* также не исполняет материал, который составляет следующую фразу *Ватадзуми* (F:W15). FR версия *Ёкояма* идёт параллельно версии его учителя и во фразировке и в исполняемом материале. Версия FR у *Дзин* и *Сакаи*, как и версия *Урамото*, не содержат этот материал.

Оба, и *Урамото* и *Ватадзуми*, исполняют ноту Соль' в точке,

соответствующей началу девятой фразы FR версии *Урамото* (рис. 76). Этой ноты нет ни в одной из оставшихся восьми версий. Однако, согласованность *Ватадзуми* и *Урамото* на этом закончилось. *Ватадзуми* начинает новую фразу (F:W17) с ноты Ля бекар '. Ни здесь, ни далее *Урамото* не начинает новую фразу с Ля бекар '. *Ёкояма*, следуя за *Ватадзуми*, также начинает новую фразу с Ля бекар '. Таким образом, мы можем наблюдать элемент различий между *Урамото* и *Ватадзуми*, который передаётся следующему поколению, то есть *Ёкояма*.

Этот материал не входит в версию FR *Дзин* и *Сакаи*, он же не слышен в версии SR *Ватадзуми*, *Ёкояма*, и *Ивамото*. Однако, Ля бекар ' и начало новой фразы найдены в SR версии *Дзин* и *Сакаи*. Опять же, модели сходства и различия предполагают взаимное обогащение, которое перекрывается непосредственным влиянием своего учителя, особенно в случае передачи *Урамото-Ватадзуми*. Такая глобальная кросс-фертилизация является важным элементом передачи в традиции *хонкёку*.

В точке, соответствующей F:U10 (рис. 76), *Урамото* исполняет несколько Соль', которые длятся более 4 с. Версия *Урамото* является единственной, в которой эти ноты, заканчивают формальный раздел «*Таканэ сирабэ*». Эти весьма заметные центральные ноты не исполняются *Ватадзуми*, в любой из его версий FR и SR. В версии FR *Ватадзуми*, раздел «*Таканэ сирабэ*» заканчивается новой фразой, центром которой становятся три устойчивые ноты Ре'. В FR версии *Ёкояма* также присутствует новая фраза с двумя устойчивыми нотами Ре'. Единственная нота Ре' присутствует у *Дзин* и *Сакаи* в версии FR, хотя это не отдельная фраза. Изменения в этой точке между линиями передачи у *Урамото* и *Ватадзуми*, между *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото*, а также между *Дзин-Сакаи* имеет особое значение, потому что происходит на границе [формального раздела] в пьесе. В соответствии с теорией устной традиции маловероятно, что изменения в этой точке произошли случайно. Кроме того, музыкальные рисунки показывают, что инициатором изменений был *Ватадзуми*.

Таблица 6 суммирует манеру исполнения, в которой элементы фразы F:U8-10 рассматриваются линейно относительно друг друга в десяти транскрипциях.

Таблица 6

	c	d	P.	la st no te s	a ^b	g	P.	g. a ^b pa tt er n	P.	g	P.	a [‡]	c	d	P.	g	P.	a [‡]	P.	a ^b	a [‡]	P.	c
	до	ре	П	др уг ие но т ы	ля бе м ол ь	со ль	П	ри су но к со ль - ля	П	со ль	П	ля ди ез	до	ре	П	со ль	П	ля ди ез	П	ля бе м ол ь	ля д ие ол з	П	до

Figure 77 Comparison 1 of Uramoto/Watazumi reibo no te

The image displays a musical score for the piece 'reibo no te', comparing two versions: Uramoto's (left) and Watazumi's (right). The score is written on five-line staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, with circled numbers (1-16) indicating specific notes. The Uramoto version (left) shows a more complex melodic line with many notes, while the Watazumi version (right) is significantly simpler, with many notes omitted or replaced by rests. The page number '496' is visible at the bottom center of the image.

Рисунок 77

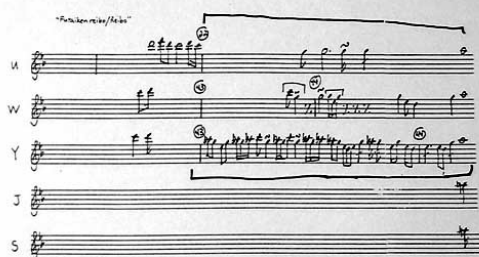
Только десять нот «рэйбо но тэ» присутствуют в целой версии Урамото (F:U16). Редкость данного «рэйбо но тэ» Урамото не отражается в большинстве FR версий Дзин, и получателя версии Дзин, Сакаи (F:J22. F:S22). Другой пример сходства между Урамото и Дзин, у которых, согласно генеалогическому графику был один учитель (Конаси Кинсуи), был рассмотрен выше.

При следующем вхождении в транскрипцию «рэйбо но тэ» в FR версии Ватадзуми снова мало похож на версию FR Урамото. Хотя в данном случае две модели «рэйбо но тэ» (рис. 78-79) могут быть определены во всех трёх версиях линии передачи Урамото-Ватадзуми-Ёкояма (в F:U19 и F:U22, в F:W42 и F:W43-44, и в F:Y42 и F:Y43), существуют заметные расхождения между версиями Урамото и Ватадзуми.

Figure 78 Comparison 2 of Uramoto/Watasumi *reibo no te*



Figure 79 Comparison 3 of Uramoto/Watazumi *reibo no te*



Рисунки 78-79

Например, проявление «*рэйбо но тэ*» начинается в середине фразы (F:U19) версии *Урамото*, в то время как в версии *Ватадзуми* она соответствует началу фразы (другой пример различий фразировки в двух версиях). Единственное исполнение, в котором «*рэйбо но тэ*» начинается в середине фразы — это версия FR *Сакаи* (F:S25). У *Ватадзуми* «*рэйбо но тэ*» более плотное и компактное по сравнению с предварительно рассмотренной моделью *Урамото*. Как отмечалось ранее, в целом *Ватадзуми* играет больше фраз, больше нот и больше украшений, чем *Урамото*.

Случаи, когда версия *Урамото* отличается от версий линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма* больше, чем от версии линии передачи *Дзин-Сакаи*, не смотря на номинальную принадлежность *Урамото* к первой линии, так же очевидна на уровне исполнения деталей. Различия между FR версией *Урамото* и *Ватадзуми* (та же линия передачи, та же группа) порой не только больше, чем различия между FR версией *Урамото* и FR версией *Дзин-Сакаи* (различные линии передачи, одна группа), а так же больше, чем различия версий FR версией *Урамото* FR и SR версией *Дзин-Сакаи* (различные линии передачи и различные группы). Частичная причина этого заключается в том, что *Урамото* и *Дзин* хотя и считаются принадлежащими к различным линиям в этой диссертации, но оба узнали её от того же учителя, *Конаси Кинсуи*.

Два ярких примера исполнения *Урамото*, отличающиеся от исполнения *Ватадзуми* больше, чем от исполнения *Дзин* можно увидеть в деталях исполнения. Прежде всего, *Урамото* исполняет все Соль" в «*рэйбо но тэ*» с помощью метода «А», прикрывая пальцем второе отверстие (Таблица 5). Это также имеет место в версиях *Дзин* и *Сакаи* в обеих группах FR и SR. С другой стороны, в версиях *Ватадзуми* и *Ёкояма*, в обеих группах FR и SR, также как в SR версии *Ивамото*, некоторые Соль" в «*рэйбо но тэ*» исполняются с помощью метода «В», требующего исполнения больше в технике *мэри*, нежели при исполнении методом «А».

Разница в нотах особенно важна. Оба, *Урамото* и *Дзин*, узнавшие пьесу у одного учителя (*Конаси*), не используют метод «В», в то время, как *Ватадзуми* и другие исполнители этой линии передач, *Ёкояма* и *Ивамото*, используют метод «В». Изменения в технике исполнения, участвующие в переходе от метода «А» к методу «В», вероятно, не были сделаны преднамеренно. Таким образом, метод «В» почти наверняка был создан *Ватадзуми*.

Второй пример различий между исполнениями *Урамото* и *Ватадзуми*, являющийся большим, нежели различия в исполнении *Урамото* и *Дзин/Сакаи*, можно увидеть в последовательности нот «*рэйбо но тэ*». В своей последовательности «*рэйбо но тэ*» *Урамото* играет несколько последовательностей нот, в которой основная последовательность — это *Ля бемоль" - Соль" - Ми бемоль" - Соль"*, которой часто предшествуют грациозные ноты *Си бемоль"* или *Ля бемоль"*. Эта серия нот или их вариаций «*рэйбо но тэ*» происходит во всех десяти версиях пьесы (рис. 80).

Figure 80 Details of reibo no te #1

The image displays a musical score for 'reibo no te #1', divided into two sections. The first section, titled 'Futaba-reibo', consists of five staves labeled W, Y, J, and S. The second section, titled 'Shoga-ku aito', consists of five staves labeled W, Y, I, J, and S. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number 498 is located at the bottom center.

Рисунок 80

В версии Урамото первичное вхождение этой серии начала «рэйбо но тэ» является, по сути, двумя сериями, которые определяются двумя вхождениями ноты Ми бемоль" (отмечено X на рис. 81).

Figure 81 Details of reibo no ie #2

The image shows two musical staves for 'Futaba-reibo' and 'Shoganki-reibo'. The first staff set includes parts for U, W, Y, J, and S. The second staff set includes parts for I, J, and S. Circled letters 'A' and 'B' highlight specific notes in the Y and S parts of both pieces. The page number 499 is at the bottom.

Рисунок 81

Однако, ноты Ми бемоль" не присутствуют в первоначальной серии нот в какой-либо версии, которая номинально считается той же линией передачи, что и у Урамото, то есть в FR версии Ватадзуми, Ёкояма, и SR версии Ватадзуми, Ёкояма, и Ивамото (рис. 80 «А»). С другой стороны, нота Ми бемоль" присутствует во всех версиях, которые относятся не к той же линии передачи, к которой относится Урамото, то есть к FR и SR версиям Дзин и Сакаи (рис. 80 «В»). В этом случае данные в этой точке еще раз указывают на то, что Ватадзуми является источником инноваций в передаче. В этом случае два вхождения ноты Ми бемоль" является частью того, что передавалось от Конаси к Урамото и Дзин, но позже было опущено Ватадзуми.

В версии Урамото если Соль" следует за Ля бемоль", то следующая нота — всегда Ми бемоль". Это же правило относится и к версиям FR и SR и у Дзин и у Сакаи (скобки на рис. 82).

Figure 83 Details of reibo no te #4

The image displays two systems of musical notation for the piece 'reibo no te #4'. The first system, titled 'Furukawa reibo', consists of five staves labeled W, Y, J, and S. The second system, titled 'Saito reibo', consists of five staves labeled W, Y, I, J, and S. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Specific measures are circled and labeled with letters: 'A' in the W staff of the first system, 'B' in the Y and I staves of the second system, and 'C' in the W staff of the second system. The page number '501' is located at the bottom center of the image.

Рисунок 82

Простые серии нот Ля бемоль" - Соль" - Ми бемоль" нот не встречаются в других версиях FR линии передачи Урамото, то есть у Ватадзуми и Ёкояма. В противоположность этому в обеих версиях FR, и у Ватадзуми и у Ёкояма, вариации комбинаций нот Ля бемоль", Соль", До", и Ре" выполняются после ноты Ми бемоль" (рис. 83 «А»).



