

*На правах рукописи*

**КЛОБУКОВА НАТАЛЬЯ ФЕДОРОВНА**

**ЗАПАДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
В ЯПОНИИ ПЕРИОДА МЭЙДЗИ (1868-1912):  
ЗАИМСТВОВАНИЕ И АДАПТАЦИЯ**

**Специальность 24.00.01 - Теория и история культуры**

**Автореферат**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии**

**Москва – 2018**

Работа выполнена на кафедре истории и филологии Дальнего Востока Института восточных культур и античности ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

**Научный руководитель:**

Доктор исторических наук, профессор Мещеряков Александр Николаевич

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, профессор Дубровская Марина Юзэфовна  
(Новосибирская государственная консерватория им.М.И.Глинки,  
профессор)

доктор философских наук, профессор Трубникова Надежда Николаевна  
(Институт стран Азии и Африки Московского государственного  
университета, профессор)

**Ведущая организация:**

Российский институт истории искусств РАН

Защита состоится 25 июня 2018 года в 16.00 часов на заседании Совета Д 212 198.06, созданного на базе РГГУ по адресу: 125993, Москва, ГСП-3, Миусская пл., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного гуманитарного университета по адресу: 125993, Москва, ГСП-3, Миусская площадь, д. 6 и на сайте РГГУ по адресу: [http://www2.rsuh.ru/binary/object\\_39.1524037978.50787.pdf](http://www2.rsuh.ru/binary/object_39.1524037978.50787.pdf)

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018



Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат исторических наук

И.Н.Захарченко

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Эпоха модернизации Японии, именуемая периодом Мэйдзи (1868-1912), последовавшая после более чем двухвековой изоляции страны от окружающего мира и положившая начало интенсивному развитию современного японского государства, по сей день является объектом непреходящего интереса со стороны ученых самых различных научных дисциплин. Модернизация японского общества сопровождалась комплексом политических, военных, экономических реформ, в процессе осуществления которых западное знание заимствовалось и адаптировалось применительно к японским реалиям. Очевидно, что этот процесс происходил в условиях противостояния старого и нового, революционного и традиционного, «западного» и «почвенного» (национального). В области науки, культуры и традиционного искусства, в частности, музыки, это противостояние проявлялось особенно ярко. Большой интерес в связи с этим вызывают проблемы, связанные с путями проникновения западной музыки, ассимиляцией этой музыки в стремительно меняющемся японском обществе, а также противоречивые тенденции, которые характеризуют начальный период взаимоотношений двух музыкальных культур. Кроме того, реформы периода Мэйдзи, затронувшие глубинные слои японского общества, повлияли на формирование новой системы музыкального мышления, способствовали выработке новых концепций и взглядов на место музыкального искусства в общей системе культурных и моральных ценностей. Подробный анализ различных аспектов, связанных с музыкальной культурой исследуемого периода, проливает свет на причины возникновения такого явления, как бимузикальность японцев, которое в настоящее время привлекает к себе внимание ведущих ученых-этномузыковедов всего мира. В связи с этим попытка взглянуть на ход модернизации Японии с точки зрения истории музыки представляет, на наш

взгляд, значительный интерес для отечественной японистики, культурологии, музыковедения.

**Объект и предмет исследования.** Объектом исследования выступают изменения, происходившие в японском обществе в 1840-1890-х гг., так или иначе связанные с музыкальной культурой. Имеются в виду, во-первых, реформы сухопутной армии и военно-морского флота, в процессе которых Вооруженные Силы Японии перестраивались по западному образцу, заимствуя в том числе и практику проведения учений и парадов под музыку духовых оркестров. Во-вторых, процесс реформирования школьного образования включал в себя внедрение музыки, пения и танцев в учебные программы в качестве одной из важных составляющих частей обучения и воспитания. В-третьих, разрешение христианской проповеди в 1873 г. положило начало созданию японской христианской церкви, богослужбная практика которой способствовала развитию духовного хорового пения.

В качестве предмета исследования мы рассматриваем конкретные музыкальные аспекты, непосредственно связанные с вышеуказанными общественными реформами. Так, музыка духовых оркестров была заимствована в ходе реорганизации японских вооруженных сил по западным образцам. Школьные песни изначально были частью общеобразовательной программы, поскольку задумывались как средство воспитания физически здорового и морально устойчивого подрастающего поколения. Наконец, духовная музыка, звучавшая в протестантских, католических, православных храмах и молельных домах, из средства приобщения японцев к христианской вере превратилась в искусство хорового пения, давшее начало новой для Японии ветви музыкальной культуры.

