

**М. Е. ПОРЯДИНА**

*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова*

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕЙЗАЖИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЯМАДА КОСАКУ

Данная статья посвящена изучению творчества Ямада Косаку – одного из первых профессиональных композиторов Японии. За основу взята тематика музыкального пейзажа в его камерно-вокальных сочинениях. Именно в этом жанре были заложены основные принципы его реализации. Такой подход был обусловлен в целом популярностью камерно-вокальной музыки в тот период, а также приемами воплощения образов природы, заложенными в самой японской литературе за счет особых средств создания ассоциаций. Ключевыми в этом ряду становятся «макура-котоба» и «какэ-котоба», которые благодаря своим метафорическим свойствам одновременно передают символику и особое настроение японского пейзажа, заложенного в их культуре и философии. Принцип емкости и лаконичности высказывания отражается и на классических формах японской поэзии, среди которых главенствующее место занимает танка – чередования слогов в строке по принципу 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8. Ямада Косаку, как и другие его современники, находит музыкальные эквиваленты данным поэтическим средствам, опираясь на традиции, заложенные в японской литературе и японской музыке, применяя при этом и европейский опыт. В ракурс анализа входят прежде всего вопросы ладо-интонационной структуры, включающие гемитонные и ангемитонные разновидности пентатоники, а также особенности мелоса и ритмики, основанные на характере японской речи и некоторые исполнительские приемы, играющие наибольшую роль при реализации водных образов. В дальнейшем они будут способствовать развитию принципов музыкальной визуализации у следующего поколения японских композиторов, таких как Тору Такэмицу.

Ключевые слова: Ямада Косаку, японская музыка, японская литература, камерно-вокальная музыка, музыкальная пейзажистика.

Для цитирования: Порядина М. Е. Музыкальная пейзажистика в творчестве Ямада Косаку // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 92-99.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_92

**M. PORYADINA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## MUSICAL LANDSCAPE PAINTING IN THE ART OF YAMADA KOSAKU

This article is devoted to the music of Yamada Kosaku, one of the first professional composers of Japan. The article focuses on the theme of the musical landscape in his chamber vocal compositions. In this genre the composer established the basic principles of this theme in a musical composition. The genre choice was due to the general popularity of chamber vocal music at that time, as well as the ways to embody images of nature established in Japanese literature that used special techniques of associations. Among them the most important ones are "makura-kotoba" and "kake-kotoba", which, due to their metaphorical properties, simultaneously convey the symbolism and the special mood of the Japanese landscape embedded in their culture and philosophy. This artistic conciseness was also reflected in the classical forms of Japanese poetry, most importantly in the genre of Tanka – the alternation of syllables in a line according to the principle of 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8. Yamada Kosaku, like other composers of his generations, finds musical equivalents to these poetic means, relying on the traditions of Japanese literature and Japanese music, as well as applying the European experience. The analysis focuses on the questions of the modes and intonational structure, which include hemitonic and anhemitonic varieties of pentatonic scale, the features of melody and rhythm, that are based on the nature of Japanese speech, and some performing techniques that play an essential role in the implementation of water images. In the future, they will contribute to the development of the principles of musical visualization in the next generation of Japanese composers, such as Toru Takemitsu.

Keywords: Yamada Kosaku, Japanese music, Japanese literature, chamber vocal music, musical landscape.

For citation: Poryadina M. Musical landscape painting in the art of Yamada Kosaku // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 92-99.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_92