Рисунок 83

Однако простую серию нот "Ля бемоль" - "Соль" - "Ми бемоль" в версии FR Урамото можно найти в SR версиях Ватадзуми, Ёкояма, и Ивамото (рис. 83 «В»). Но сложную серию нот, которую нельзя найти в FR версии Урамото, можно найти в версиях SR Ватадзуми и Ёкояма, но не в версии SR Ивамото (рис. 83 «С»).

Эта серия нот в версии Урамото более похожа по простоте на версии Дзин и Сакаи (в обеих группах), нежели на более сложные версии Ватадзуми и Ёкояма (в обеих группах). Исключением из описанных выше моделей является SR версия Ивамото, которая больше похожа на версии Урамото, Дзин и Сакаи чем на версии Ватадзуми и Ёкояма. Это исключение не может быть объяснено ни линией передачи, ни промежутком времени между передачей и исполнением.

Окончание фразы F:U22 и соответствующих фраз в других версиях (рис. 84) иллюстрирует сложность сходств и различий не только между Урамото и Ватадзуми, но и между всеми десятью транскрипциями.

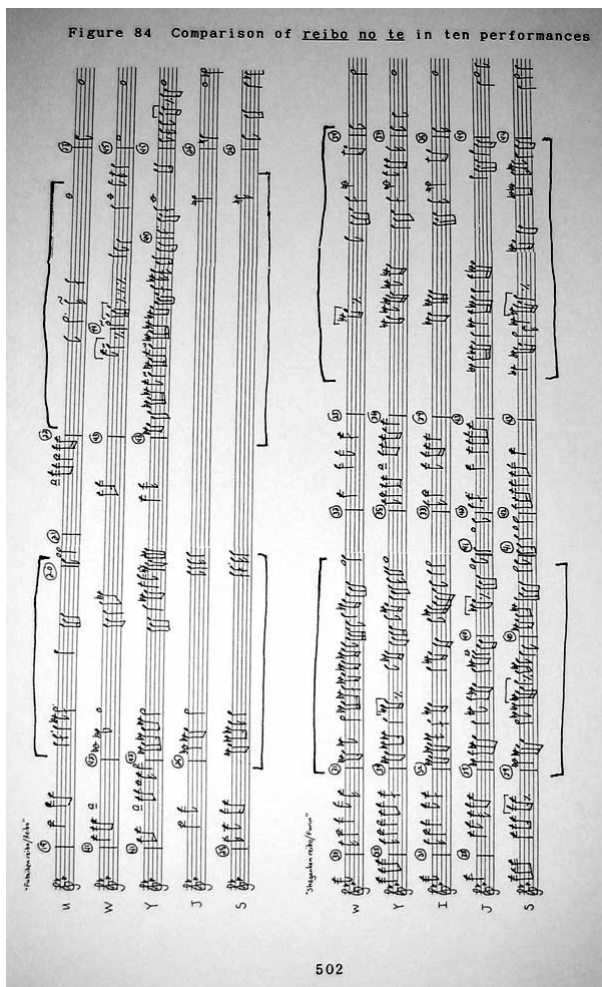


Рисунок 84

Рассматривая первоначальное сходство, «*рэйбо но тэ*» заканчивается устойчивым Ля бекар" в FR версии *Урамото, Ватадзуми, и Ёкояма* (сходство в пределах одной линии передачи и одной группы). Это также согласуется с Ля бекар" в версии SR в линии передачи *Ватадзуми-Ёкояма-Ивамото* (сходство в пределах одной линии передачи и двух группах). В версии *Сакаи* финальная нота тоже Ля бекар", но очень короткая по продолжительности (небольшое сходство между различными линиями передачи в пределах одной группы). Краткие ноты после Ля бекар" в FR версиях *Ватадзуми* и *Ёкояма* идут параллельно в версии SR (сходство в пределах одной и той же линии передачи, но в разных группах). Вот некоторые из способов, в которых идентичность «*Рэйбо*» подтверждается в различных исполнениях.

Что касается различий между выступлениями, то Ля бекар" является финальной нотой во фразе F:U22, за которой следуют три короткие ноты (Си бемоль" - Ля" — Соль") в F:W и две короткие ноты (Соль" — Соль") в F:Y (различия в пределах линии передачи в одной группе). Соответствующая нота в версии F:J тоже является финальной нотой, и тоже короткая по продолжительности, но Ля бемоль" исполняется вместо Ля бекар" (различия в пределах линии передачи в одной группе).

Можно лишь сделать вывод по «*рэйбо но тэ*», что все сходства и различия чаще всего соответствуют общей линии передачи и/или группе, но зачастую это не так. Манера, в которой сходства и различия между

«*рэйбо но тэ*» встречаются иногда в линии передачи одной группы, иногда в линии передачи в независимости от группы, а иногда в комбинации обеих групп и линии передачи во всех транскрипциях пьесы и на всех уровнях анализа.

На протяжении всего анализа в одной из наиболее часто повторяющихся моделей проявляется частое участие *Ватадзуми*, когда разница между общими линиями передач или группами имеет место. Как уже говорилось выше, этого следовало ожидать в свете отказа *Ватадзуми* от *Урамото* как его учителя «*Рэйбо*». Однако утверждение *Ватадзуми*, что он не получил «*Рэйбо*» от *Урамото*, может быть наилучшим образом интерпретировано в меньшей степени как заявленный факт, но скорее как заявление об относительной свободе, которую нужно иметь для того, чтобы развивать свои собственные версии в «*хоннин но кёку*» или «*свою собственную пьесу*», не связанную традицией. *Ватадзуми* отвергает доктринёрский подход к исполнению *хонкёку* с эффективным несоответствием между воспроизведением *Урамото* и своим. Поступая таким образом он делает сложным установление связи между собой и другими как исполнением «*Рэйбо*», так и тем, что даёт своей версии пьесы название «*Фурин*», тем самым *Ватадзуми* решительно подтверждает своё представление о природе исполнения и передачи классических *сякухати хонкёку*.

Ёкояма обращается к этой проблеме, но в то же время частично объясняет высокую степень различий между десятью версиями следующим:

«Игра хонкёку — это путь поиска собственных идеалов. Поэтому, когда вы передаёте хонкёку, вы также пытаетесь передать ваши идеалы. При этом важно, чтобы в конечном итоге отделить себя от своего учителя, но в то же время по-прежнему уважать своего учителя. Вы должны быть строгими к себе, иначе передача собственных идеалов не сможет произойти».

(*Ёкояма* 1989)

Соответственно, поскольку это может быть применимо и к вышеупомянутым исследованиям, и к *хонкёку* традиции вообще, *Ватадзуми* идёт намного дальше, чем предлагает *Ёкояма* в вышеупомянутой цитате. Указание *Ёкояма* в отношении «отделения себя от своего учителя» - это даже не вопрос с *Ватадзуми*. *Ватадзуми* решительно настаивает на том, что у него **нет** «учителя», то есть нет учителя, от которого можно отделиться и которого можно уважать. *Ватадзуми* заводит дискуссию масштабом выше, заявляя, что он даже не играет *хонкёку*. Вместо этого он исполняет *докёку* (道曲, Пьесы Пути). Кроме того, его инструменты не являются *сякухати*. Вместо этого он играет на *догу* (道具, Инструментах Пути). Авторитет *Ватадзуми* проявляется в его исполнении *докёку* на его *догу* и является абсолютным. Они заслуживают «Это».

ГЛАВА 7: ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эта диссертация пыталась объединить идеи и проблемы исполнения

[пьес *котэн хонкёку*] с помощью методов и стратегий учёного для того, чтобы рассмотреть традицию *сякухати хонкёку* с верой в то, что пересечение этих двух подходов даст действительное понимание традиции. В Главе 1 была описана моя позиция и как исполнителя, и как учёного, или участника в рамках традиции *хонкёку*, и как стороннего наблюдателя этой традиции. Также было представлено двоякое стремление этой диссертации: повышение нашего понимания традиции при рассмотрении природы передачи *хонкёку* и распространение этого понимания. В последующих главах следовал контекст в рамках которого это исследование было проведено и описано с различных точек зрения. Этот содержащийся литературный контекст, на котором данная диссертация локализуется (Глава 2), исторический очерк традиции *хонкёку* (Глава 3), генеалогия «*Рэйбо*», центральной пьесы этой диссертации (Глава 4), исследование теоретических и философских основ, которые следуют из анализа *хонкёку* (Глава 5).

Ряд конкретных вопросов о традиции *сякухати хонкёку* был рассмотрен в данной работе, в частности вопросы о процессе передачи этой традиции.

- Является ли восприятие природы передачи *хонкёку* разным у учителя и ученика?
- Как отличается передача от учителя к ученику, от человека к человеку, от линии передачи к линии передачи?
- Какие уроки можно извлечь из передачи «*Рэйбо*» рассматривая процесс исполнения пьесы?
- Что именно передаётся?

В процессе написания диссертации ответы на эти вопросы были получены не полностью. Три различных способа восприятия *хонкёку* и характер их передачи обсуждался со ссылкой на идеологию определённого количества игроков *сякухати*:

- идеологию *Иноуз* на *хонкёку*, как объект,
- идеологию *Аоки* на *хонкёку*, как на музыку,
- и идеологию *хонкёку* как переступающую пределы и объекта и музыки у *Урамото*, *Ёкояма*, *Ватадзуми* и других.

В анализе (Глава 6) и сравнении десяти выступлений исполнителей, которые представляют собой треть идеологии, показывается, что многие закономерности сходств и различий, наблюдаемые между исполнениями, соответствуют модели передачи между учителем и учеником, в пределах линии передачи, а также между индивидами. В большинстве случаев исполнения учителей и их учеников показали наибольшее сходство, например *Ватадзуми* и *Ёкояма*. Исполнение в рамках конкретной линии передачи, например *Урамото-Ватадзуми-Ёкояма*, также отражает большее сходство, чем выступление в разных линиях передачи.

Однако, во многих случаях может наблюдаться высокая степень изменения между представителями одной и той же линии передачи и между игроками, находящимися в отношениях учитель-ученик. Это особенно очевидно в отношении *Урамото* и *Ватадзуми*. Как объяснялось выше, не смотря на то, что по генеалогическому графику *Урамото* учил

«Рэйбо» Ватадзуми, Ватадзуми ясно отвергал мнение, что Урамото был его учителем. Это нашло своё отражение в наличии различий в их исполнениях.

Яркий пример этого можно увидеть в деталях процесса исполнения характерной мелодической формулы, известной как «рэйбо но тэ». Анализ этих деталей выявил процесс формирования определённых нот в «рэйбо но тэ», которые оказываются дополнительными и характерными для Ватадзуми. Эти и другие изменения могут быть выражены пониманием Ватадзуми концепции «хоннин но кёку» (пьеса исполнителя) или «хоннин но сирабэ» (поиск настоящего себя). Ватадзуми — не единственный игрок, чьё исполнение демонстрирует такую особенность. Все исполнители, представленные в диссертации, показывают степень изменения в своих выступлениях и понимании этой концепции.