**Хронологические рамки исследования.** В главе 1 нашего исследования кратко описывается период первого контакта Японии с европейской цивилизацией (1549-1639). Далее, в главах 2-4 характеризуются изменения, происходившие в стране в 1840-1890-х гг, то есть в последние годы эпохи Эдо (1600-1868) и в первую половину эпохи Мэйдзи (1868-1912),

во время которой после свержения сёгуната и «реставрации» императорской власти совершались революционные преобразования японского общества. Большой временной разрыв (более 200 лет) между событиями, описываемыми в гл. 1 и гл. 2-4, объясняется историческими реалиями, а именно тем, что в эти два столетия Япония находилась в почти полной изоляции от других государств и полноценного контакта с западной музыкальной культурой иметь не могла. Процессы заимствования западной музыки, начавшиеся в 1840-е гг., в 1890-е гг., по нашему мнению, были в основном завершены; началось самостоятельное развитие нового для Японии музыкального искусства, опирающегося на созданную к этому времени теоретическую основу и материальную базу.

**Цель и задачи исследования.** Цель исследования заключается в том, чтобы на основе комплексного анализа источников исследуемого периода (документов, дневников, газетных и журнальных статей, музыкальных записей, нот, произведений изобразительного искусства и т.д.) и углубленного изучения научной литературы выявить особенности процессов заимствования, ассимиляции, бытования различных направлений и жанров западной музыки, а также определить степень их влияния на традиционную музыку и дальнейшее развитие всей японской музыкальной культуры.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- установить связь исторических процессов и реформ эпохи Мэйдзи с процессами заимствования западной музыкальной культуры;
- проанализировать процессы заимствования западной музыкальной культуры как с точки зрения ее носителей (преподавателей, музыкантов, священнослужителей, сотрудников дипломатических миссий, других представителей стран Запада), так и с точки зрения японцев, непосредственно вовлеченных в эти процессы;
- сформулировать основные итоги процессов заимствования западной культуры к рубежу XIX-XX вв.

**Методология исследования.** Многоплановость темы и решение поставленных задач потребовали применения методов историко-культурного исследования с привлечением инструментария музыковедения и религиоведения. При анализе того или иного заимствуемого компонента западной музыкальной культуры осуществляется характеристика историко-культурного контекста с уточнением различного рода бытовых и поведенческих реалий, анализируются актуальные политические и идеологические воззрения, рассматриваются особенности религиозных представлений, доминирующих в обществе в исследуемый период. При изучении отдельных явлений с помощью источников, относящихся к различным типам, применяется сравнительно-сопоставительная методика исследования. В процессе характеристики того или иного музыкального жанра используется метод ретроспективного, а в отдельных случаях – перспективного анализа. При детальном изучении музыкальных произведений применяются различные инструменты музыковедческого анализа. В процессе характеристики японской музыкальной культуры используется метод системного анализа.

**Источниковая база исследования.** При написании работы мы пользовались различными типами источников. К письменным источникам мы относим официальные документы и служебную переписку различных ведомств, в том числе архивные документы Святейшего Синода, касающиеся деятельности Токийской православной миссии. Кроме того, мы пользовались неофициальными письменными источниками, к которым относятся дневники, воспоминания, путевые заметки, письма, мемуары очевидцев событий исследуемого периода, переводные издания европейских сочинений на японском языке, материалы периодики, тексты песен и т.д. К изобразительным источникам мы относим рукописные свитки *эмаки*, литографии, акварельные рисунки, рисованные хроники, изображающие музыкантов, музыкальные инструменты, другие артефакты, а также фотографии 1860-1910-х гг. К звуковым (аудиальным) источникам мы

относим сохранившиеся записи японской музыки указанного периода, и в первую очередь коллекцию записей Фредерика Гайсберга, инженера американской граммофонной компании «The Gramophone Company», сделанных в Токио в 1903 г. К вещественным источникам мы относим прежде всего музыкальные инструменты конца XIX – начала XX в., экспонирующиеся в японских музеях и в коллекциях музыкальных факультетов японских вузов. Кроме того, интерес представляют выставленные в музеях личные вещи и форменная одежда военных музыкантов ранне-мэйдзийского периода. В качестве одного из важнейших источников мы рассматриваем конвенционные источники, то есть те, которые записаны условными графическими знаками; в нашем случае это рукописные и печатные нотные записи музыки, бытовавшей в Японии в исследуемый период. Мы задействовали также поведенческие источники, к которым можно отнести исторические празднества и реконструкции исторических событий, а также богослужebные практики и церемониалы, в которых мы лично принимали участие во время пребывания в Японии.

