

Метафизика Востока в японском традиционном музыкальном мышлении*

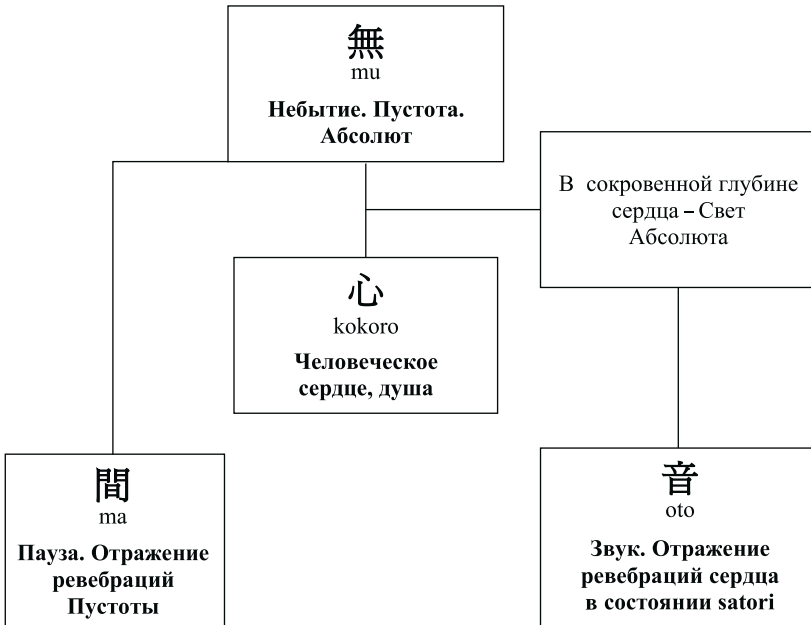
Японская музыкальная теория и практика формировалась в процессе активного взаимодействия с рядом музыкальных культур. При этом первостепенную роль играло постижение классических музыкальных традиций Китая вместе с сопутствующими музыкально-космологическими представлениями. Музыка из Китая начала проникать в Японию с периода образования государства Ямато (III – начало VI в.). В VII в. в Японии завоевал популярность китайский придворный оркестр *gagaku* (китайское название «я-юэ», что в переводе означает «высокая, изысканная музыка»). Китайская музыкальная теория *gagaku* стала основой японской музыкальной теории.

Через Китай в Японию проникли музыкально-эстетические идеи Индии, где философия Бытия и философия музыкального творчества составляли единое целое. Получившие широкое распространение в Японии в период утверждения буддизма гимны *shyo:myo:*, прототипом которых явились индийские буддийские гимны, оказали значительное влияние на японское музыкальное мышление. В частности, в японском музыкознании отмечается тесная взаимосвязь мелодической структуры, типов интонирования *sho:myo:* и музыки для флейты *shakuhachi*, театра *No*, сказов под *biwa* и др.

Феномен синтеза традиций в японском музыкальном мышлении имеет свои глубокие онтологические основания. При анализе моделей музыкальной метафизики Древней и Средневековой Индии, Китая и Японии обнаруживаются общие закономерности в космологи-

* Работа выполнена по гранту РГНФ 06-03-00009а «Толерантность культуры и глобализация мира».

**Схема 3. Модель музыкальной метафизики
Древней и Средневековой Японии**



ческом понимании музыки и музыкального творчества. Приводим в схематическом представлении характерные модели музыкальной метафизики вышеобозначенных стран.

В данных моделях обнаруживаются, скрытые за специфически-ми для каждой страны символическими образами – понятиями, ин-варианты «мировоззренческих комплексов».