Вопрос о том, что именно передаётся, является одним из тех вопросов, который может быть решён, но, возможно, никогда полностью не будет раскрыт. Анализ подтверждает вывод о том, что то, что передаётся, не может быть описано одними словами. Если перефразировать вопрос «Что передаётся в традиции хонкёку?», то краткий ответ в этой диссертации может быть таким - «Много и ничего».

Один из выводов эмпирически показал в Главе 6 на анализе десяти транскрипций, что существует нечто неопределённое, даже таинственное, что понимается, как «Рэйбо» и проявляется во всех исполнениях в представленных десяти транскрипциях. Анализ независимо поддерживает генеалогический график, основанный на письменных и устных свидетельствах, многие из которых носят эпизодический характер о том, что линия передачи «Рэйбо» подпадает по крайней мере под две основные группы, «Футайкэн Рэйбо» и «Сёганкэн Рэйбо».

Доказательства общности можно найти в большом количестве сходств у десяти пьес, особенно там, где имеет значение их местоположение и/или повторение. Эти сходства включают маркировки, размещения формальных разделов, каденциальные формулы, характерные мелодические рисунки, в частности «рэйбо но тэ» (аппликатура «Рэйбо»), а также высокую степень соответствий нот во всех выступлениях; особенно важна их продолжительность. При общей идентичности десяти выступлений при сопоставлении были установлены сходства и различия между пьесами.

Сравнения показали, что не смотря на многочисленные общие черты присутствует высокая степень разнообразия, а так же различия между десятью выступлениями. Мало того, что количество вариаций большое, но и количество изменений огромно. Модели сходств и различий часто не соответствуют ни одной из групп, «Футайкэн Рэйбо» или «Сёганкэн Рэйбо», или одной из линий передачи. Многие наблюдаемые изменения могут быть связаны с исполнениями Ватадзуми. Однако важно, что многие изменения в характере передачи, которые происходят, не могут быть приписаны полностью либо различным группам, либо пьесам линии передачи, либо отдельным особенностям исполнителей.

Возможное объяснение этих особенностей может заключаться в том, что хонкёку были составлены, исполнялись и передавались в течении

нескольких веков в значительной степени не структурировано, но обмен и взаимное обогащение продолжается и сегодня. На протяжении веков *хонкёку* передавались нищими «монахами соломенной циновки» (薦僧 *комосо*), которые принадлежали к низшему слою общества. Некоторые структуры были наложены на взаимообмен между этими нищими монахами в виде организации и официального признания секты *Фукэ* в начале 17го века. Даже после создания секты *Фукэ* многие исполнители *хонкёку*, чьё название было заменено на «монахи небытия» (虚無僧 *комусо*), продолжали свои скитания по стране. Они также продолжали учить и учиться у других нищих *комусо*, постоянно изменяя репертуар *хонкёку*.

После окончания существования секты *Фукэ* и упразднения официального статуса *комусо* в последние десятилетия 19го века, традиции *хонкёку* на первый взгляд представляются в значительной степени переданными в светские организации, такие как *рю*. Поскольку эти организации имели бюрократический подход и функции, они не способствовали разнообразию и изменению в результате постоянного обмена между *комусо*. Примеры такого подхода к *сякухати хонкёку* всё еще можно увидеть в идеологии двух современных членов традиции *Иноуэ* и *Аоки*.

Богатство и разнообразие изменений в традиции *хонкёку* продолжает сохраняться после разгона секты *Фукэ* и поддерживается сегодня, не смотря на всепроникающее влияние бюрократических организаций *сякухати* и идеологию. Это богатое разнообразие можно увидеть во внешних элементах, таких, как название пьес и названий и мест формальных разделов в украшениях и методах аппликатуры. Например, в случае пьес «*Рэйбо*» это разнообразие можно найти в степени сложности, в которой представлен материал перехода между двумя группами, представленными в транскрипциях. Возможно большой переход произошел не только перед дифференциацией этих двух групп, но и после того, как они развили свои отличительные названия и особенности. Это проявляется в характере сходств и различий между выступлениями в двух разных группах, в том числе у одного и того же исполнителя.

Хотя организация странствующих *комусо* не существует с конца 1800-х годов, идеология обмена и взаимного обогащения в эпоху Эдо и ранее, возможно, не умерла и продолжает существовать до настоящего времени. Сейчас нет монахов *сякухати*, долго путешествующих пешком от храма к храму и обменивающихся *хонкёку* и изменяющих их в этом процессе. Вместо этого процесс передвижения пешком был заменён поездками на поезде и перелётами на самолёте, и тем не менее существуют игроки *сякухати*, которые передают *хонкёку* друг другу с тем же духом обмена и понимания изменчивой природы *хонкёку*, как это понимали в эпоху Эдо «монахи небытия».

В последние несколько десятилетий взаимное обогащение пьесами *хонкёку* традиции так же поощрялось появлением доступных аудио записей. Эти аудио-записи пьес часто представляют многочисленные версии единственной пьесы *хонкёку*, а так же различные исполнения одной и той же версии у различных игроков или одним и тем же исполнителем в разное время, и теперь доступны для повторного прослушивания. Вариации и изменения в репертуаре *хонкёку* и пьесы, входящие в этот репертуар таким образом продолжают иметь место,

поскольку это всегда имело место.

Основные наблюдения в этой диссертации относятся к изменчивости и изменениям, которые могут быть отнесены к *Ватадзуми*, человеку, который наиболее решительно отвергает любые источники передачи его *хонкёку*, и у кого присутствуют самые большие расхождения в исполнении. Корреляцию между тем, как передача задумана и как передаётся «*Рэйбо*», можно так же увидеть в выступлениях других исполнителей. *Ватадзуми* впадает в одну крайность в отношении концепции передачи и влияния на степень изменения. Если проанализировать выступления игроков, которые осуществляют передачу, то *Иноуэ* и *Аоки*, скорее всего впадают в противоположную крайность.

Большая часть уникальности исполнения *хонкёку Ватадзуми* и его философии лежит в основе этих двух выступлений и обнаруживается в анализе транскрипций. Анализ в данной работе показывает конкретные элементы изменения и их место в его исполнении двух пьес «*Рэйбо*». Кроме того, хотя его выступления показывают большое разнообразие и изменение среди тех, кто представлен в десяти транскрипциях, на основании анализа мы можем заключить, что *Ватадзуми* тем не менее, всё же остаётся в традиции *хонкёку* с точки зрения вида вариаций и изменений, которые он делает. Даже в выступлениях *Ватадзуми* существует, как представляется, мало «оригинального» материала. Многие различия между его выступлениями и другими исполнителями связаны с изменением и размещением материала, который можно найти в других местах, а не во включении исходного материала.

Второй вывод, который можно сделать на основании анализа — это то, что изменения происходят больше при определённых параметрах, нежели другие. Например, яркие ноты, такие, как те, что имеют продолжительность более чем 2с., скорее всего, должны передаваться и передаются без изменений, а такие детали, как украшения, скорее всего должны быть переданы с изменениями или не передаваться вообще. Парадоксально, но эти данные являются важным элементом в традиции, как свидетельство их известности в базовой традиции анализа. Они являются одним из самых обсуждаемых элементов в рамках формальных уроков.

Еще одна область вариаций — это длина фраз и их количество в пьесе, а также вдохи, которые возникают между ними. Это можно считать аномальным для *хонкёку*, т. к. фраза является одной из основных структурных подразделов *хонкёку*, и так как вдохи между фразами имеют такое же значение, как и сами фразы. Поэтому можно считать, что так много внимания уделяется дыханию и фразам, как структурным подразделениям, размещение вдохов и количество фраз в практике *хонкёку* показывает стабильность, а не изменчивость в течении передачи.

Из этого наблюдения можно сделать теоретический вывод об индивидуальном характере передачи. Изменения в отношении дыхания и фраз являются индикатором важности, возложенной на внимательность, которая необходима, чтобы каждое выступление *хонкёку* отражало совершенно уникальную ситуацию. Сигулярно различная мощность дыхания и контроль каждого с каждым исполнением различаются во

фразировке. Таким образом музыкальный продукт становится подчинённым процессу исполнения, который включает в себя дыхание. Это резко контрастирует с тем, что происходит в других музыкальных жанрах, в которых обычно присутствуют стандартизированные фразы, обычное размещение дыхания диктуется музыкой, и идеальным способом дыхания является тот, который незаметен для слушателя.

Следует помнить, что это исследование, в котором рассматривается только десять выступлений и шесть исполнителей были затранскрибированы, не может учитывать бесконечное число возможных исполнений *хонкёку*. Вопрос о том, как течение времени влияет на передачу *хонкёку* за отсутствием данных лишь кратко затронуто.

Научные подходы, такие как эта диссертация, не могут отражать всю картину традиции *хонкёку* и её передачи, но они могут пролить свет на конкретный предмет, который не может быть очевиден при других подходах. Тем не менее, передача *хонкёку* в традиции *сякухати* включает в себя гораздо больше, чем просто передачу нот и технических деталей исполнения. Эта передача «идеальна». Форма, которая идеальна для каждого человека, зависит больше от качества отдельных личностей.

В то время, как каждая аудио запись является аналогом только одного выступления каждого отдельного исполнителя, даже анализ, ограниченный базой, например, из десяти транскрипций, используемых в этой диссертации, обеспечивает замечательное представление о невероятно сложном разнообразии и изменчивости классических *сякухати хонкёку*. Эти два элемента, *разнообразие* и *изменчивость*, две из основных характерных черт *хонкёку*. То, что эти две особенности еще можно так легко наблюдать, подтверждают долгосрочный характер этой живой традиции.

В дополнении к указанным выше проблемам должен обязательно затрагиваться вопрос «инсайдеров/аутсайдеров», впервые поднятый в Главе 1. Для создания способов анализа и их выполнения необходимы знания инсайдера, знающего «*Рэйбо*». Написание графически упрощенной транскрипции, которая является важным элементом анализа, особенно зависит от понимания произведения и достигается только через внутренний опыт исполнения «*Рэйбо*».

Одним из результатов, достигнутых в процессе исследования и написания диссертации, является связь с инсайдерской/аутсайдерской темой и тем, как к этому относятся [пьесы] *хонкёку Ватадзуми*. Проблемы, связанные с любой парадигмой инсайдеров/аутсайдеров по отношению к традиции *сякухати* мгновенно решаются *Ватадзуми*. В своём отказе от отношений «учитель-ученик», понятия линии передачи и передачи, а также штампов *хонкёку* и *сякухати*, *Ватадзуми* превосходит дихотомию инсайдеров/аутсайдеров и приходит к объединяющему состоянию, которое в традиции *сякухати* называется «*ити он дзёбуцу*» (一音成□, «*один звук достижения состояния Будды*»). «Один звук» находится не внутри и не снаружи.