**Историография исследования.** В российском японоведении история эпохи Мэйдзи представлена достаточно полно, однако собственно музыкальной культуре и процессам заимствования и адаптации музыки Запада посвящена практически единственная в отечественной японистике монография М.Ю.Дубровской «Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы». Поэтому при написании работы приходилось опираться в основном на японо- и англоязычные исследования. Тем не менее, для понимания основных направлений модернизации в ее государственном, общественном, экономическом и культурном развитии немалую помощь оказали труды А.Н.Мещерякова, Е.М.Османова, В.Э.Молодякова, Э.Б.Саблиной, А.Ф.Прасола, Л.Д.Гришелевой, Н.И.Чегодарь и др. Кроме того, богатую информацию о жизни Токийской духовной миссии в 1870-1912-х гг. и об изменениях японского общества в целом предоставили

«Дневники» Святителя Николая Японского, изданные в 2004 г. в пяти томах под редакцией Накамура Кэнноскэ.

Что касается японоязычных исследований данной проблематики, то можно отметить работы современных музыковедов Цукахара Асуко, Минагава Тацуо, Окунака Ясуто, Накамура Рихэй, Эбисава Аримити, Накаяма Эйко, Хосокава Сюхэй, а также маститых исследователей первой половины XX в. Эндо Хироси, Киккава Эйси, Мабути Усабуро. В частности, Цукахара Асуко в своей монографии «Восприятие Японией европейской музыки в XIX в.» говорит о периферийности данной исследовательской задачи для японских музыковедов. Исследовательница видит причину этого в том, что заимствованная западная музыка, в отличие от традиционной японской, в течение долгого времени национальной музыкой не считалась, и музыковедческий инструментарий для ее изучения не был выработан. Одним из немногих научных трудов, в котором проводится комплексный анализ явлений музыкальной культуры эпохи модернизации, является книга маститого японского музыковеда Киккава Эйси «История японской музыки». Остальные исследования японских музыковедов первой половины XX в. отличаются узкоспециальным научным подходом; в них, как правило, рассматривается какой-либо единичный аспект музыкальной культуры эпохи модернизации. Такой подход отчасти преодолен в масштабном издании «Антология современных песен», в котором большой массив факсимильных копий нот и текстов песен из различных источников 1860-1920-х гг. сопровождается статьями известных музыковедов Ясуда Хироси, Тэсироги Сюньити, Германа Готтчевского, Эвальда Хенселера. Кроме того, исследования современных ученых в отдельно взятых областях заимствованной музыки, как правило, сопровождаются общим историческим анализом изменений, привнесенных в японскую музыкальную культуру. Обновленный научный подход можно наблюдать в монографии Окунака Ясуто «Военные оркестры периода бакумацу: европейская музыка, ставшая местной традицией»; масштабном исследовании Накамура Рихэй

«Христианская церковь и западная музыка в Японии»; книге Накаяма Эйко «Рождение школьной песни периода Мэйдзи» и др.

Немалая доля использованных нами исследований принадлежит европейским и американским музыковедам. Среди них мы выделяем монографию американской исследовательницы Элизабет Мэй «Влияние эпохи Мэйдзи на японскую детскую музыку», исследование израильского историка и музыковеда Ури Эпштейна «Зарождение западной музыки в Японии эпохи Мэйдзи», а также работы Бруно Нэттла «Западное влияние на музыку мира: изменение, адаптация, сохранение», Алисон Токита «Би-музыкальность в современной японской культуре», Дэвида Хэберта «Духовые оркестры и культурная тождественность в японских школах» и труды других авторов. В данных работах рассматриваются не только достижения эпохи Мэйдзи, но и их влияние на современную японскую музыкальную культуру; кроме того, процессы, происходившие в японской культуре, анализируются в контексте общей истории взаимоотношений западной музыкальной культуры с национальными музыкальными культурами стран Африки, Южной Америки, Ближнего, Среднего, Дальнего Востока.

**Научная новизна исследования** обусловлена введением в научный оборот широкого круга различных источников, имеющих отношение к формам бытования музыки в период Мэйдзи. Новым применительно к данным источникам представляется сравнительно-сопоставительный метод исследования, основанный на комплексном анализе культурного, исторического и филологического контекста того или иного музыкального явления, а также системный анализ японской музыкальной культуры с позиций как западной, так и национальной музыковедческой науки.

**Научно-практическая значимость результатов исследования** заключается в формулировке ряда положений, позволяющих объективно оценить влияние западной музыкальной культуры, заимствованной Японией в эпоху модернизации, на выработку новых морально-эстетических

общественных ценностей и концепций, а также на формирование нового способа музыкального мышления. Новые для Японии музыкальные жанры, будучи заимствованными как необходимые компоненты реформируемых общественных институтов (армии, образовательных учреждений, церкви) приобрели со временем черты музыкального искусства как эстетической ценности, обладающей национальным своеобразием. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов при составлении общих и специальных курсов по истории культуры новой и новейшей Японии, а также специального курса для студентов музыкальных вузов по специальности «этномузыкология».