Сравнительный анализ первоисточников священных писаний («Упанишад», «Пуран», «Ицзина», «Дао де Цзина», «Коджики», «Нихонги» и др.) и музыкально-эстетических трактатов Индии, Китая и Японии периодов Древности и Средневековья позволяет прийти к выводу, что главной точкой соприкосновения космологии и музыкальной метафизики данных стран является представление о недугальности мира, постулат о Единой трансцендентной реальности – первооснове всего сущего, аксиома: «На Небе создаются образы, на Земле – формы». Поэтому доминирующее положение в моделях ми-

роздания и моделях музыкальной метафизики вышеобозначенных стран (Брахман — в индийской космологии, Дао — в китайской, субстанция Му — в японской) занимают образы-символы Единого.

Вселенная в соответствии с древнеиндийским миропониманием наполнена звуковыми вибрациями. В трактате Матанги «Брихаддеша» (VII в.) сказано: «Звук есть высшее лоно — причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существей, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и не проявленный»¹.

Акаша (звучащий эфир) в индийской метафизике считается местом обитания непроявленного звука².

«Божественные существа, — говорится в трактате Шарангадевы «Сангита-Ратнакара» (II в. до н.э.), — находят покой в этом звуке и поглощает он сознание великих Йогов, которые тренируют свой слух»³.

Лишь в особом, устремленном к Вечности, освобожденном от материального мира состоянии сознания — считалось в Индии — человеку становится доступно звучание акаши.

В слиянии с Нади-Брахманом, «высшим мировым началом, воплощенном в звуке, зародышем всего сущего», непосредственно-чувственным свидетельстве Бесконечности, по индийской космологии заключался смысл музыкального творчества.

Не случайно музыка в Индии считалась своего рода духовной религией, определялась как «рагавидья», т.е. постижение тайн раги, в процессе которого происходит углубленное проникновение в онтологический смысл звука, его сокровенную сущность.

Древнекитайская музыкальная метафизика, так же как и древнеиндийская, основана на аксиоме о существовании не проявленного и проявленного звука, так как по «Ицзину» «На Небе создаются образы, на Земле — формы».

Согласно космологии Древнего Китая «Музыка появилась в Великом Начале... Дыхание Земли восходит вверх, а дыхание Неба нисходит вниз. Инь и Ян вступают во взаимодействие, Небо и Земля взаимодействуют друг на друга... Музыка возникла, чтобы выразить гармонию существования между Небом и Землей»⁴.

Многие древнекитайские философы «рассматривали прекрасное в музыке как передачу своеобразия природы, воплощающей таинственную и непостижимую силу высшего абсолютного начала — Дао... Поскольку звук считался одним из неотъемлемых качеств Великого Пути (Дао), он приобрел возможность воплощаться в пространстве и времени»⁵.

В трактате «Люйши гуньцю» раскрывается космологическая модель создания Вселенной, в которой музыкой называется звук или «звуки, рождающиеся в самый момент космогенеза, а затем сопутст-

вующие каждому новому циклу космического времени. [Считалось, что] космологический процесс неотделим от первозвука, сопровождающего образование Неба и Земли»⁶.

Приводим цитату из «Люйши гуньюэ», подтверждающую положение о единстве космологии и музыкальной метафизики в Древнем Китае: «Истоки музыкального звука чрезвычайно далеки — глубоки. Он рождается [с той] высотой — интенсивностью, которая уходит в неявленное великое, Единое (Дао). Великое единое задает двоицу (Дао) прообразов — Лян И, двоица прообразов задает соотношение Инь-Ян. Изменяясь, это соотношение [за счет] поляризации сил Инь и Ян [усиливается], образуя [индивидуальный] звуковой [образ]. [Перемешиваясь], звуковые [образы] распадаются и вновь образуются... — [все это мы] определяем как постоянный закон природы»⁷.

В Японской метафизике образ-символ Единого, выраженный в дзенской концепции как субстанция Му (Небытие) адекватен рассмотренному выше понятию индийской космологии — Шуньята (Пустота). Согласно дзенской метафизике «Подлинное существование исходит из Пустоты и возвращается обратно в Пустоту»⁸.