Для японских композиторов начала XX века, среди которых выделяется фигура Ямада Косаку<sup>1</sup>, одним из главенствующих жанров становится камерно-вокальная музыка. Этому есть множество объяснений. В 1880 году в Японию прибывает профессиональный музыкант из США Лютер В. Мезон и начинает процесс музыкального обучения сразу в нескольких начальных школах, а в 1890 году выходит Императорский эдикт о народном образовании. Результатом этих событий становится возрастающий интерес к школьной песне (секу). Тем не менее в рамках школьной подготовки этот жанр не смог должным образом развиваться. Причина тому – высокий уровень сложности материала для школьников, а также отсутствие западных инструментов, необходимых для исполнения. Однако, его ростки стали основой для «сочинений авторов нового типа – композиторов-мелодистов Кояма Сакуносукэ, Окано Тэити, Есиса Оку и др.» [1, с. 58]. Другое объяснение – огромное влияние, которое японская поэзия долгие годы оказывала на японское искусство. Для понимания композиторских концепций, чрезвычайно важно взаимодействие национальной поэзии и песенных традиций. На их пересечении складывается явление, музыкальной пейзажистике, исследованию которого посвящена данная работа.

Конрад в очерках о японской литературе отмечает «Япония развивалась почти исключительно в силу одних только внутренних факторов; чужеземное влияние только ускоряло или замедляло поступательный ход этого внутреннего развития, но не ломало его и не прерывало его. Поэтому японская история дает отчетливую картину почти схематической смены социологических форм, последовательно рождавшихся и отмиравших в ходе внутреннего развития страны» [2, с. 21]. Данные наблюдения представляются важными в силу следующих обстоятельств: во-первых, исследователь отмечает целостность японской культуры, адаптирующей и перерабатывающей любые чужеродные влияния под собственную картину миру; во-вторых, то, что несмотря на смену приоритетов тех или иных сословий, в процессе исторического развития ряд стержневых черт культуры оставался неизменным.

Эта динамика прежде всего проявилась в литературе, первые образцы которой были уст-

ными, поскольку она появилась, ранее иных видов искусств. В основном это попытки отражения мифологического восприятия мира. Ее образно-художественная сторона была связана с удовлетворением созерцательных интересов человека, направленных на передачу наиболее приятных чувственных впечатлений жизни. Познавательная же характеризовалась анимизмом. Одно из его направлений было связано с мифологией природы, в особенности астральной (солнце) и стихийной (вода, ветер). Все эти явления были регламентированы религией того времени – синтоизмом, что переводится как «Путь Богов», поэтому сюжетные действия сочинений происходили в тесном взаимодействии с Богами.

Долгое время, пока японцы не владели письменностью, они не могли зафиксировать свои древнейшие образцы литературы. В связи с отсутствием письменных источников назвать это литературой в чистом виде сложно. Ключевым моментом стало приобщение Японии к китайской культуре, благодаря чему осваиваются китайские иероглифы, буддизм, изобразительное искусство и литература. Прежде всего они распространялись среди родовой и рабовладельческой знати и феодальной аристократии. Поэтому долгое время письменностью владела лишь привилегированная часть населения. Приходилось также подстраивать особенность китайских иероглифов под специфику грамматики родного языка, в котором, например, нередко отличался порядок слов, присутствовали склонения. Фактически до изобретения слоговых азбук хироганы<sup>2</sup> и катаканы<sup>3</sup>, которые дополнили на письме иероглифы кандзи, японцам приходилось говорить на родном языке, а записывать на иностранном.

Однако уже в этот период, называемый Нара (по названию столицы того времени), в 759 году появляется один из первых письменных памятников японской литературы<sup>4</sup> «Манъесю» или «Собрание мириад листьев», охватывающий разные эпохи: это и дофеодалные народные песни, религиозно-магическая практика раннего синтоизма, и некоторое количество песен, связанных с буддизмом.

Наибольшего расцвета японская литература достигает в период Хэйан. (с 794 по 1185 г.). «Литературная традиция эпохи была

сформирована на синтезе и слиянии двух основных ее составных частей: собственного и чужеродного. Собственная традиция опиралась на фольклор, который имел древние и самобытные истоки. Роль чужеродного играла китайская традиция художественного слова». [5, с. 34]

Огромное значение в развитии природных образов приобретает так называемая календарная поэзия, в которой воплощаются образы цветов и птиц. «По прилету птиц японские земледельцы определяли в старину сроки полевых работ, по цветению и опаданию цветов судили о будущем урожае. Приметы каждого сезона были в центре внимания японского земледельца, все подсказывало ему судьбу посевов, сроки полевых работ, результаты урожая» [6, с. 41]. Хотя в календарных песнях нет сюжетов, описывающих трудовую деятельность, каждая деталь природы таит в себе намек на сроки сбора урожая, полевых работ.