**Апробация исследования.** Основные результаты исследования были опубликованы в ряде статей в университетских и академических изданиях. Значительная часть выводов была апробирована при чтении докладов на научных конференциях и семинарах, в том числе: на международной конференции «История и культура Японии» (Москва, РГГУ, 2010, 2011, 2013-2016, 2018), научной конференции «Ломоносовские чтения» (Москва, ИСАА МГУ, 2011, 2014, 2015), международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2010, 2011, 2013-2017), научной конференции «Источниковедение и историография стран Азии и Африки» (Санкт-Петербургский государственный университет, 2011), международной конференции «Российская диаспора в странах Востока» (Москва, ИВ РАН, 2011), научной конференции «Святитель Николай Японский и церковная миссия» (Николо-Угрешская православная духовная семинария, 2013, 2016, 2018), международной научно-практической конференции «Музыкальная иконография: культура Запада и культура Востока» (Москва, МГК, 2014), международной научно-практической конференции «Социальное служение русской православной церкви: проблемы, практики, перспективы» (Санкт-Петербургская православная духовная академия, 2015), а также в рамках ежемесячного семинара в Международном центре японских исследований (Киото, Япония, 2017).

Теоретические выводы работы использовались при чтении курса «История японской музыкальной культуры» в Институте восточных культур и античности РГГУ, на кафедре «История и культура Японии» ИСАА МГУ, факультативного курса «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, а также в ряде публичных лекций.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- период первого контакта Японии с западной цивилизацией 1549-1639 гг. явился «репетицией» музыкальных контактов двух культур в эпоху модернизации и «отложенным конфликтом» двух музыкальных систем;
- началом западной музыки в Японии послужили отдельные области музыкального искусства, заимствованные в эпоху Мэйдзи в составе социальных институтов, реформируемых по западному типу;
- в результате заимствований японская музыкальная культура обогатилась новыми жанрами и типами исполнительских коллективов; зародилось отечественное музыковедение как научная отрасль;
- ориентация музыкального образования на западную систему обучения изменила японское национальное музыкальное мышление в целом.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируются цель и задачи исследования, характеризуются объект и предмет исследования, определяются хронологические рамки, научная новизна и научно-практическая значимость работы, дается историография, определяются источники, излагаются положения, выносимые на защиту.

В **главе 1** подробно описывается музыкальная культура Японии периода первого контакта с европейской цивилизацией (1549-1639). Принято считать, что «христианское столетие», как называется в научной литературе этот период, оставив свой след в материальной культуре и в японском языке

путем обогащения лексики, на духовную сферу и, в частности, на музыкальную культуру, практически не повлияло. Однако, по нашему мнению, во время этого периода не только состоялось знакомство японской и европейской музыкальных культур, но и были обозначены наиболее характерные различия двух акустических явлений и проблемы их восприятия, проявившиеся вновь уже в эпоху Мэйдзи.

Труды миссионеров-иезуитов, их официальные отчеты и личная переписка, открытые для изучения в 1993 г., содержат интересную информацию о музыкальной культуре Японии конца XVI – начала XVII вв. Кроме того, из этих материалов становится очевидным, что знакомство японцев с духовной и светской европейской музыкальной культурой происходило достаточно активно. В западных провинциях, где христианское вероучение при поддержке военного правителя Японии Ода Нобунага распространялось наиболее успешно, при вновь построенных католических храмах открывались школы и духовные семинарии, которые становились центрами музыкального образования. С 1555 г. новообращенные японские христиане уже участвовали в мессах в качестве певцов в храмах Кагосима, Хирано, Фунаи, Киото. Песнопения исполнялись односторонне; научить японских прихожан полифоническому пению, принятому в католическом богослужебном каноне, не представлялось возможным, поскольку таковое абсолютно не характерно для японской вокальной культуры.