Ряд вопросов преследовал меня во время написания этой диссертации в течении семи лет, которые потребовались на её завершение. Частично интуитивное понимание *хонкёку* и её передача — это знание того, что интуитивное понимание происходит из опыта. Как исполнитель *хонкёку*,

я с самого начала этого проекта задумался, является ли академическое изучение хонкёку обоснованным или необходимым. Будет ли присутствовать какого-либо рода понимание, полученное в результате научных усилий, к абсолютному осознанию игрока во время акта исполнения хонкёку? Даже если может быть достигнуто какое-то неинтуитивное понимание хонкёку (первая часть моей первоначальной цели), то возможно ли передать это понимание читателю (вторая часть моей первоначальной цели)? С точки зрения законченного исследования и всего выше написанного в этой диссертации, сохраняя последний пункт этого вывода, я могу, оглядываясь назад, с благодарностью ответить на все эти вопросы решительным ДА! В акте представления этой диссертации это становится частью традиции хонкёку, как один из многих её аспектов. «Сущность» хонкёку, хотя и выходит за пределы возможностей слов для её описания, является огромной безграничностью, которая проявляется во всех аспектах традиции, в том числе и в диссертации. Слова в этой диссертации — это явление в духе, описанном Айткеном:

«... мы должны использовать слова. Как мы должны их использовать? Играть с ними, как делали [Чань-шу и Басё], и как делали Хуан-по, Юн-мэн, Чанг-ша и другие бесчисленные учителя Дзэн. Цель состоит в том, чтобы подарить что-то, а не что-то значить. Значение чего-то разрушит это».

(Айткен 1978:127)

Слова в этой диссертации являются чем-то настоящим, а не пытаются что-то означать. В процессе моих исследований, организации, и, наконец, представления этих слов как автора, и с вашим действием читателя, получающего их, происходит передача хонкёку.

БИБЛИОГРАФИЯ

Abbott, Carl

- Элемент нумерованного списка 1980 The Hatha Yoga Institute Shakuhachi Lesson Booklet, Santa Cruz: Carl Abbott

Aitken, Robert

- 1978 A Zen Wave, New York: John Weatherhill
- 1982 Taking the Path of Zen, San Francisco: North Point Press
- 1984 The Mind of Clover, San Francisco: North Point Press
- 1990 The Gateless Barrier, San Francisco: North Point Press

Ando, Yoshinori

- 1983a "Development of the method for designing a shakuhachi of any desired pitch temperment, (In Japanese), Report of the Study aided by 1981-1982 Grants-in Aid for Scientific Research of Ministry of Education
- 1983b "On shakuhachi bores and their resonance frequencies", The 11th I.C.A. 9:1-4

- 1986 "Input admittance of shakuhachis and their resonance characteristics in the playing state", J. Acoust. Soc. Jpn. 7, 2:99-111

Ando, Yoshinori and Ohyagi Yasushi

- 1984 "The embouchure correction of shakuhachi" (In Japanese), Rep. Autumn Meet. J. Acoust. Soc. Jpn. 2:3-3
- 1985 "Measuring and calculating methods of shakuhachi input admittance", J. Acoust. Soc. Jpn. 6, 2:89-101

Aoki, Reibo 青木 鈴慕

- 1989 Personal communication, in the National Theatre, Tôkyô, 16 October

Apel, Willi and Daniel, Ralph, ed.

- Элемент нунумерованного списка1960 The Harvard Brief Dictionary of Music, New York: Pocket Books

Araki, Tatsuya

- 1971 Kinko-Ryû Shakuhachi Honkyoku. Unpublished M.A. Thesis (Wesleyan University)

Austin, Robert and Ueda, Koichiro

- 1970 Bamboo, New York: John Weatherhill, photographs by Dana Levy

Barwick, Linda

- 1988 "Theories of 'transmission' versus theories of 'performance': some implications for analytical practice", paper delivered 9 April, Oceania Study Group of International Council of Traditional Music, Deakin University
- 1991 "Partial records: The problematics of loss and change in historical ethnomusicology", Tradition and its future in music: report of SIMS 1990 Ôsaka, ed. Tokumaru, et al. Tôkyô: Mita Press

Berger, Donald Paul

- 1969 "The Shakuhachi and Kinko Ryu Notation", Asian Music 1(2):32-69
- 1986 "Record review of Japanese Music for Two Shakuhachi" Lyrichord LLST 7386, Asian Music (Fall/Winter) 18(1):212-213

Blasdel, Christopher Yohmei

- 1981 Shakuhachi o kangaeru: dionusosus teki oyobi aporon teki no hyôgen ni tsuite 尺八を考える、ディオニュソス的およびアポロンの表現について, Thoughts on the shakuhachi: concerning Dionysian and Apollonian expression, Unpublished M.A. Thesis (Tôkyô University of Fine Arts)
- 1984a "The Shakuhachi: Aesthetics fo a Single Tone", Japan Quarterly 31(2):214-217
- 1984b "Hôki kara gakki e no shakuhachi" 法器から楽器への尺八 (The shakuhachi from sritual tool to musical instrument), Kikan hôgaku 38:78-79
- 1988 The Shakuhachi; a manual for learning, Tokyo: Ongaku no Tomo Sha Corp British Shakuhachi Society Yearbook
- 1984 Compilation of newsletters 1983-1984, London: British Shakuhachi

Society

Burnett, Henry ed.

- Элемент нунумерованного списка1983-1989 Hogaku 邦楽, New York; The Traditional Japanese Music Society

Butler, Kenneth Dean

- 1966a "The textual evolution of the Heike monogatari", Harvard Journal of Asiatic Studies 26:5-51
- 1966b "The Heike monogatari and theories of oral epic literature", Bulletin of the Faculty of Letters, Seikei University, 2:37-54
- 1969 "The Heike monogatari and the Japanese warrior ethic", Harvard Journal of Asiatic Studies 29:93-108 Chikuho ryû no tebiki 竹保流の手引
- 1971 Chikuho ryu shakuhachi beginners' manual, Osaka: Chikuho ryû Head Office Chikuho ryû shakuhachi gaku hô 竹保流尺八楽報
- 1929-1985 Chikuho ryû Shakuhachi Newsletter, Vol. 1-103, Osaka: Chikuho ryû Head Office

Chikushin kai 竹心会

- 1986-1993 Chikuin (竹韻, Bamboo poetry), members' newsletter, Tôkyo: Chikushin kai

Chute, James

- 1979 "East meets West", Review of lecture/recital by Watazumi dô, The Cincinnati Post. Wednesday, 24 October 1979, p.19

Clifford, James

- 1986 "On Ethnographic Allegory", 98-121, In Writing Culture, Berkeley: University of California Press

Clifford, James and George E. Marcus, ed.

- 1986 Writing Culture; The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley: University of California Press

Clunies Ross, Margaret

- 1978 "The structure of Arnhem Land song-poetry", Oceania 49(2):128-45

Clunies Ross, Margaret and S. Wild

- 1984 "Formal performance: the relation of music, text and dance in Arnhem Land clan songs", Ethnomusicology 28:209

Crapanzano, Vincent

- 1986 "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description", 51-76, In Writing Culture, Berkeley: University of California Press
- Cutter, Paul F.
- 1976 "Oral transmission of the Old-Roman reponsories?" The Music Quarterly, 62(2):182-94

Darbellay, Etienne

- 1986 "Traditions and notations in baroque music", The oral and literate in music, ed. Tokumaru & Yamaguti: 57-68, Tôkyô: Academia Music Ltd

Deaver, Tom

- 1976 Ichiyo Shakuhachi Manual Vol.1 & 2, Nagano, Japan: Tom Deaver

Dore, R.P.

- 1958 City Life in Japan, Berkeley: University of California Press

Dowman, Keith

- 1985 Masters of Mahamudra, New York: State University of New York Press

Emmert, Richard

- 1977 "The Japanese Shakuhachi and Some Comparisons with Several Vertical Flutes of Southeast Asia", In Asian Musics in an Asian Perspective, Report of ATRPA 1976, ed. Koizumi et al, Tôkyô: The Japan Foundation

Fritsch, Ingrid

- 1978 Die Solo-honkyoku der Tozan-schule. Musik für shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans, (Solo honkyoku of the Tozan School. Music for shakuhachi and the conflicting claims of tradition and modernity in Japan), Ph.D. Thesis (University of Cologne)
- 1979 Die Solo-Honkyoku der Tozan-schule. Kassel: Barenreiter.
- 1983 "A comparison of Tozanryu and Kinkoryu shakuhachi arrangements for sankyoku gasso made from identical originals, Yearbook for Traditional Music 15:14-30
- 1984 Book review of Gutzwiller's Die Shakuahchi Der Kinko-schule, The World of Music 26(2):106-108
- 1985 Record review of Der wahre Geist der Leere by Andreas Fuyû Gutzwiller Jencklin-Disco 588, The World of Music 27(1):98-99
- 1990 "The sociological significance of historically unreliable documents in the case of Japanese musical guilds", Tradition and its future in music; Report of SIMS 1990 Ôsaka, Tôkyô: Mita Press

Fujita Rêrô 藤田鈴朗

- 1970 "Shakuhachi no rekishi" 尺八の歴史 (The history of the shakuhachi), Nihon ongaku 26 July-August (3):6

Fukushima Kazuo 福島和夫 and Hirano Kenji 平野健次 ed.

- 1978 Nihon ongaku; kayô shiryô shû [gakufu shoshû hen] 日本音楽、歌謡資料集、楽譜書集篇 (Japanese music; sources of kayô [a collection of notations]), compiled for the Research Archives for Japanese Music at the Ueno-Gakuen College, Tôkyô: Bensei

Grous, Robert

- (n.d.) Introductory Manual For Kinko Honkyoku, In The Annals of The International Shakuhachi Society, 47-100, Sussex: International Shakuhachi Society

Guralnik, David B. ed.

- 1978 Websters New World Dictionary, The World Publishing Co.

Gutzwiller, Andreas B.

- 1974 Shakuhachi; Aspects of History, Practice and Teaching, Ph.D. Thesis (Wesleyan University)
- 1983 Die Shakuhachi der Kinko-Schule, Basel: Barenreiter Kassel
- 1983 Record review of Bamboo Textures: Works for Shakuhachi by John Kaizan Neptune (Toshiba Records, TP-723232, 1979), The World of Music 25(2):80-81
- 1984 "The Shakuhachi of the Fuke-Sect: Instrument of Zen", The World of Music 26(3):53-65

Gutzwiller, Andreas and Bennett, Gerald

- 1991 "The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute shakuhachi", Musica Asiatica, 6:36-60

Halfpenny, Peter

- 1982 Positivism and Sociology: Explaining Social Life, London: George Allen and Unwin

Hanada Nobuhisa 花田伸久

- 1982 "Fukeshû ni okeru ichion jôbutsu" 普化宗における一音成仏 (The single sound enlightenment of the Fuke sect), Theoria 25(March):144

Havelock, Eric

- 1963 Preface to Plato, Cambridge, Mass: Harvard University Press

Harich-Schneider, Eta

- 1973 A History of Japanese Music, London: Oxford University Press

Hayashi Kenzô 林謙三

- 1973 Higashi ajia gakki kô 東アジア楽器考 (On the musical instruments of East Asia), Tôkyô: Kawai Gakuhu.

Herr, Robert, ed.

- 1986-1992 Chikuho ryû, Hawaii newsletter members' newsletter, Honolulu: Chikuho ryû, Hawaii

Hirano Kenji 平野健次, ed.

- 1984 "Shakuhachi koten/gendai besuto 30" 尺八古典／現代ベスト30 (The best 30 shakuhachi classical and modern [pieces]), descriptive notes in LP recording SJL-2387-91, Tôkyô: Victor Records

Hirano Kenji 平野健次 et al. ed.

- 1989 Nihon ongaku daijiten 日本音楽大事典 (Encyclopaedia of Japanese music), Tôkyô: Hebon sha

Hoshi Akira 星旭

- 1971 Nippon ongaku no rekishi to kanshô 日本音楽の歴史と鑑賞 (Music in Japan: history and appreciation), Tôkyo: Ongaku no tomo sha.