В любовных циклах «Манъесю» через элементы природы передаются чувства и переживания влюбленных. Существуют и постоянные мотивы: любоваться вместе с любимым или любимой луной, цветами, снегом, волнами и т. д., сожалеть по поводу опадания листвы, таянья снега, высыхания росы и др., сорвать цветы или листья, одним словом, найти утешение в природе и любовании ее красотой.

Все это обусловило, с одной стороны, формирование канонических способов воплощения образов четырех времен года (характерно и для изобразительного искусства), а с другой – особого художественного приема в японской поэзии, именуемого энго – использование образов и ассоциаций. Самым сложным из них становится макура-котоба, что буквально переводится как «слово изголовье» или «слово подушка». Чаще всего оно связано с постоянными эпитетами. Например, «извечное» соотносится с небом, «распростертое» с горой, «утренний туман» с весной, «роса и иней» с осенью. Таким образом, макура-котоба в сокращенном виде передает целую картину природы, характеристику местности.

Подобные краткие способы передачи смысла не ограничиваются только содержанием стиха, они влияют и на структуру поэзии. Например, танка представлена в виде чередования слогов в строке по принципу 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8; сэдока – в виде 5-7-7-5-7-7. «Эта емкость короткого, лаконичного стиха – тоже национальное своеобразие малой формы искусства, миниатюры, столь свойственной и другим видам японского искусства, определяющей его специфику и являющейся его большим достижением». [6, с. 48]

Помимо макура-котоба, японцы часто прибегают к приему какэкотоба – игра на омони-

мах. Например, слова «сосна» и «ждать» звучат одинаково, и при прочтении текста стиха необходимо учитывать оба значения. Это расширяет символическое и художественное содержание поэтического текста. Дальнейшее развитие японской литературы шло по пути обогащения уже накопленного опыта. Ее образы, в особенности пейзажные, питали творческий потенциал композиторов, среди которых особое место занимает Ямада Косаку.

Многие исследователи считают Ямада Косаку и композиторов так называемой «ямадовской девятки» основоположниками японской композиторской школы. Среди них, Косаку стал одним из первых японских, кто получил европейское образование. Помимо творческой деятельности, он активно занимался просветительством. Из наиболее масштабных достижений в этой области можно отметить создание первого в Японии симфонического оркестра. Косаку является автором симфоний, опер, кантат, музыки для камерных ансамблей, но именно в романсах и песнях он прежде всего осуществляет поиски в области музыкальной пейзажистики. Рассмотрим несколько примеров, раскрывающих авторский подход к воплощению образов природы.

В романсе «Остров Мацусима» (Пример 1) на слова Китахара Сироаки<sup>5</sup>, Ямада Косаку живописует картину бурного цветения Мацусимской бухты в весеннюю пору. Глен Томас Треварта говорит, что «архипелаг причудливых, покрытых соснами островов этой бухты принадлежит к “трем знаменитым видам” Японии, прославленным в произведениях искусства и литературы». [7, с. 21] Неудивительно, что данный образ привлек внимание Косаку. В своем романсе композитор использует множество приемов для его воплощения. Огромное значение в формировании композиторской идеи приобретает характер и колорит мелодии. Ее ладо-интонационную основу составляют трихорды к кварте, которые посредством секундовых интонаций, а также терцовых и квартовых скачков обыгрывают движение по пентатоническому звукоряду. Композитор выбирает тональность от звука итикоцу<sup>6</sup> в структуре *d e fis a h*. В европейской теории музыки ей соответствует *D-dur*<sup>7</sup>. Интересно, что исследователи, занимающиеся вопросом психологии восприятия музыки, описывают эту тональность, как одну из подходящих для отражения «водной среды»<sup>8</sup>. С этой точки зрения выбор Косаку соответствует лирике Сироаки, повествующего о блеске волны и скрипе уключин. Возвращаясь к характеристике тональности, стоит отметить, что родство пентатоники с Ре мажором композитор подчеркивает единичным использованием в мелодии звука *cis*, что не характерно для

традиционного японского варианта семиступенного лада итикоцу-те. Его структура *d e fis g a h c* сопоставима с миксолидийским ладом.