Начиная с 1590-х гг., влияние португальских миссионеров стало ослабевать, а на проповедь христианского вероучения был наложен запрет; в феврале 1597 г. в Нагасаки была осуществлена первая публичная казнь 26 верующих. С 1598 г. сёгунат Токугава ужесточил преследование христиан, а в 1614 г. издал указ, объявивший католическую церковь вне закона. В последовавшие за этим годы после череды массовых гонений, ссылок, казней миссионеров и христиан, а также кровопролитного Симабарского крестьянского восстания 1637-1638 гг., указом сёгуна Токугава Иэмицу от 1639 г. христианство в Японии было запрещено окончательно. Как следствие,

европейская духовная и светская музыка перестала изучаться и исполняться, а музыкальные инструменты, книги и ноты в большинстве своем были уничтожены во время разрушения храмов и духовных семинарий. Началась длительная самоизоляция Японии от остального мира; диалог двух культур, едва начавшись, был оборван без какой-либо надежды на его продолжение. По нашему мнению, основной тенденцией, проявившейся во время первого столкновения национального и иностранного акустических феноменов, было отторжение и недопонимание как с одной, так и с другой стороны. Эта встреча обозначила основной конфликт диалога двух музыкальных культур конца XIX – начала XX в., своего рода «отложенный конфликт», историей разрешения которого можно в конечном итоге считать всю историю западно-японских музыкальных контактов.

**Глава 2** содержит описание заимствования военной музыки различных стилей и жанровых направленностей в русле реформы национальной армии и военно-морского флота. Создание нового японского общества, проходившее под девизом *буммэй кайка* («просвещение и цивилизация») и сопровождавшееся коренными преобразованиями как материального, так и духовного свойства, характеризовалось активным заимствованием ценностей, выработанных западной цивилизацией. Эти заимствования осуществлялись в рамках одного из основных принципов «вестернизации» Японии – концепции *вакон-ёсай* («японский дух, западное знание»). Западная культура, включавшая в себя и музыкальное искусство, на начальном этапе строительства новой Японии рассматривалась не как универсальная модель, обладающая абсолютной ценностью и способная полностью заместить уже сложившийся к началу эпохи Мэйдзи многоуровневый традиционный культурный комплекс, но как совокупность знаний и навыков, имевших прежде всего практическое значение. Действия властей, в результате которых музыка Запада начала проникать в различные слои японского общества, имели четкую прагматическую мотивацию, исходящую из приоритетных направлений государственной политики.

В параграфе 2.1 рассматривается период 1840-1860-х гг., во время которого в Японию начали проникать первые сведения о военной музыке западного образца (в основном в процессе перевода с голландского языка книг и пособий по военному делу). Особое внимание стало уделяться изучению европейского опыта в военном деле, а также и в области военной музыки как необходимого атрибута военного искусства. По инициативе одного из первых специалистов в этой области Такасима Сюхан (1798-1866) в японских пехотных войсках стали создаваться оркестры *котэжитай* («оркестр из барабанов и флейт») или *котай* («оркестр из барабанов»). В их состав входили западные трубы и барабаны, а также японская бамбуковая флейта *синобуэ*. Такие оркестры явились начальным этапом усвоения европейской музыки в военной сфере.

В июле 1853 г. в Японию прибыл американский коммодор Мэттью Колбрайт Перри (1794-1858) во главе эскадры из четырех военных кораблей; длительной изоляции Японии от окружающего мира был положен конец. На двух судах имелись корабельные оркестры, которые сопровождали музыкой построения и тренировки команды, а вечером устраивали небольшие концерты. Во время пребывания Перри на японской земле японцы, таким образом, могли слышать и видеть военный оркестр как во время маршей, учений и различных церемониалов, так и во время светских концертов. Позднее, во время пребывания в Японии посольства России во главе с вице-адмиралом Е.В.Путятиным (1852-1857), японцы познакомились с музыкой русского военного оркестра. Русская эскадра в составе четырех кораблей прибыла в Нагасаки в августе 1853 г.; на борту фрегата «Паллада» находился хор (оркестр) военных музыкантов.

Музыкальные инструменты военных оркестров часто изображались японскими художниками того времени на рисунках и горизонтальных свитках *эмаки*, а позднее на гравюрах и оттисках *каварабан* («отпечатки с черепицы», прообраз современной газеты). С открытием страны, установлением торговых отношений с другими государствами и

образованием иностранных селтльментов в городах Йокогама и Кобэ одним из популярных развлечений горожан стали воскресные военные парады пяти государств (Англии, Франции, России, Нидерландов, Соединенных Штатов Америки), непременным участником которых был духовой оркестр.

В целом ряде переводных печатных изданий, вышедших в Японии в 1856-65 гг., содержатся разделы, посвященные теории и практике военной музыки, с включением европейской и специально созданной японской нотации. Эти издания оказывали методическую помощь при подготовке военных сигнальщиков – барабанщиков и горнистов, должности которых были учреждены в сухопутной армии и на флоте с середины 1850-х гг.