В соответствии с концепцией «кокоро» (kokoro — сердце, дух, душа, отражение субстанции Му, хранитель света Абсолютной Истины) слияние с Пустотой, открытие ощущения Пустоты в своем сердце составило смысл человеческого Бытия и цель музыкального творчества.

В исследовании Т.П. Григорьевой специфика японского мировосприятия раскрыта следующим образом: «Мир, представленный под углом зрения небытийности, неявленности, явленное — намек на неявленное, основа движения — в покое, действия — в недеянии, истины — в Красоте. Мир, в котором нет места для борьбы, где все пребывают в текучем единстве, свет перетекает в тьму, покой — в движение. Пустота таит в себе скрытую красоту»⁹.

В целом в космологических образах-символах «Единого» отражено общее для древней и средневековой Индии, Китая и Японии восприятие данного в опыте мира как временного, частичного проявления того безграничного мира, который стоит за ним, и представления о музыкальном искусстве как средстве восхождения к Абсолютной Истине, находящейся в лоне трансцендентной реальности.

Ниже в сводной таблице представлены обнаруженные нами в процессе исследования древних первоисточников и анализа современной музыковедческой литературы по Древнему и Средневековому Востоку¹⁰ закономерности отражения философии мироздания в теории традиционной музыки и музыкальной эстетике Индии, Китая и Японии.

Таблица 1. Отражение философских законов мироздания в теории музыки и музыкальной эстетике Индии, Китая и Японии

№ п/п	Философские законы	Проявление данного философского закона в теории музыки и музыкальной эстетике																																						
		Япония 3	Индия 4	Китай 5																																				
1	Единичное есть Всеобщее. Каждое мгновение, взятое в отдельности, будет представлять ту же идею Вечности, что и их совокупность.	<p>Определяющая роль каждого отдельного звука в музыкальных композициях.</p> <p>Пространственная трактовка отдельно взятого звука, ощущение его глубины, пластичности, отражения общих закономерностей, лежащих в основе Вселенной.</p> <p>«Звуки поворачиваются, двигаются вперед, выгибаются дугой, показывая различные свои стороны» (Р.Менон) – наличие зонаного поля вокруг основных тонов свары за счет использования микротонов – шрути</p>	<p>Ассоциативно – символическая характеристика отдельных тонов. Отдельные звуки по традиции обозначают определенный цвет, планету, сторону света и т.д. Символика пентатонного звукоряда.</p>	<table border="1"> <tr> <td>название ноты</td> <td>сторона света</td> <td>планета</td> <td>элемент</td> <td>цвет</td> </tr> <tr> <td>Китай-ское</td> <td>Япон-ское</td> <td>Рус-ское</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>гун</td> <td>кю</td> <td>до</td> <td>Меркур</td> <td>дерево</td> </tr> <tr> <td>шэн</td> <td>сё</td> <td>ре</td> <td>Юпитер</td> <td>вода</td> </tr> <tr> <td>цзио</td> <td>наку</td> <td>ми</td> <td>Сатурн</td> <td>земля</td> </tr> <tr> <td>чжен</td> <td>те</td> <td>сопь</td> <td>Венера</td> <td>металл</td> </tr> <tr> <td>юй</td> <td>у</td> <td>ля</td> <td>Марс</td> <td>огонь</td> </tr> </table>	название ноты	сторона света	планета	элемент	цвет	Китай-ское	Япон-ское	Рус-ское			гун	кю	до	Меркур	дерево	шэн	сё	ре	Юпитер	вода	цзио	наку	ми	Сатурн	земля	чжен	те	сопь	Венера	металл	юй	у	ля	Марс	огонь	
название ноты	сторона света	планета	элемент	цвет																																				
Китай-ское	Япон-ское	Рус-ское																																						
гун	кю	до	Меркур	дерево																																				
шэн	сё	ре	Юпитер	вода																																				
цзио	наку	ми	Сатурн	земля																																				
чжен	те	сопь	Венера	металл																																				
юй	у	ля	Марс	огонь																																				
2	Закон сбалансированности, равновесия. «Ничто не пребывает во вражде, ничто не борется. Противоположности взаимопроникают».	<p>Статичные, замкнутые, периодичные структуры музыкальной композиции, взаимное уравновешивание концов, симметрия «зеркального отражения на интонационном уровне: раскачивание опорного тона, «восхождение-размах», затем уравновешивание аналогичным размахом в противоположную сторону».</p>	<p>Статильный, малоподвижный модалный лад, слабая функциональная ладовая сопряженность, отсутствие вводного тона – интенсивного устремления к тонике,</p>																																					