Houston, Jean

- 1990 Radio interview on "Search for Meaning", Australian Broadcasting Corporation, Radio National, May 9

Howard, Gregg

- 1991 "Musico-religious implications of some Buddhist views of sound and music in the Sûrangama Sûtra", *Musica Asiatica* 6, 95-102, Cambridge: University of Cambridge Press
- 1992a "On the 'Religious' in Music: Zen and the Shakuhachi", *Sound and Reason: Music and Essays in Honour of Gordon D. Spearritt*, ed. Warren A. Bebbington and Royston Gustavson, 29-37, Brisbane: Faculty of Music, University of Queensland, 1992
- 1992b "Art and Music in the Zen Tradition: Some Analogies", paper delivered at the Asian Studies Association of Australia National Conference, Armidale, University of New England, 6-9 July 1992

Ide, Yukio 井出幸男

- 1988 "Chûsei shakuhachi no geinô: sono ninaite to kyo no shosô" 中世尺八の芸能 - その担い手と享受の諸相 (Performing arts of the shakuhachi in the middle ages: the bearers of its tradition and the aspects of reception), *Kikan Konsôto* 季刊コンソート 10: 84-98

Imaeda Aishin 今枝愛真

- 1962 *Zenshû no rekishi* 禪宗の歴史 (History of the Zen sect), Tôkyô: Shibundô

Inagaki Ihaku 稲垣衣白, ed.

- 1976 *Higuchi Taizan ifu* 樋口対山遺譜 (Collection of Higuchi Taizan's notation), Kyôto: Myôanji Myôankyôkai.

Inagaki Ihaku 稲垣衣白, ed.

- 1985 *Komusô Tani Kyôchiku* 虚無僧谷狂竹 (The komusô, Tani Kyôchiku), Tôkyô: Komusô kenkyû kai

Inagaki Ihaku 稲垣衣白, ed.

- 1985 *Shakuhachi honkyoku to kôkan shakuhachi o yûkô sareta Uramoto Setchô sensei* 尺八本曲と古管尺八を愛好された浦本浙潮先生 (Master Uramoto Setcho; who loved shakuhachi honkyoku and old shakuhachi instruments), Tôkyô: Komusô kenkyû kai

Inagaki Ihaku 稲垣衣白, **Izui Seizan** 出井静山, and **Takahashi Ryochiku** 高橋呂竹, ed.

- 1977 *Katsuura Shôzan ifu* 勝浦正山遺譜 (Collection of Katsuura Shôzan's notation), Tôkyô: Katsuura Masatoshi
- 1981 *Myôan sanjûnana sei Tanikita Muchiku shû*, taizanfu shûi 明暗三十七世谷北無竹集、対山譜拾遺 (The Myôan thirty-seventh [patriarch], Tanikita Muchiku collection: gleanings from Taizan scores), Kyôto: Tanikita Renzô

Inoue, Shôkei

- n.d. "The History of the Kimpu Shakuhachi School (Kimpû-Ryu), *The Annals of The International Shakuhachi Society*, ed. Dan E. Mayers, 192:195

- 1989 Personal communication at Inoue's home in Tôkyô, November 8

Ishibashi Gudô 石橋愚道, and **Kanda Shun'ichi** 神田俊一, ed.

- 1981 Minamoto Unkai shû, Myôan shakuhachi kai no kijin 源雲 界集、明暗尺八界の奇人 (Collected documents of Minamoto Unkai; eccentric persons of the Myôan shakuhachi world), Tôkyô: Komusô kenkyû kai

Ishitaka Kinfû 石高琴風

- 1977 Yasashii shakuhachi nyûmon やさしい尺八入門 (Easy shakuhachi primer), Tôkyô: Kyôgaku sha

Iwai Seihô 岩井省法, ed.

- 1983 Komusô shiryô shûhōzan kôkokuji myôanji kankei bunshû (虚無僧史料驚峰山興国寺明暗寺関係文集, (Komusô historical documents; collected works concerning the Myôan temple of the Shûhōzan Kôkoku temple), Vol. 1 of 12 volumes, Facsimiles of records held by the temple of Kôkokuji, Osaka

Iwamoto Yoshikazu 岩本良和

- 1975 "Furin" 風林 (Wind Forest), performance on radio broadcast, NHK (Japan National Radio), 17 November

Izutsu Toshihiko

- 1975 The Interior and exterior in Zen Buddhism, Dallas, Texas: Spring Publications

Jin Nyodô 神如道

- 1980 Shakuhachi; Jin Nyodô 尺八、神如道 LP recording GM 6005-10, descriptive notes, Tôkyô: Teichiku.

Kamada Shiryô 鎌田嗣良

- 1983 "Nanbu han Fuke shû komusô shi: hanamaki chikurinzan shôganken kô (1)", 南部藩普化宗虚無僧史、花巻竹林山松 岩軒考 (一) (A history of Fuke shû komusô in Nanbu: observations on the sub-temple Shôganken at Chikurin zan, Hanamaki [1]), In Hanamaki shi bunkazai chôsa hôkokusho 花巻市文化財調査報告書 (Reports of the investigation of Hanamaki City's cultural assets) 7:83-101, Hanamaki City: Board of Education.

Kamisango Yûkô 上参郷祐康

- 1971 "Shakuhachi no rekishi" 尺八の歴史 (A history of shakuhachi), In Hôgaku taikei; sôkyoku, shakuhachi 邦楽大系 箏曲・尺八 (二) (An anthology of Japanese music; sôkyoku, shakuhachi [2]), Kishibe, Shigeo 岸辺 成雄 ed. Tôkyô: Chikuma Shobô 4:7-16
- 1974 "Shakuhachi gaku ryakushi: suizen no rikai no tame ni" 尺八楽略史、吹禪の理解のために (An Abbreviated history of the shakuhachi instrument; towards an understanding of blowing Zen), In descriptive notes from Suizen: Chikuho ryû ni miru fuke shakuhachi no keifu 吹禪 - 竹保流にみる普化尺八の系譜 (Blowing Zen: the fuke shakuhachi lineage in the Chikuho ryû) LP recording KX 7001-3: 9-22, Tôkyô: Nippon Columbia
- 1976 "Sankyoku gassô ni okeru shakuhachi no yakuwari" 三曲合奏における尺八の役割 (The role of the shakuhachi in the sankyoku ensemble), In Kikkawa Festschrift 54-98

- 1977 "Kinko ryû no shiso" 琴古流の始祖 (The Founder of Kinko Ryû), Kikan hôgaku 10:12-16
- 1980 "Koten honkyoku no rekishiteki haikai" 古典本曲の歴史的背景 (Historical background on the classical honkyoku), In descriptive notes from LP recording GM 6005-10, 85-103, Tôkyô: Teichiku Records
- 1988 "Nakatsuka Chikuzen ikô no shutsugen" 中塚竹禅遺稿の出現 (The appearance of posthumous manuscripts of Nakatsuka Chikuzen), Kikan Hôgaku 57 (Winter):40-43

Kamisangô Yûkô 上参郷祐康 **and Tukitani Tuneko** 月溪恒子

- 1980 "Jin Nyodô no ongaku keifu: jishin no kijutsu ni yoru" 神如道の音楽系譜、自身の記述による (Musical genealogy of Jin Nyodô: on the basis of his own descriptions), In descriptive notes from LP recording GM 6005-10, 37-58, Tôkyô: Teichiku Records
- 1982 "Shakuhachi" 尺八, in Ongaku daijiten, Vol.3, 1052-1063, Tôkyô: Hebon sha

Kawase Junsuke 川瀬順輔

- 1983 "Shakuhachi o fuku ni saishite" 尺八を吹くに際して (When playing the shakuhachi), In "Meikyoku no sôgô kenkyû VII 'Kajimakura'" 名曲の総合研究 VII 楫枕, (Cooperative research into famous pieces VII, "Kajimakura"), Kikkan hôgaku, 58:27-33

Keeling, Richard

- 1975 Shakuhachi Music of the Kinko School: Techniques and Melodic Embellishment, Unpublished M.A. thesis (University of California at Los Angeles)

Kikkawa Eishi 吉川英史

- 1965 Nihon ongaku no rekishi, 日本音楽の歴史 (A history of Japanese music) Osaka: Sôgensha

Kikkawa Eishi, ed.

- 1984 Hôgaku Hyakka Jiten 邦楽百科辞典 (Encyclopedia of Traditional Japanese Music, Tôkyô: Ongaku no tomo sha

Kikkawa Eishi 吉川英史 **et al. ed.**

- 1980 Nihon koten ongaku taikei [3. sôkyoku, jiuta, shakuhachi] 日本古典音楽大系 [3. 箏曲、地歌、尺八] (An anthology of Japanese classical music), Tôkyô: Kôdan sha

Kim, Hee-Jin

- 1975 Dogen Kigen - Mystical Realist, Tucson, Arizona: University of Arizona Press
- 1985 "'The Reason of Words and Letters': Dôgen and Kôan Language", Dôgen Studies, ed. William R. LaFleur, 55-81, Honolulu: University of Hawaii Press

Kishibe Shigeo 岸辺成雄

- 1969 The Traditional Music of Japan, Japanese Life and Culture, Tôkyô: Japan Cultural Society

- 1971 Traditional Japanese Music, NHK Transcription 69, Tôkyô: Japan Broadcasting Corporation
- 1984 The Traditional Music of Japan, Tôkyô: Ongaku no tomo sha

Kitahara Seizan 北原篁山

- 1983 "'Kotoku no kyoku' no shakuhachi o fuku ni saishite" 小督の曲の尺八を吹くに際して (When playing the shakuhachi in the piece "Kotoku"), In "Meikyoku no sôgô kenkyû VI 'Kotoku no kyoku'" 名曲の総合研究 VI 小督の曲, (Cooperative research into famous pieces VI, "Kotoku piece"), Kikkan hôgaku, 36:25-37

Koga, Masayuki

- 1978 Shakuhachi, San Francisco: Masayuki Koga

Koizumi Fumio 小泉文夫

- 1977 "Musical Scales in Japanese Music", in Asian Music in an Asian Perspective, ed. Koizumi, Tokyo: Heibon sha
- 1982 "Nihon ongaku no onkai to senpô" 日本音楽の音階と旋法 (Japanese music scales and modes), in Nihon no onkai 日本の音階 (Japanese scales), ed. Tôyô ongaku gakkai 東洋音楽学会 (The Society of Research in Asian Music), Tôkyô: Ongaku no tomo sha
- 1989 "Onkai" 音階 (Scales), in Nihon ongaku daijiten, 142-144.