Все эти факты свидетельствуют о начале усвоения в Японии западной музыки еще до наступления эпохи Мэйдзи. Однако эти первые шаги носили прагматичный характер; музыка рассматривалась не как искусство, а как нечто практически необходимое, но вспомогательное. По этой причине в первую очередь были восприняты звуковые сигналы труб и барабанов как обязательный элемент армейского распорядка.

С началом гражданской войны Босин (1867-1868) использование в войсках оркестров *котэкитай* стало повсеместным. Одним из самых известных *котэкитай* был оркестр военного отряда Ямагуни, история которого описана в **параграфе 2.2.**

Отряд Ямагуни-тай численностью 40 человек в качестве воинского соединения народного ополчения был сформирован в январе 1868 г. в деревне Ямагуни провинции Тамба (ныне – пригород г.Киото) из крестьян – жителей деревни. Боевой путь отряда описал командир отряда Фудзино Ицуки (1831-1903) в своем «Дневнике похода на Восток» («*Сэйто нисси*»). «Дневник» содержит не только описания воинских сражений и походов, но и сведения о создании в отряде оркестра *котэкитай* и его роли в жизни воинского подразделения. Строевая подготовка отряда, именуемая *дориру*, и распорядок дня подчинялись звукам и сигналам барабанов *одайко* и *кодайко*,

аналогами которых были западные большой и малый барабаны *snare drum*, и бамбуковые флейты *суйтэки*.

В феврале 1869 г., завершив военную службу, отряд вернулся домой. К этому времени в оркестре было 6 «штатных» музыкантов, под руководством которых были продолжены занятия музыкой, а сам оркестр стал активным участником местных ритуалов и празднеств. Так, во время поминальных служб *сёкон мацури* храма Ямагуни дзиндзя и в течение ежегодного праздника Ямагуни-мацури 14 октября, оркестр исполнял церемониальные и маршевые композиции. Этот обычай сохранился по сей день; традиция игры на западных инструментах преобразовалась в местную традицию *миндзоку онгаку*. Интересно, что люди, которые бережно сохраняют эту традицию, не осознают, что в основе своей это привнесенная извне европейская культура; она существует для них как народная музыка их собственной деревни, унаследованная от отцов и дедов. Это интересный образец так называемой «отсаженной традиции», то есть заимствованной традиции, возвращенной в инокультурных условиях, и пример первого прямого заимствования музыки Запада в начале периода модернизации.

В **параграфе 2.3** освещена деятельность первого иностранного преподавателя военной музыки Джона Уильяма Фентона и его роль в создании первых военных оркестров, а также участие придворных музыкантов в освоении западной музыки. С наступлением эпохи Мэйдзи реорганизация армии и военно-морского флота, согласно девизу *фукоку кёхэй* («Богатая страна – сильная армия»), приобрела статус важного правительственного проекта. С целью его реализации открывались воинские академии и военно-морские школы, где будущие японские офицеры обучались западным военным наукам под руководством голландских, французских, немецких преподавателей. Одним из первых *оятои гайкокудзин* (приглашенных иностранных специалистов) в области музыки был Джон Уильям Фентон (1828-1890?), военный служащий и дирижер 10-ого морского батальона Миссии Британии в Йокогаме. Созданный Фентоном в

мае 1869 г. духовой оркестр армии Сацума, получивший название *кайхэйтэй*, стал первым оркестром японской армии, использовавшим медные и деревянные духовые инструменты: корнеты, альтгорны, кларнеты, флейты, трубы, тромбоны, валторны и тубы. В оркестре было 30 исполнителей, треть которых стали впоследствии профессиональными музыкантами. Преемником «Сацумского бэнда» стал созданный в мае 1871 г. Японский оркестр ВМФ под управлением Фентона, с расширенным составом духовых инструментов, который сопровождал проведение военных парадов; все оркестранты носили воинские звания. Система ранжирования военных музыкантов на протяжении раннего периода Мэйдзи неоднократно пересматривалась и усложнялась; это было связано с преобразованиями, которые происходили в армии и на флоте в целом.

19 августа 1874 г. был издан циркуляр Министерства императорского двора, адресованный Департаменту церемоний (Сикибурё) и входящему в него Отделу придворной музыки (Гагакука), в котором музыкантам придворного оркестра (*закунин*) предписывалось начать изучение западной музыки. Обучение началось с декабря 1874 г. и включало в себя занятия по гармонии, теории музыки, сольфеджио, нотации и игре на европейских музыкальных инструментах; руководил обучением Джон Фентон. Основной трудностью при обучении было то, что западная музыкальная система была музыкантам чужда, они заучивали ее чисто механически, не чувствуя новую музыку, не понимая ее и не находя ее приятной для слуха. Несмотря на различные трудности, 3 ноября 1876 г. Оркестр духовых и струнных инструментов Управления церемоний императорского двора, состоявший из 30-ти музыкантов, под руководством Тоги Суэнага дал свой первый концерт в честь дня рождения императора Мэйдзи.