Анализируя интонационную структуру мелодии следует отметить, что ее истоки можно найти в образцах, написанных в жанрах традиционной японской вокальной музыки, корни которой, по словам У Ген-Ира были заложены в буддийской музыке семо<sup>9</sup>. Он говорит, что для этого жанра было характерным следующее: в качестве центра мелодики выбирался «основной звук (ядро), вокруг которого совершается ход в интервалах секунды или кварты и реже посредством терции». [8, с. 375] Подтверждение в качестве нотного примера находим уже в более позднем образце начала XIX века «Сикино нагаме» для голоса, кото<sup>10</sup> и сямисена<sup>11</sup> композитора Мацуура Кенге, написанном в жанре санкеку<sup>12</sup>. Центром мелодики (ядром) становится звук *h*, вокруг которого совершается движение секундами, терциями и квартами. Это начальное индивидуализированное ядро становится основой для дальнейшего развертывания, в процессе которого появляются новые тематические эмбрионы. Эти новые зерна объединяет опора на трихордовые попевки в диапазоне кварты. Отдельно выделим присутствие форшлагов в вокальной партии. Манера их исполнения предполагает отсутствие опоры на полную темперацию. Данный аспект объясним тем, что для японской музыки характерен строй дзюнерицу<sup>13</sup>, в котором могут быть небольшие отхождения от основного тона.

Переходя к сравнению вышеописанного произведения с романсом Ямада Косаку можно отметить аналогичный подход. Композитор также выбирает основной тон, вокруг которого совершается нисходящее секундовое и квартовое движение, в романсе «Остров Мацусима» это звук *h*. Зачастую автор скачками подчеркивает окончание фраз, что обусловлено мелодикой самого японского языка. Развитие основных тематических элементов приводит к обыгрыванию полного пентатонического звукоряда. Постепенно таким приемом он расширяет захват мелодического диапазона от кварты до терцдецимы в тесситуре от *h* малой октавы до *fis* второй. Композитор использует в мелодике единичный форшлаг. Однако, найденный нами образец записи в исполнении Акико Огавы демонстрирует европейскую манеру исполнения, с точной фиксацией<sup>14</sup>.

Еще одним элементом, значимым для реализации образа природы, становится ритмика. В ней преобладает подчеркивание неакцентных долей за счет построения начала музыкальных фраз на слабых моментах времени, а также постоянного использования синкопированного ритма. С одной стороны, данный аспект связан

с тем, что «в японской музыке все доли более или менее одинаково значимы. Это объясняется особенностью японской речи, в которой нет акцентуемого слога». [8, с. 239] С другой же, это создает фактор движения, которое подчеркивает слова автора поэтического текста, повествующего о плеске волн, о переливающихся росой луговых травах, и т. п.

Также стоит обратить внимание на мелодико-ритмическую формулу в виде шестнадцатых по восходящей или нисходящей пентатонике в фортепианной партии. Можно назвать ее начальным зерном для воссоздания образа «движения» и «водной стихии», которое можно встретить в творчестве более поздних авторов, таких как Тору Такэмицу.

В романсе «Белый цветок каратачи» (Пример 2) на слова того же Китохара Сироаки композитор воплощает уже другое настроение. Названием «каратачи» в Японии именуют кустарник или небольшое дерево Понцирус трехлистковый или Трифолиата. В период с конца лета по начало осени на нем появляются несъедобные цитрусовые плоды. Зато примерно с начала и до середины лета жители страны восходящего солнца могут любоваться цветением его тонких белых лепестков<sup>15</sup>.