Komusô kenkyû kai 虚無僧研究会

- 1981 Ichi on jo butsu (一音成仏, One sound, Buddhahood), Tôkyô: Komusô Research Organization)

Kosuge Daitetsu 小菅大徹

- 1981 "Komusô shi kenkyû no genjô to kankeisho annai" 虚無僧史研究の現状と関係書案内 (A guide to existing research on the history of the komusô and related works), Ichi on jôbutsu 一音成仏 2 (Oct):51-59 and 3 (Apr):74-87

Kudo, Takeo

- 1977 The Kinko Shakuhachi: One Master's Approach, Unpublished M.A. thesis (University of Hawaii)
- 1984 Oral communication, Honolulu

Kurihara Kôta 栗原廣太

- 1918 Shakuhachi shikô 尺八史考 (Historical background on the shakuhachi), reprinted in 1976, Tôkyô: Chikuyûsha

Lee, Riley Kelly

- 1974 "Shakuhachi: Shaping the Soul of Bamboo." Kansai Action 3(19)1 and 5
- 1976 "Ondekoza de shakuhachi o fuku" 鬼太鼓座で尺八を吹く, Kikan hogaku 季刊邦楽 6:92-97
- 1980 Shakuhachi Honkyoku: Japanese Flute Played by Riley Kelly Lee, LP FE4229, descriptive notes, New York: Folkways Records
- 1983 Japanese Music for Two Shakuhachi, LP LLst7386, New York: Lyrichord

Discs

- 1984 "Empty Bells; Traditional Honkyoku Zen Music for Solo Shakuhachi", Cassette C-102, Milwaukee: Narada Productions
- 1986 Blowing Zen: Aspects of Performance Practices of the Chikuho Ryu Honkyoku, Unpublished M.A. thesis (University of Hawaii)
- 1987 "The Shakuhachi Honkyoku", Mind, Moon, Circle; the Journal of the Sydney Zen Centre, Spring:9-12
- 1988 "Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems and Implications of Change in the Shakuhachi Tradition of Japan", Asian Music XIX(2):71-81
- 1990 "Review of The Shakuhachi: A Manual for Learning by Christopher Yohmei Blasdel", Ethnomusicology 34(1):179-181
- 1991 "Shakuhachi honkyoku notation: written sources in an oral tradition", In Musica Asiatica 6, Cambridge: Cambridge University Press 18-35
- 1992 "Overt and covert variability and change in the transmission of a musical style: a case study of Syoganken reibo, a classical syakuhati honkyoku" (音楽様式の伝承における顕在的／潜在的変性および変化一尺八本曲<松巖軒鈴慕>の場合), In Shakuhachi no kiso shiryô shûshû to dêtabasu nôchiku no shian: kokunai, kokusaiteki riyô ni kyôsuru tame ni 尺八の基礎資料収集とデータベース構築の試案、国内・国際的利用に供するために (Collecting basic source materials for the syakuhait and constructing a tentative data base thereof: a contribution to intra- and international uses), ed. Tukitani et al. Ôsaka: Syakuhati kenkyû kai
- 1993 Breath-sight, CD of classical honkyoku, Discriptive notes, Sydney, Australia: Tall Poppies TP015

Lee, Riley, ed.

- 1981-1986 Chikuho ryû, Hawaii newsletter members' newsletter, Honolulu: Chikuho ryû, Hawaii

Lee, Riley and Gerald Groemer

- 1986 "Review of Die Shakuhachi der Kinko-Schule, by Andreas Gutzwiller", Ethnomusicology 30(2):353-355

Leitch, Vincent

- 1983 Deconstructive Criticism, New York: Columbia University Press

Levenson, Monty

- 1993 Taihei Shakuhachi; Japanese Bamboo Flutes, catalogue, Willits, California: Monty Levenson

Lord, Albert B.

- 1964 The Singer of Tales, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Lu K'uan Yu

- 1964 The Secrets of Chinese Meditation; Self-cultivation by Mind Control as taught in the Ch'An Mahâyâna and Taoist schools in China, London: Ryder and Company

Malm, William P.

- 1959 Japanese Music and Musical Instruments, Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle Co.

Marett, Allan

- 1977 "Tunes notated in flute-tablature from a Japanese source of the tenth century", *Musica Asiatica*, 1:1-59
- 1981 "'Banshiki sangun' and 'Shôenraku': metrical structure and notation of two Tang-music melodies for flute", *Music and Tradition: Essays on Heian and other music presented to Laurence Picken*, ed. Widdess & Wolpert: 41-68, Cambridge: Cambridge University Press
- 1983 "The role of transmission in the development of the Tôgaku tradition of Japanese Court Music", unpublished manuscript
- 1987 "Dôgen, Maralung, and the flowering of emptiness", *Mind Moon Circle: the Journal of the Sydney Zen Centre* (Spring)17-22
- 1988 "So jat man Balanjirr...wal, imin shoan me jat minmin-lait jong na; a study of song creation from northern Australia" (revised paper for MSA Conference, May 1987), unpublished manuscript, 1-12
- 1992 Personal communication, in fortnightly meetings

Masuda, Koh 増田綱 **ed.**

- 1983 Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary Fourth Edition, Tôkyô: Kenkyusha

Matthiessen, Peter

- 1986 *Nine-headed Dragon River; Zen Journals*, London: Collins Harvill

Mayers, Dan E., ed.

- n.d *Annals of the International Shakuhachi Society*, Sussex, England: International Shakuhachi Society

Mikami Sanji 三上参次

- 1902 "Fuke shû ni tsuite" 普化宗に就て (About the Fuke sect), *Shigaku zasshi* 史学雑誌 13(April):61-82

Mitaku Shukotô 三宅酒壺洞, **ed.**

- 1983 *Komusôdera Itchôken shiryô* 虚無僧寺一朝軒資料 (Documents of the komusô temple Itchôken), Tôkyô: Iso Jôzan

Moore, Lisa

- 1983 "Shakuhachi: The Zen Flute" *Vajradhatu Sun*, October- November:19-20

Moroi Makoto 諸井誠

- 1967 *Chikurai go shô* 竹籟五章 (Five pieces for shakuhachi), Tôkyô: Ongaku no tomo sha

Nakamura Sôsan 中村宗三

- 1664 *Shichiku shoshinshû* 系竹初心集 (A primer for strings and bamboo), Kyôto: Akita Gorobê, Reprinted in 1978, in *Nihon kayô kenkyû shiryô shûsei*

日本歌謡研究資料集 成 (A collection of Japanese song materials), ed. Asano, et al. 3:5-130, Tôkyô: Bensei sha

Nakane, Chie

- 1970 Japanese Society, Suffolk: The Chaucer Press

Nakatsuka Chikuzan 中塚竹禪

- 1936-1939 "Kinko ryû shakuhachi shikan" 琴古流尺八史観 (Historical views on the Kinko ryû shakuhachi), Sankyoku 三曲, vols 172-208
- 1979 Kinko ryû shakuhachi shikan 琴古流尺八史観 (Historical views on the Kinko ryû shakuhachi), ed. Hirano and Kamisangô, Tôkyô: Nihon ongaku sha

Nelson, Andrew N.

- 1974 The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary, Tokyo: Charles E. Tuttle Co.

Neptune, John

- 1978 Shakuhachi, Kyôto: John Neptune

Nettl, Bruno

- 1983 The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts, Chicago: University of Illinois Press

Nishiyama Matsunosuke 西山松之助

- 1982a Iemoto no Kenkyû 家元の研究 (Iemoto Research), Tôkyô: Kikkawa hiro bunkan
- 1982b Iemoto sei no haikai 家元制の展開 (The development of the iemoto system), Tôkyô: Kikawa hiro bunkan
- Nyûi Kendô 乳井建道
- 1934a "Shakuhachi honkyoku yodan" 尺八本曲余談 (Conversations on the shakuhachi honkyoku) 三曲 (Sankyoku) 152:36-40, Tôkyô: Nihon ongaku sha
- 1934b "Shakuhachi honkyoku yodan" 尺八本曲余談、承前 (Conversations on the shakuhachi honkyoku, continued), Sankyoku 三曲, 153:39-43, Tôkyô: Nihon ongaku sha

Okamoto Chikugai 岡本竹外

- 1983 "About Ôshû Reibo" (奥州鈴慕につして, Ôshû reibo ni tsuite), Ichi on jôbutsu, 5(June 1):2-22

Olsen, Dale A.

- 1986 "A Japanese Master Musician in a Brazilian Context". Hogaku (Winter) 2(2):19-33

Ohmiya, Makoto

- 1986 "The lost performance tradition: the notated and the unnotated in European classic music", The oral and the literate in music, ed Tokumaru & Yamaguti:380-92, Tôkyô:Academia Music Ltd

Ong, Walter

- 1982 Orality and Literacy: The Technologizing of the Word, London: Methuen

& Co.

- Oxford English Dictionary
- 1971 Compact edition, Oxford: Oxford University Press

Parry, Milman

- 1932 "Studies in the epic techniques of oral verse-making", Harvard Studies in Classical Philology, Vol.43
- 1971 The Making of Homeric Verse, ed. Adam Parry, Oxford University Press

Pearce, Chris

- 1981 "The Shakuhachi", East-West Photo Journal, (Summer) 2(5):28-31

Richie, Donald

- 1989 "The rich heritage of the bamboo flute", The Japan Times, Saturday 18 February: 14

Ryan, Michael

- 1988-1989 "Australian ethnic music: a reflection of divergence", Musicology Australia, 11-12:14-23
- 1989 Brazilian Music in Sydney 1971-1984, Unpublished Ph.D. thesis (University of Sydney)

Sadie, Stanley, ed.

- 1980: New Groves Dictionary of Musical Instruments, The. London: Macmillan Press

Sadie, Stanley, ed.

- 1984: New Grove Dictionary of Music and Musicians, The, London: Macmillan Press

Sakai Chikuho II 二代目酒井竹保

- 1970 Five pieces for shakuhachi, Descriptive notes from LP SONC 16011-J, Tôkyô: CBS/Sony

Sakai Chikuho II 二代目酒井竹保 and Sakai Shôdô 酒井松道

- 1974 Suizen: Chikuho ryû ni miru fuke shakuhachi no keifu 吹禪、竹保流にみる 普化尺八の系譜 (Blowing Zen: The Fuke shakuhachi lineage according to Chikuho ryû), LP recording, Columbia Records: KX 7001-3,
- 1978 Reibo 鈴慕 LP recording, Adamu Êsu: AAC-2001

Said, Edward W.

- 1978 Orientalism, London: Routledge and Kegan

Samuelson, Ralph

- 1971 Some Aspects of the Kinko-ryû Notation including a Study of the Pattern Units of Kokû Reibo, Unpublished M.A. thesis (Wesleyan University)
- 1985 Record review of Der Wahre Geist Der Leere [The true spirit of emptiness], by Andreas Fuyû Gutzwiller, Jecklin-Disco (Zurich) 588, Asian Music (Spring-Summer) 17(2):198-200

- n.d. "Towards an Understanding of Shakuhachi Honkyoku", The Annals of The International Shakuhachi Society, Sussex: International Shakuhachi Society, 31-40

Samuelson, Ralph and Lee, Riley Kelly

- 1983 Japanese Music for Two Shakuhachi, Jacket notes for LP LLST 7386, New York: Lyrichord Discs

Sanford, James

- 1977 "[Shakuhachi, Zen, the Fukeshû and komusô](#)", Monumenta Nipponica 32(4):411-440

Sansom, George

- 1952 Japan; A Short Cultural History, Second edition, revised, London: Cresset Press
- 1963 A History of Japan 1615-1868, London: Cresset Press

Seeger, Charles

- 1977 "Versions and variants of the Tunes of 'Barbara Allen'", Studies in musicology 1935-1975, 273-320, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press

Sekida Katsuki

- 1977 Two Zen Classics; Mumonkan & Hekiganroku, New York: John Weatherhill

Seyama Tôru 瀬山徹 and Tukitani Tsuneko 月溪恒子

- 1990 "The Kowata Suigetû Collection of the San'in Syakuhachi Dôzyô", in Historical sources of musicological interest; Japan and Europe: Catalogue, Ôsaka: SIMS 1990 Ôsaka

Shakuhachi hyôron dôjin kai 尺八評論同人会, ed.