1	2	3	4	5
			отсутствие ярко выраженных канонсов, дающих возможность осуществить кульминацию, «стоячие», «застывшие» созвучия (секундовые, квартовые), обертоновые звуковые призвуки.	
3	<p>В каждом моменте сознания присутствует весь временной ряд с настоящим, прошедшим и будущим. Микромир подчиняется тем же законам, что и макромир.</p>	<p>Принцип музыкального мышления целостными структурами, закон пространственно-временной организации музыкальных композиций — отражение более крупных структур в более мелких, пропорционально, масштабно соизмеримыми с первыми.</p>		
4	<p>Буддийский закон дхармы: «мгновенные элементы, вступающие в мгновенные комбинации, будучи сами неизменны, но сочетаясь по-новому, образуют новые структуры».</p>	<p>Принцип построения композиций посредством последовательного соединения, называния устойчивых мелодических микроструктур.</p>	<p>Мозаичность конструкций: соединение нескольких мелодико-ритмических комплексов могут образовывать самостоятельную устойчивую структуру на том же композиционном уровне.</p>	
5	<p>Закон ритмичного чередования динамических процессов во Вселенной по трех фазной модели: начало — возникновение, середина — развитие, конец — исчезновение</p>			<p>Организация музыкальной формы посредством 3-х членной модели: дзе-ха-кю, (вступление, развитие, заключение). Пульсирующая динамическая структура с последовательным ускорением движением к концу - «стяжение в точку» (форма уходит в бесформенное).</p>

1	2	3	4	5
6	<p>Закон возвратности, встречного движения, цикличности круговращения вокруг постоянного центра. «Колесо вращается, потому что ось неподвижна».</p>	<p>Доминирование вариантной формы на основе циклического развития раги (мелодической модели) и тала (ритмической модели) Вадли — доминирующий опорный звук, «царь» раги, вокруг которого группируются звуки, призванные поддерживать эмоциональное состояние, намеренное основных тоном, избегать диссонанса к вадли.</p>	<p>Музыкальные композиции строятся по принципу вариантного развертывания первично заданных мелодических моделей.</p> <p>Характерно обыгрывание устоев, принцип мелодической дуги, длительного раскачивания от центра опорного тона звукоряда вверх и вниз.</p>	<p>Музыкальные композиции строятся по принципу вариантного развертывания первично заданных мелодических моделей.</p>
7	<p>Явленное — намек на неявленное. Пустота — высшее проявление полноты. Абсолютной Истины.</p>	<p>Закономерная периодичность пауз в музыкальных композициях (между отдельными звуками, фразами, разделами музыкальной формы). Остановка в музыке трактуется как момент, когда восприятие слушается «дополняет незаполненное».</p>		

Уникальное своеобразие японского традиционного музыкального мышления, проявляющееся, в частности, в отношении к первоэлементу музыкального языка — звуку как к особой самостоятельной субстанции в музыкальной форме, созерцании процесса Бытия отдельно взятого звука как живого организма — уходит корнями не только в космологию Древнего Востока, но и в общеэстетические концепции Японии, к примеру, *моно но aware* (проникновение в душу вещей), *ва* (закон сбалансированности, восприятие каждой малости как самостоятельной сущности), исток которых — в буддийской квантовой модели Вселенной, где каждый отдельный элемент (*дхарма*) рассматривается как эманация проявления природы Будды, Истины Абсолюта.