В отличие от романса «Остров Мацусима» данное произведение по своему интонационному строю уже начинает напоминать мелодии широкого дыхания, источник которого исследователь Дубровская видит в музыке Чайковского. По ее словам, Косаку упоминает его, рассуждая о проблемах национального романса – какеку. Это несет отпечаток на выборе тональности. Хотя здесь также присутствуют отдаленные черты трихордовых структур и пентатонического звукоряда, композитор в большей степени опирается на европейский G-dur. Будучи более мягким, чем D-dur из предыдущего романса, он подходит для показа переходного периода между летом и осенью, который наблюдает лирическая героиня Китохара Сироаки.

Возвращаясь к анализу ладо-интонационных структур, можно обратить внимание на то, что композитор обогащает свой язык интонациями квинты сексты и октавы, чем добивается высочайшей выразительности, заставляя слушателя сопереживать лирической героине, любующейся своим садом. Скачки, в особенности октавные, подчеркивают концы музыкальных фраз, что, как отмечалось ранее, связано с мелодикой японского языка. Достаточно интенсивно происходит захват мелодического диапазона. Автор начинает развитие с секстового скачка и достигает терцдецимы в тесситуре от *d* первой октавы до *g* второй.



Как и в предыдущем романсе большое значение приобретает ритмика. Автор также подчеркивает неакцентные доли за счет вступления на слабом времени и использует синкопированный ритм, что усиливает эмоциональный отклик слушателя, заставляя его наслаждаться дивными образами лирики Сироаки: цветущим белым кустом каратачи и чудесными золотистыми ягодами.

Отдельное внимание следует уделить особенностям формообразования. Автор поэтического текста Китохара Сироака в этом стихотворении в целом пользовался традиционными для японской литературы структурами. Если сравнить вышеописанные стихотворные модели с музыкальными построениями, то можно отметить следующее: каждая фраза состоит из 12-ти слогов, что соответствует сумме из чередования 5-ти и 7-ми сложных стрóf, которые, как упоминалось ранее, характерны для жанров танка и пр.

Таким образом, в вокальных произведениях Ямада Косаку образы природы прежде всего воплощаются за счет особенностей мелодии. Ее ладо-интонационные структуры реализуются через обыгрывание трихордовых структур на основе пентатонического звукоряда. Выразительные скачки раскрывают характер стиха и отражают мелодику японского языка. Помимо мелодии,

композитор уделяет большое внимание ритму. Его главной чертой становится выделение неакцентных долей такта, что, с одной стороны, связано с корневыми традициями японской музыки, в которой все доли одинаково значимы, а с другой, как и мелодия, подчеркивают настроение поэтического текста.

Анализ показал, что композитор почвенно связан с традиционной художественной культурой Японии, его музыкальные представления аккумулируют символику, сложившуюся в японском поэтическом искусстве. Поиски поэтических эквивалентов в сфере музыкального языка помогают в раскрытии как символической, так и художественной стороны образа, а кроме того, раскрывают особое настроение японского пейзажа.

Композитор ищет и находит особые средства, позволяющие визуализировать эмоциональные характеристики образов, связанных с природой, путем особых тембровых эффектов, динамических контрастов, специфических приемов ритмической организации, конструирования формы. Все это заложило основы для развития музыкальной пейзажистики в творчестве композиторов следующего поколения, прежде всего в творчестве Тору Такэмицу, но это уже тема другого исследования.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В некоторых источниках указывается фамилия Синсаку.

<sup>2</sup> Изначально женская слоговая азбука. Сейчас используется для передачи звучания японских слов, подробнее (см.: [3]).

<sup>3</sup> Изначально мужская слоговая азбука. Сейчас используется для передачи слов, заимствованных из других языков, подробнее (см.: [Там же]).

<sup>4</sup> Подробнее о японской литературе (см.: [2; 4]).

<sup>5</sup> В некоторых источниках указывается фамилия Хакуши.

<sup>6</sup> Японское название звука «ре». Подробнее о названии японских звуков и японских звукорядах (см.: [8, с. 232–235; 9, с. 207–210]).