В 1877 г. на место уволенного Джона Фентона был принят известный немецкий военный дирижер Франц Эккерт (1852-1916), который в течение 20 лет возглавлял оркестры военно-морского флота, сухопутных войск, императорской гвардии, а также преподавал у музыкантов придворного

оркестра. С именем Эккерта связывают прежде всего появление национального гимна Японии, который, как считается, представляет собой первый опыт практического сотрудничества двух музыкальных культур. Истории создания гимна «Кимигаё» посвящен **параграф 2.4**. Работа по написанию государственного гимна была начата в 1869 г. Джоном Фентоном; написанная им мелодия на пятистишие «Кимигаё» («Пусть во веки веков») из классической антологии «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых песен Японии, 905 г.) несколько лет исполнялась оркестром на официальных мероприятиях, но не вполне устраивала военное руководство. В 1880 г. министерство ВМФ обратилось к *гакунин* с просьбой написать новую музыку на текст «Кимигаё». Наиболее подходящей специальная комиссия сочла мелодию, представленную главой придворного оркестра Хаяси Хиромори (1831-1896); Франц Эккерт осуществил ее гармонизацию.

Современные исследователи предлагают иную версию происхождения гимна, которая, на наш взгляд, более соответствует действительности. Хаяси Хиромори представил комиссии в качестве своей собственной одноголосную мелодию, написанную молодым *гакуси* по имени Оку Ёсииса тремя годами ранее, в 1877 г. В это время руководство Токийского женского педучилища обратилось в Управление придворной музыки с просьбой написать несколько песен для занятий музыкой в детском саду. Мелодия Оку Ёсииса на текст «Кимигаё» была предназначена именно для этого проекта. При отборе песен Хаяси отбраковал мелодию, но сохранил рукопись и через три года представил ее комиссии как собственный вариант национального гимна, который и был утвержден, а затем гармонизован Эккертом; впервые новый гимн был исполнен придворным оркестром на праздничных торжествах в честь дня рождения императора Мэйдзи 3 ноября 1880 г. При этом истинный автор мелодии не был назван; авторство (с 1930-х гг. - соавторство) гимна приписывалось Хаяси вплоть до 2000-х гг.; лишь начиная с 2005 г. автором национального гимна Японии официально называется Оку Ёсииса.

По нашему мнению, сокрытие обстоятельств истинного происхождения мелодии гимна и намеренное затушевывание авторства мелодии было продиктовано желанием сформировать в сознании граждан новой Японии образ некой «тайной», «древней» мелодии, возникшей будто ниоткуда, подчеркивающей связь с музыкальным наследием глубокой старины и символизирующей преемственность императорской власти.

В **параграфе 2.5** описывается деятельность немецких и французских капельмейстеров и их роль в дальнейшем становлении военной музыки в Японии. Параллельно с английской, а затем немецкой школой, по образцу которых строилась деятельность оркестра японского флота, существовала также французская школа, которая активно развивалась в созданном в 1872 г. духовом оркестре японской армии. В 1870-1876 гг. с японскими духовыми оркестрами работали приглашенные французские капельмейстеры, среди которых наиболее заметную роль сыграл Шарль Габриэль Леру (1851-1926).

Приступив к обязанностям главного дирижера армейского оркестра в 1884 г., Шарль Леру начал интенсивное обучение музыкантов целому ряду предметов (теории музыки, сольфеджио, технике игры на инструментах, дирижированию, методике преподавания и др.), а ввел для них заграничные стажировки. Одними из первых стажеров, направленных в Парижскую национальную консерваторию, были кларнетист Кудо Сададзи (годы жизни неизвестны), и гобоист Фуруя Хиромаса (1854-1923), которые впоследствии стали известными военными дирижерами.

Помимо основной работы в качестве капельмейстера и преподавателя, Леру активно занимался композицией; в 1886 г. он написал знаменитый «Церемониальный марш сухопутных войск» («Рикугун бунрэцу косинкёку»), который по сей день является официальным маршем японской армии. К этому времени в японской армии существовало три оркестра: основной, оркестр Императорской гвардии Коноэ и оркестр Осацкой дивизии; каждый из них насчитывал 50 человек. Помимо непосредственно капельмейстерской работы, Леру также занимался общественной деятельностью; японские

музыковеды отмечают, что Шарль Леру сыграл роль своего рода «посла музыки», пропагандируя в Европе японскую музыкальную культуру.