В художественной форме квинтэссенция японского звуковосприятия ярко представлена в хайку Басё, образный мир которой строится по законам дзенского мироощущения.

Приводим характерный пример:
Колокол смолк вдалеке,
Но ароматом вечерних
Цветов отзвук его плывет¹¹.

В данной хайку выражена одна из главных особенностей японского музыкального мышления — вслушивание в реверберации звука, исчезающего из реалии Бытия, но остающегося в человеческом сознании как образ, порождающий цепь символических ассоциаций. Особая семантическая значимость послезвука в японской традиционной музыке обусловила появление ряда специальных технических приемов игры на музыкальных инструментах (как, к примеру, *otoshi* в *koto*¹², *yuri* в *shakuhachi*¹³, позволяющих достигать эффекта постепенного исчезновения звука, будто бы растворения его в Тишине, Пустом пространстве, что соответствует мировоззренческой парадигме буддизма о рождении явленного мира из Пустоты и его последующего возвращения в Небытие.

Еще одну специфическую закономерность японской музыкальной метафизики отражает утвердившийся в музыковедении Японии термин — *ikita ma* («живущая пауза»), онтологический исток которого кроется в ощущении звуковых вибраций Пустого пространства, излучающего Свет Абсолюта. Следует отметить, что концепция *ikita ma* проявилась не только в музыкальной, но и в ряде других явлениях японского традиционного искусства, в частности чайной церемонии, драме *No*, танце *bujo* и др., что является следствием общего философско-онтологического истока японского художественного мышле-

ния в целом. Закономерно, что с древности до настоящего времени в Японии считается высшим мастерством владение искусством раскрытия в ходе действия драмы Но, игры на традиционных музыкальных инструментах и т.д. трансцендентной глубины *ikita ma*.

В культурологии <ma> рассматривается как категория Пустоты, незаполненного пространства, к примеру, в свитке *sumie*, а также трактуется как пауза, остановка движения, к примеру, в театре Но.

В исследованиях *Honkyoku*¹⁴ временной интервал *ma* характеризуется специфическими качествами, исходящими из особенностей японского звуковосприятия.

«В ситуации физического отсутствия звука продолжается его реверберация. Для того, чтобы прочувствовать угасание одного звука, [отдельно взятого звука] долготу его реверберации необходима достаточная *ma*. Это время имеет смысл не только физический — продление долготы резонанса, но, что более важно, психологический»¹⁵.

Истоки концепции *ma* связаны с дзенскими представлениями о реверберации субстанции *mi* (Пустоты, Абсолюта), а также понятием *zanshin* («остающееся сердце») в традиционном японском кодексе чести *bushido*¹⁶ — законом особой концентрации энергии в момент паузы.

В настоящей работе понятие <ma> применительно к жанру *Honkyoku* трактуется следующим образом. Пространство между двумя звуками разделяется на две части: пространство длящегося звука и пространство отсутствия звука (реверберационная зона). Представим возможные варианты трактуемой таким образом <ma> в виде схемы:

- a) $\triangleright \bigcirc \triangleright$
- b) $\triangleright \triangleright$
- c) $\triangleright \bigcirc \triangleright \bigcirc$

(Знаком \triangleleft обозначена *ma* длящегося звука, знаком \bigcirc — *ma* отсутствия звука — зона реверберации).

Ma в *Honkyoku* характеризуется как *mi haku no ma* — *ma* отсутствием долей, метрически нефиксированный интервал. В результате использования такого рода *ma* каждый отдельно взятый звук приобретает метроритмическую самостоятельность, а в целом в произведении создаётся ощущение ритмической свободы. В долготе *ma* проявлено ощущение трансцендентного времени, текущего вне линейной направленности от прошлого к будущему, проживания в одном мгновении Вечности.