<sup>7</sup> Интересно, что для японской музыки Гагаку основным звуком был D, в отличие от Китая, где был С.

<sup>8</sup> Подробнее о семантике тоналностей (см.: [10, с. 119]).

<sup>9</sup> Одноголосное пение, исполняемое без сопровождения мужским голосом или мужским хором в ритуале церковной службы.

<sup>10</sup> 13-ти струнный инструмент типа цитры с вытянутым корпусом длиной около 180 см и шириной 24 см, использовался в традиционной японской придворной музыке гагаку. [8, с. 286–287].

<sup>11</sup> В буквальном смысле переводится как «три прекрасных и изящных струны», представляет собой трехструнный инструмент типа лютни с длинной шейкой, грифом, головкой с тремя колками, и с маленькой декорацией из змеиной, собачьей или кошачьей кожи, использовался в традиционной придворной музыке гагаку. [Там же, с. 288–289].

<sup>12</sup> Инструментальная музыка, которая чаще всего представляла собой трио составе кото, сямисен, сякухачи (деревянный инструмент из бамбука типа продольной флейты, название происходит от итисякухатисун, что означает «1 сяку 8 сун» – меры длины (1 сяку = 10 сун = 33,3 см), имеет в технике звукоизвлечения так называемые мураики – особый прием, где трудно отличить шумовое начало от собственно музыкального тона) или либо с дуэт с каким-нибудь из этих инструментов с вокальной партией.

<sup>13</sup> Японское название китайской системы «люй-люй» (от слова люй – мера, эталон высоты музыкального звука), которая использовалась в традиционной японской придворной музыке гагаку, представляла собой изначально двенадцатиступенную систему звукоряда без равномерной темперации, в дальнейшем была усовершенствована Чжоу Цзан-юй до равномерно-темперированного звукоряда (на полтора века ранее, чем в Европе), однако такая равномерная темперация была принята не во всех музыкальных традициях Японии,

## Аспекты музыкальной культуры XIX–XXI столетий

например, музыка ногаку (использовалась в театре Но) продолжила традиции неточной темперации, считая это естественным возвращением к изначальной природе музыки [11].

<sup>14</sup> Ссылка на запись <https://www.youtube.com/watch?v=HJM3GFX0PQo&list=PLFJVd2Ca7u89wr86mu73hDpdc-N9EZUrxH&index=1>.

<sup>15</sup> См. подробнее: [12].

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1  
Остров Мацусима

[Allegro moderato]

Al

*f sempre*

Al

На ост. рове Мацусима  
Под ут. ро и лугах травы

Пример 2  
Белый цветок каратачи

Andante tranquillamente  $\text{♩} = 56$

*pp sempre sotto voce*

*p*

*pp*

Ка. ра. та. чи бе. ле. ет куст в мо. ем са. ду. На. равть бу.

*pp delicatissimo*

*pp*

*mf*

*pp*

.кет цве. тов с по. дру. га. ми и. ду. Но шеп. лут мне цве. ты: ма.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы: (послед. четверть XIX в. – первая половина XX в.). Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2004. (Сиб. предприятие «Наука» РАН). 568 с.
2. Конрад Н. И. Очерки японской литературы: [статьи и исследования]. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.

3. Судо К. История японской письменности от истоков до наших дней. М.: АСТ: Восток-Запад, 2000. 139 с.
4. Конрад Н. И. Японская литература от «Кодзики» до Токутоми. М.: Наука, 1974. 565 с.
5. Туйчиева Г. У. Некоторые особенности классической японской поэтики // Современная филология: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). Уфа: Лето, 2011. С. 34–36.
6. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековье: [сборник]. М.: Наука, 1979. 296 с.
7. Треварта Г. Япония. Физическая и экономическая география / сокр. пер. с англ. Л. Я. Бровика [и др.]. М.: Изд-во иностр. лит., 1949 (20-я тип. Союзполиграфпрома). 1949. 604 с.
8. Ген-Ир У. История музыки восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ – Лань, 2011. 544 с. (Мир культуры, истории и философии).
9. Сисаури В. И. Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления). // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 202–223.
10. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 117–135.
11. Есипова М. В. Дзэн-буддизм и музыкальная драма Но // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 114–121.
12. [Б. п.] Трифолиата // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/trifoliata-cf0e89> (дата обращения 21.03.2024).