- 1982-1987 Shakuhachi hyôron 尺八評論 (Shakuhachi review) Vol. 1-8

Shimonaka Yasaburô 下中弥三郎, ed.

- 1954-1957 Ongaku jiten 音楽辞典 (Music Dictionary), Tôkyô: Hebon sha

Shirao Kunitoshi 白尾国利

- 1969 "Tempuku ni tsuite" 天吹について (About the tempuku), In Nihon, Tôyô ongaku ronkô 日本・東洋音楽 論考 (A Study of Japanese and Asian music), ed. Tôyô Ongaku Gakkai, Tôkyô: Ongaku no tomo sha
- 1975 "Tempuku" 天吹, Kikan hôgaku 期間邦楽, 5:20-23
- 1986 "Tempuku no denshō" 天吹の伝承 (Transmission of the tempuku), Tempuku dôkôkai 天吹同好会, ed. Tempuku, 天吹, 1-137, Kagoshima: Tempuku dôkôkai Shôsôinten mokuroku 正倉院展目録
- 1967 Exhibition Catalogue of Shôsôin Treasures, Nara: Nara National Museum.

Simura Satoshi 志村哲

- 1988a "Oto no ibuki: shakuhachi sôhō no seisei to henka" 音の息吹き - 尺八奏

法の生成と変化 (The sound of breath: development and change in shakuhachi techniques), In Gaku no utsuwa 楽の器 (Instruments for music making), Fujii, Tomoaki, et al. ed. 138-148, Tôkyô: Kôbundô

- 1988b "Selections of potential playing techniques on the shakuhachi: changes of stylistic needs through periods", unpublished manuscript (Osaka University of Fine Arts)
- In press "Playing techniques on the shakuhachi: somatic organs and their controls in relation to the instrument", Mabuchi Usaburô & Yamaguchi Osamu (editors), Music cultures in interaction: cases between Asia and Europe, Tôkyô: Academia Music Ltd.

Stanfield, Norman Allen

- 1977 The Kinko-Ryû and its San Koten Honkyoku, Unpublished M.A. thesis (University of British Columbia)

Sunim, Samu

- 1985 "From Handbell to Shakuhachi" Spring Wind 5(3):1-14

Suzuki, D.T.

- 1956 Zen Buddhism, ed. William Barrett, Garden City, NY: Doubleday Anchor
- 1960 Manual of Zen Buddhism, New York: Grove Press
- 1966 The Field of Zen, London: The Buddhist Society
- 1970 Essays in Zen Buddhism, Second edition, London: Ryder & Co.

Suzuki Shunryu

- 1970 Zen Mind, Beginner's Mind, New York: John Weatherhill

Shakuhachi hyôron dôjin kai 尺八評論同人会 (Fraternity for shakuhachi commentary)

- 1982-1990 Shakuhachi hyôron 尺八評論 (Shakuhachi Review), Tôkyô: Shakuhachi hyôron dôjin kai

Syakuhati kenkyû kai 尺八研究会

- 1991 "Syakuhati; Historical instruments and notation: an interpretation", Tradition and its future in music; Report of SIMS 1990 Ôsaka 641-645, Tôkyô: Mita Press

Takahashi Kûzan 高橋空山

- 1971 普化宗小史 (Fuke shû shôshi; A short history of the Fuke sect), Tôkyô: Ongaku kenkyûkai
- 1979 Fuke shû shi 普化宗史 (A history of the Fuke sect), Tôkyô: Fuke shû shi kankôkai

Takahashi Tone

- 1990 Tozan-ryu: an innovation of the shakuhachi tradition from Fuke-shu to secularism, Unpublished Ph.D. thesis (Florida State University)

Tanabe Hideo 田辺尚雄

- 1955 "Shakuhachi" 尺八, Ongaku jiten vol.IV

- 1956 Nihon no ongaku 日本の音楽 (Japanese music) Tôkyô: Bunka kenkyû sha
- 1976 "Western Influences on Japanese Music", Asian Pacific Quarterly (Spring) 8(4):17
- 1963 Nihon ongaku shi 日本音楽史(History of Japanese Music), Tôkyô: Nihon denki daigaku shuppan
- 1964 Nihon no gakki 日本の楽器 (Japanese Musical Instruments), Tôkyô: Kashiwa shuppan
- 1977 "Tozan ryû no ryûso" 都山流の流祖 (The founder of Tozan ryû), Kikan hôgaku 10:17-22

Taniguchi Yoshinobu

- 1983 How to Play the Shakuhachi: A Guide to the Japanese Bamboo Flute, In Taihei Shakuhachi (catalogue).

Tatsumi Yôko 辰巳洋子

- 1980 "Kinko ryû shakuhachi koten honkyoku no sôshokusei" 琴古流尺八古典本曲の装飾性 (The system of ornamentation in the Kinko ryû classical shakuhachi honkyoku), Ôsaka ongaku daigaku kenkyû kiyô 大阪音楽 大学研究紀要 (Ôsaka Conservatorium Research Bulletin), 19:50-64
- 1984 Shakuhachi koten honkyoku no jikan kôzô 尺八古典本曲 の時間構造 (Construction of time in the classical shakuhachi honkyoku, Unpublished M.A. thesis (Ôsaka University of Education))

Tatsumi Yôko 辰巳洋子, et al

- 1980 "Kinko ryû shakuhachi ni okeru meri komi gihôni yoru bishô pitchi hendô" 琴古流尺八におけるメリこみ技法による微小ピッチ変動 (The minute pitch changes of the meri komi technique in the Kinko ryû shakuhachi), Ôsaka ongaku daigaku kenkyû kiyô 大阪音楽大学研究紀要 (Ôsaka Conservatorium Research Bulletin), 19:138-144

Tempuku dôkô kai 天吹同好会 (Tempuku Enthusiast's Society), ed.

- 1986 Tempuku 天吹, Kagoshima, Japan: Tempuku dôkôkai

Tokumaru Yoshiko 徳丸吉彦 and Yamaguti Osamu 山口修, ed.

- 1986 The oral and literate in music, Tôkyô: Academia Music Ltd

Tokumaru Yoshiko, et al. ed.

- 1991 Tradition and its future in music; Report of SIMS 1990 Ôsaka Tôkyô: Mita Press

Tomimori Kyozan 富森虚山

- 1975 Taki otoshi 瀧落 (Falling Waterfall), Tôkyô: Myôan Kyozan bôdôyûkai
- 1979 Myôan shakuhachi tsûkai 明暗尺八通解 (Myôan shakuhachi commentary), Tôkyô: Myôan kyozan bôdôyûkai
- n.d. Myôan shakuhachi ôko raikon ryakuki 明暗尺八往古来 今略記 (A brief account of the Myôan shakuhachi from ancient past to the present), Tôkyô: Myôan suishô wagaku zen kai

Tonomura Hitomi

- 1985 "Forging the Past; Medieval Counterfeit Documents", Monumenta Nipponica 40(1):69-96

Toya Deiko 戸谷泥古

- 1984 Komusô shakuhachi shinan 虚無僧尺八指南 (Teachings of the komusô shakuhachi), Tôkyo: Toya

Toyohara no Sumiaki 豊原統秋

- 1510-1512 Taigenshō 體源鈔, reprinted in 1978 in Nihon koten zenshū 日本古典全集 (Complete collection of Japanese classics), Tôkyô: Gendai shichô sha

Treitler, Leo

- 1974 "Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant", Musical Quarterly, 60(3):333-372
- 1975 "'Centonate' Chant: Ubles Flickwerk or E pluribus unus?", Journal of the American Musicological Society, 28(1): 1-23
- 1986 "Orality and literacy in the music of the European Middle Ages", The oral and literate in music, ed. Tokumaru & Yamaguti: 38-56, Tôkyô: Academia Music Ltd

Trimillos, Ricardo

- 1990 "More Than Art: The Politics of Performance in International Cultural Exchange", Paper delivered at the International Conference of the Dance Critics Association 2 September, 1-14

Tsuge Gen'ichi 柘植元一

- 1977 "The History of the Kyotaku Denki" [translation of Yamamoto 1795], Journal of the Society for Asian Music. 8(2):47-63
- 1982 "The Shakuhachi and Types of Vertical Flutes", Crossroads, 18(198):36-41
- 1983 Japanese Music; An Annotated Bibliography, New York: Garland Publishing

Tsukamoto Kyodô 塚本虚堂, ed.

- 1937 Kinko techô 琴古手帳 (Notes of Kinko), manuscript transcribed by Nakatsuka Chikuzan, formally in the possession of Tsukamoto (Kyôtô)

Tukitani Tuneko 月溪恒子

- 1969a Shakuhachi koten honkyoku no kenkyû 尺八古典本曲の研究 (Shakuhachi classical honkyoku research), Unpublished M.A. thesis (Osaka University of Fine Arts)
- 1969b "Shakuhachi koten honkyoku no kenkyû kôseiho ni tsuite" 尺八古典本曲の研究構成法について (A constructive analysis of shakuhachi koten honkyoku), Ongakugaku 音楽学 (Musicology), 15(1):43-52
- 1969c "Shakuhachi no fu" 尺八の譜 (Shakuhachi notation), Philharmony (Feb.) 41:11-18
- 1973 "Shakuhachi koten honkyoku ni okeru dômei ikyoku no mondai" 尺八古典本曲における同名異曲の問題 (On the problem of same name - different

compositions in classical shakuhachi honkyoku], In Nihon ongaku to sono shûhen, 日本音楽とその周辺 (Japanese music and related issues), Koizumi, Fumio 小泉文夫, Hoshi, Akira 星旭 and Yamaguti, Osamu, 山口修, eds. 225-250, Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha

- 1974 "Koten honkyoku jyosetsu" 古典本曲序説 (An introduction to the classical honkyoku), In Suizen: Chikuhô ryû ni miru fuke shakuhachi no keifu 吹禅、竹保流にみる普化尺八の系譜 (Blowing Zen: the Fuke shakuhachi lineage according to the Chikuhô ryû), 23-25, Descriptive notes for LP recording KH 7001-3, Tôkyô: Nippon Columbia
- 1975 "Shakuhachi no shurui to rekishi" 尺八の種類と歴史 (Types and history of the shakuhachi), Kikan hôgaku, 5:13-19
- 1976 "Shakuhachi koten honkyoku no okeru dômei ikyoku no mondai" 尺八古典本曲における同名異曲の問題 (Some questions concerning shakuhachi pieces with identical and different melodies), In Kikkawa Festschrift, 225-250
- 1977a "Fuke shakuhachi kenkyû no genjô to kadai" 普化尺八研究の現状と課題 (Fuke shakuhachi research: examining the result), Bulletin of Osaka University of Fine Arts, 4(Dec.):50-60
- 1977b "Chikuhô ryû no ryûso" 竹保流の流祖 (The founder of Chikuhô ryû), Kikan hôgaku, 10:23-28
- 1980a "Koten honkyoku no ongakuteki tokuchô" 古典本曲の音楽的特徴 (Musical characteristics of classical honkyoku), In descriptive notes from LP recording GM 6005-10:104-120, Tôkyô: Teichiku Records
- 1980b "Dômei ikyoku to imei dôkyoku: San'ya, Sugomori, Reibo, Sashi o megutte" 同名異曲と異名同曲 - <三谷><巢篋><鈴慕><さし>をめぐって (Same name - different composition, and different name - same composition: on the pieces San'ya, Sugomori, Reibo and Sasi), In descriptive notes from LP recording GM 6005-10: 121-128, Tôkyô: Teichiku Records Co. Ltd
- 1982 "Nanbu han Fuke shû komusô shi: hanamaki chikurinzan shôganken kô (2), shakuhachi koten honkyoku 'Shôganken reibo' kô" 南部藩普化宗虚無僧史、花巻竹林山松岩軒考 (二) 尺八古典本曲<松岩軒鈴慕>考 (A history of Fuke shû komusô in Nanbu: observations on the sub-temple Shôganken at Chikurinzan, Hanamaki [2], on the shakuhachi classical honkyoku "Shôganken reibo"), In Hanamaki shi bunkazai chôsa hôkokusho 花巻市文化財調査報告書 (Reports of the investigation of Hanamaki City's cultural assets), Board of Education, Hanamaki City, 8:104-110
- 1984 "Shakuhachi kankei bunken" 尺八関係文献 (Cited literature concerning the shakuhachi), Unpublished manuscript
- 1985 "Corrections for 'Suizen' article": unpublished manuscript
- 1986 "Shakuhachi koten honkyoku no denshō kôsetsu: repâtôrî no keisei to hen'yô" 尺八古典本曲の伝承考察 - レパートリーの形成と変容 (A study of the classical shakuhachi honkyoku tradition: the formation and change of its repertoire, In Shominzoku no oto 諸民族の音 (The sound of various peoples); Memorial essays for the late Professor Koizumi Fumio, 279-303, Tôkyô: Ongaku no tomo sha
- 1988 "Fuke shakuhachi no kakusan to kôryû" 普化尺八の拡散と交流 (The

dissemination and interchange of the Fuke shakuhachi), In Iwanami kôza nippon no ongaku, ajia no ongaku [3.denpa to hen'yo] 岩波講座日本の音楽、アジアの音楽 (3.伝播と変容) (Iwanami series: Musics of Japan and Asia [3. transmission and change]), 33-55, Tôkyô: Iwanami Shôten

- 1988-1989 Personal communications at weekly meetings at Ôsaka Geijitsu Daigaku or Ôsaka Daigaku
- 1989 "Shakuhachi no kindaika to Ôsaka" 尺八の近代化と大阪 (The modernization of shakuhachi and Ôsaka), Ashibi 葦火 14:1-15
- 1990a "Koten honkyoku kenkyû josetsu" 古典本曲研究序説 (An introduction to the study of the classical syakuhati honkyoku), (Japanese and English), Syakuhati kenkyû handobukku ni mukete - koten honkyoku no kako to genzai 尺八研究ハンドブックに向けて - 古典本曲の過去と現在 (Toward a handbook of syakuhati study - classical syakuhati honkyoku, the past and present), 3-8 and 29-43, Ôsaka: Syakuhati kenkyû kai
- 1990b "Syôganken reibo kô" 松巖軒鈴慕考 ("Syôganken reibo", a classical syakuhati honkyoku composition), (Japanese and English) Syakuhati kenkyû handobukku ni mukete - koten honkyoku no kako to genzai 尺八研究ハンドブックに向けて - 古典本曲の過去と現在 (Toward a handbook of syakuhati study - classical syakuhati honkyoku, the past and present), 9-16 and 44-62, Ôsaka: Syakuhati kenkyû kai

Tukitani Tuneko 月溪恒子, **Seyama Tôru** 瀬山徹, and **Simura Satoshi** 志村哲

- 1991 "The syakuhati: the instrument and its music, change and diversification", trans. Riley Lee, to be published in Contemporary Music Review

Tukitani Tuneko 月溪恒子, et al. ed.

- 1992 Shakuhachi no kiso shiryô shûshû to dêtâbasu nôchiku no shian: kokunai, kokusaiteki riyô ni kyôsuru tame ni 尺八の基礎資料収集とデータベース構築の試案、国内・国際的利用に供するために (Collecting basic source materials for the syakuhati and constructing a tentative data base thereof: a contribution to intra- and international uses), Ôsaka: Syakuhati kenkyû kai

Tyler, Stephen A.

- 1986 "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", In Writing Culture 122-140, Berkeley: University of California Press

Uchiyama Reigetsu 内山嶺月

- 1972a Kinpû ryû shakuhachi honkyoku den 錦風流尺八本曲伝 (Compiled documents and notation of Kinpû ryû shakuhachi honkyoku) Hirosaki: Uchiyama Reigetsu
- 1972b Kinpû ryû shakuhachi honkyoku den; tsuirokuban 錦風流尺八本曲伝 追録版 (Compiled documents and notation of Kinpû ryû shakuhachi honkyoku; supplement) Hirosaki: Uchiyama Reigetsu
- 1989 Kimpû ryû shakuhachi honkyoku den 錦風流尺八本曲伝 (Transmission of the shakuhachi honkyoku of the Kimpû sect), Reprint, Hirosaki: Uchiyama Reigetsu

Ueno Katami 上野堅實

- 1984 Shakuhachi no rekishi 尺八の歴史 (History of the shakuhachi), Tôkyô: Kyôwa Shuppan

Uramoto Setchô 浦本瀬潮

- 1985 Uramoto Setchô no shakuhachi 浦本瀬潮の尺八 (The shakuhachi of Uramoto Setchô), ed. Inagaki and Takahashi, L.P recording compiled from undated earlier recordings, Tokyo Recording Service: TRS-5084

Vogel, Ezra F.

- 1968 Japan's New Middle Class; the Salary Man and his Family in a Tokyo Suburb, Berkeley: University of California Press

Watazumi dôso 海童道祖

- 1968 Mysterious Sounds of Bamboo Flute, LP recording, Crown: SW-5006-7
- 1971 Sokuon ranchô 即音乱調 (Discordant sounds), LP recording PH-7503, Tôkyô: Phillips

Weisgarber, Elliot

- 1968 "The Honkyoku of the Kinko-ryû: Some Principles of its Organization", Ethnomusicology 12(3):313-344
- 1972 "Reflections of a 'Trans-cultural' Musician", Numas West 2(1972):23-25

Weiss, Barry Nyosui, ed.

- 1979-1981 Take no Michi: A Newsletter of Shakuhachi and Related Arts Vol.1&2, Brooklyn, NY: Barry Weiss

Wheeler, David

- 1981 "Aesthetics and the Shakuhachi: Thought and Practice", Unpublished manuscript (Pomona College)
- 1984 Koten sankyoku no zatsuongaku teki kanshohô no teishô 古典三曲の純音楽的鑑賞法の提唱, (Proposal for a purely musical method of appreciation of the classical sankyoku), Unpublished M.A. thesis, Tôkyô University of Fine Arts

Yamada Takao 山田孝雄

- 1934 Genji monogatari no ongaku 氏物語の音楽, (The music in the Tale of Genji), Ôsaka: Ôsaka Hôbunkan

Yamada Kôun

- 1979 Gateless Gate, Los Angeles: Center Publications

Yamaguchi Gorô 山口五郎

- n.d. A Bell Ringing in the Empty Skies, LP recording H-72025, New York: Nonesuch
- 1985 Yamaguchi Gorô; Kinko ryû shakuhachi honkyoku zenshû 山口五郎、琴古流尺八本曲全集 (Yamaguchi Gorô; The complete collection of Kinko ryû shakuhachi honkyoku), descriptive notes, LP recording, Tôkyô: CBS Sony

Yamaguchi Shûgetsu 山口秋月

- 1991 personal communication

Yamamoto Morihide (山本守秀)

- 1795 Kyotaku denki kokujai kai 虚鐸伝記国字解 (Japanese translation and annotation of the history of the Empty Bell), Kyôtô: Kôto Shorin, Reprinted in 1981, ed. Kowata Suigetsu, Tôkyô: Nihon Ongaku Sha

Yamaue Getsuzan 山上月山

- 1984 Yamaue Getsuzan shûshû shakuhachi fu, ôshû hen - kyûshû hen 山上月山菟集尺八譜、奥州編・九州編 (Yamaue Getsuzan's collection of shakuhachi notation: Ôshû and Kyûshû volumes), ed. Izui Seizan 出井静山 and Takahashi Ryochiku 高橋呂竹, Saga: Yamaue Getsuzan.
- 1986 "Shakuhachi yawa, jô" 尺八夜話 <上> (Evening talks on the shakuhachi, part 1), Shakuhachi hyôron 6:2-9, Tôkyô: Shakuhachi hyôron dôjinkai
- 1987 "Shakuhachi yawa, ge" 尺八夜話 <下> Evening talks on the shakuhachi, part 2), Shakuhachi hyôron 7:1-9, Tôkyô: Shakuhachi hyôron dôjinkai

Yamaue Getsuzan 山上月山, ed.

- 1982 Katsuura Shôzan ifu: Taizan ha yaku 勝浦正山遺譜、対山派譯 (The posthumous notation of Katsuura Shôzan: Taizan ha version), Tôkyô: Katsuura

Yokoyama, Katsuya 横山勝也

- 1980 Sangai rinten 三界輪転 (Three worlds rotation), LP recording OX-7193-95-ND, Tôkyô: Nippon Columbia
- 1984 Shakuhachi gaku no miryoku 尺八楽の魅力 (The Fascination of the Shakuhachi), Tokyo: Kôdansha
- 1985 Take ippon Yokoyama Katsuya 竹一本横山勝也 (One Bamboo Yokoyama Katsuya), Cassette recording OGM-1003, Tôkyô: Ongaku no tomo sha
- 1985 Take ippon Yokoyama Katsuya II 竹一本横山勝也 II (One Bamboo Yokoyama Katsuya, Vol II), Cassette recording OMC-1912, Tôkyô: Ongaku no tomo sha
- 1989a Oral communications, during fortnightly lessons in Tôkyô and Okayama
- 1989b Shika no tône, Yokoyama Katsuya shakuhachi honkyoku shû 1 鹿の遠音、横山勝也尺八本曲集・1 (Distant Cry of the Deer, Yokoyama Katsuya shakuhachi honkyoku collection, vol. 1), Compact Disc OCD-0911, Tôkyô: Ongaku no tomo sha

Yukino Tomoko 幸野智子

- 1987 "Shakuhachi gakushi ni okeru Myôan Shinpô ryû honkyoku no ichi to sono ongakuteki tokushitsu - repâtôrî - no tayôsei o shiten toshite" 尺八楽史における明暗真法流本曲の位置とその音楽的特質-レパートリーの多様性を視点として (The position of the honkyoku of the Myôan Shinpô ryû in the history of the shakuhachi and its distinctive musical features - as a viewpoint of the diversity of the repertoire), Unpublished thesis, Ôsaka University of Fine Arts
- 1981 "Noh, Business and Art", The Drama Review, Spring
- 1975 "Timbre and Unpitched Sound - Two Characteristics of Traditional Japanese Music", East Publications 11(3):12-15