В японском звуковосприятии нашло отражение также национальное синтоистское мироощущение со свойственным ему одухотворением всего сущего. Японская традиционная музыка рождалась

из трепетного созерцания бытия природы – шелеста бамбука, *ostinato* голосов летних цикад, тишины застывшего пруда, хранящего покой безмолвно падающих цветов сакуры... Поэтому, к примеру, «шумовая» с точки зрения европейского слуха составляющая звука в японских музыкальных композициях, так же как и её статичность с точки зрения европейских представлений о форме, являются основой японского традиционного музыкального мышления.

Философия Бытия, философия творчества (в частности, музыкального), музыкальная эстетика и теория музыки в Японии на протяжении веков составляли неразрывное целое. Синтез различных восточных традиций, изначально имевший место не только в японской музыке, но и во многих произведениях искусства и литературы, – это закономерное явление гармоничного принятия духовных принципов, стоящих, к примеру, за характерной теорией лада или закона организации пространства в пейзаже *sumie*. Япония не оставила подобно Индии и Китаю многочисленных философско-теоретических трактатов о музыке, но пронесла до сегодняшнего дня в русле традиции, называемой по-японски «*kuchiden*» («передача из уст в уста»), сокровенную мудрость предков, вместившую в себя метафизику Востока и уникальное национальное мироощущение, выраженное в звуке.

Примечания

- ¹ Музыкальная эстетика стран Востока /Общ. ред. В.П.Шестакова. М., 1967. С. 109.
- ² Непроявленный звук – метафизическое представление об идеальном, лишенном физической характеристики звуке, связанное с концепцией Нади-Брахмана.
- ³ Музыкальная эстетика стран Востока /Под общ. ред. В.П.Шестакова. С. 106.
- ⁴ *Го Юи*. Речи царств /Пер. с кит. В.Таскина. М., 1987. С. 230.
- ⁵ *Ткаченко Г.А.* Космос. Музыка. Ритуал. Миф и эстетика в «Люйши-чуньцю». М., 1990. С. 144.
- ⁶ Там же. С. 40.
- ⁷ Там же. С. 41.
- ⁸ *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 148.
- ⁹ Там же. С. 45.
- ¹⁰ Музыковедческих исследований: Б.Чайтанья-Девы «Индийская музыка», Р.Р.Менон «Звуки индийской музыки. Путь в раге», Р.И.Грубер «История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI в.». Т. I, Н.А.Иофан «Культура древней Японии», М.В.Есиповой «Сущностные черты японской традиционной музыки», М.В.Есиповой «Об общих принципах развертывания композиции в японской музыке высокой традиции», В.С.Виноградова «Музыка в Китайской народной Республике», Н.Г.Шнеерсон «Музыкальная культура Китая».
- ¹¹ Перевод хайку Мацуо Басё приводится по кн.: *Григорьева Т.П.* Красотой Японии рожденный. М., 1993. С. 242.

- ¹² Otoshi – вибрато, достигаемое особым приемом зажатия струн на koto (13-струнный японский традиционный инструмент).
- ¹³ Yūri – вибрато, достигаемое вращением подбородка при исполнении на японской бамбуковой флейте shakuhachi.
- ¹⁴ Honkyoku – основной жанр японской традиционной музыки для бамбуковой флейты shakuhachi, получившей распространение в период Эдо (XVII в.) в связи с практикой монахов дзенбуддийских монастырей. Honkyoku в переводе с японского означает «главные мелодии», канонический духовный репертуар.
- ¹⁵ Цитата приводится в переводе с японского, сделанный автором настоящей работы. Оригинал см. в кн.: *Kamisango Yuko. Itotakeronyosetsu nihonongakuronkojisensyu.* То-кью, 1995. Р. 37–38.
- ¹⁶ Zanshin – понятие, сформулированное в кодексе чести самураев bushido (период Эдо, XVII в.). Zan – остающееся, shin – сердце – особое состояние концентрации энергии при остановке движения в боевом искусстве.