### REFERENCES

1. Dubrovskaja M. Jamada Kosaku i formirovanie japonskoj kompozitorskoj shkoly: (posled. chetvert' XIX v. – pervaja polovina XX v.) [Yamada Kosaku and the formation of the Japanese School of Composition: (last. the quarter of the 19 century – the first half of the 20 century)]. Novosibirsk: NGK (akademii) im. M. Glinki, 2004. (Sib. predpriyatie "Nauka" RAN). 568 p.
2. Konrad N. Oчерki japonskoj literatury [Essays about Japanese literature]: [stat'i i issledovanija]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1973. 462 p.
3. Sudo K. Istorija japonskoj pis'mennosti ot istokov do nashih dnei [The history of Japanese writing from its origins to the present day]. Moscow: AST: Vostok-Zapad, 2000. 139 p.
4. Konrad N. Japonskaja literatura ot «Kodziki» do Tokutomi [Japanese literature from Kojiki to Tokutomi]. Moscow: Nauka, 1974. 565 p.
5. Tujchieva G. Nekotorye osobennosti klassicheskoi japonskoj pojetiki [Some features of classical Japanese poetics]. In: Sovremennaja filologija: materialy I Mezhdunar. nauch. konf. [Modern Philology: the materials of the I International Scientific Conference]. (g. Ufa, aprel' 2011 g.). Ufa: Leto, 2011. Pp. 34–36.
6. Gluskina A. Zametki o japonskoj literature i teatre: Drevnost' i srednevekov'e [Notes on Japanese literature and theater: Antiquity and Middle Ages]: [sbornik]. Moscow: Nauka, 1979. 296 p.
7. Trevartha G. Japonija. Fizicheskaja i jekonomicheskaja geografija [Japan. Physical and economic geography] / sokr. per. s angl. L. Brovika [i dr.]. Moscow: Izd-vo inostr. lit., 1949 (20-ja tip. Sojuzpoligrafproma). 1949. 604 p.
8. Gen-Ir U. Istorija muzyki vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija) [The History of East Asian Music (China, Korea, Japan)]: uchebnoe posobie. St. Petersburg: PLANETA MUZYKI – Lan', 2011. 544 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii).
9. Sisaury V. Japonskaja instrumental'naja muzyka Gagaku (geneticheskie svjazi i process stanovlenija) [Japanese instrumental Gagaku music (genetic connections and the process of formation)]. In: Voprosy teorii i jestetiki muzyki [Questions of music theory and aesthetics]– Moscow: Muzyka. 1975. Vyp.14. Pp. 202–223.
10. Kazanceva L. Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovanija [Semantics of tonality: questions of research methodology]. In: Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaja nauchnaja interpretacija: sb. nauch. st. [Musical content: modern scientific interpretation: collected research articles.]: Rostov-on-Don: RГK im. S. Rahmaninova, 2006. Pp. 117–135.
11. Esipova M. Dzjen-buddizm i muzykal'naja drama No [Zen Buddhism and musical drama No]. In: Muzykal'naja akademija [Musical Academy]. 2002. No. 2. Pp. 114–121. (Iz opyta neevropejskoj filosofii muzyki).
12. [B. p.] Trifoliata [Trifoliate]: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija [The Great Russian Encyclopedia]. URL: <https://bigenc.ru/c/trifoliata-cf0e89> (date of application: 21.03.2024).

## Аспекты музыкальной культуры XIX–XXI столетий

---

---

**Мария Евгеньева Порядина**

соискатель кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*mari.nik96@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-8419-2067

**Maria E. Poryadina**

Applicant at the Music Theory and Composition Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*mari.nik96@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-8419-2067