Таким образом, усилиями иностранных преподавателей и стараниями японских музыкантов к началу 1890-х гг. в Японии, во-первых, укоренился новый музыкальный жанр – музыка военных духовых оркестров, во-вторых, сформировался духовой оркестр как исполнительский коллектив нового типа, несущий на себе двойную функцию – церемониальную и концертную. Публичные выступления духовых оркестров в парках, концертных залах, общественных местах стали привычной практикой музицирования и собирали значительную аудиторию, а также удостоивались внимания со стороны прессы. Начиная с 1883 г. во вновь открытом зале для приемов Рокумэйкан стали регулярно проводиться концерты западной музыки и публичные балы с участием военных оркестров. Победы Японии в войнах с Китаем (1894-1895) и с Россией (1904-1905) усилили чувство национального патриотизма, что привело к росту популярности военных маршей и песен, а также к созданию новых жанров военной музыки. К ним можно отнести церемониальные песни *гирэйка*, лирико-драматические песни *гинъэй* и *сигин*, военные песни *гунка* и песни *раппа-буси* («песня трубы»).

**Глава 3** посвящена различным аспектам процесса заимствования школьной песенной музыки в русле государственной реформы начального и среднего образования.

Процессы создания педагогических училищ и детских садов в русле реформы школьного образования описаны в **параграфе 3.1**.

Коренная реформа системы образования стала одним из важнейших направлений государственной политики эпохи Мэйдзи; основные ее задачи были сформулированы в Законе о всеобщем обучении от 2 августа 1872 г. При составлении учебных планов начальных школ *сёгакко* был учтен опыт западных общеобразовательных систем – Франции, Голландии, Германии, Англии, России, Америки. Согласно этому опыту, программы начальной

школы содержали музыку как обязательный предмет; в список дисциплин были включены пение и игра на музыкальных инструментах.

Принятию Закона об образовании, как и любой другой государственной реформе, предшествовала яростная борьба между «западниками», приверженцами новых образовательных идей и западных методов обучения, и «почвенниками», или «морализаторами» – консерваторами-конфуцианцами, ратовавшими за сохранение в школьных программах традиционной морали. При этом идеи обучения музыке в школах не вызывали протеста ни у «почвенников», ни у «западников». Первые, проповедуя учение Конфуция, вспоминали его философию музыки, которая порождает в обществе гармонию, а в человеческих сердцах добродетель; приводилась концепция, согласно которой музыка является самым лучшим инструментом для создания «правильного» государства. «Западники» же стремились ввести в школах западные модели обучения, среди которых наибольшей популярностью пользовалась американская, считавшая музыку одним из важнейших инструментов воспитания нравственности в подрастающем поколении.

Таким образом, уроки музыки и пения были включены в учебные программы, но это было сделано лишь на бумаге; в действительности школы не были к этому готовы из-за отсутствия песенного репертуара, наглядных пособий, музыкальных инструментов и преподавателей. Учителей начальных школ не хватало по всей стране; с целью их подготовки начали создаваться педагогические училища *сихан гакко*. В сентябре 1872 г. в Токио открылось первое мужское, а в ноябре 1875 г. – первое женское педагогические училища; при женском училище 16 ноября 1876 г. был открыт первый детский сад на 75 детей. Деятельность детского сада должна была: (1) убедить общественность в прямой выгоде воспитания детей в детских садах; (2) создать образцовую модель дошкольного воспитания и способствовать ее распространению в Японии; (3) предоставить поле деятельности для практической работы будущих педагогов.

Работа в детском саду велась с учетом воспитательных концепций немецкого ученого-педагога Фридриха Вильгельма Августа Фрёбеля (1782-1852), английских педагогов Джонаса и Берты Ронге и Адольфа Дуэ и др.; в программы занятий были включены уроки пения и гимнастики.

В параграфе 3.2 подробно освещены процессы написания и апробации в детских и школьных коллективах «воспитательных песен» *хоику сёка*, роль *хоику сёка* и игровых песен *сёка юги* в становлении детского музыкального образования, а также участие музыкантов придворного оркестра *гагаку* в формировании корпуса детских песен.

В 1877-1883 гг. музыкантами придворного оркестра был написан основной корпус песен для дошкольников и младших школьников, состоявший из 80-ти «воспитательных песен» *хоику сёка* и 13-ти «игровых песен» *сёка юги*. Песни были написаны на основе традиционных звукорядов *гагаку*, но в рамках европейской двудольной метрической системы; для записи использовалась традиционная японская нотация *хакасэ*; песни исполнялись под аккомпанемент шестиструнной цитры *вагон* и хлопушек *сякубёси*, удары которых задавали ритм пения и движений. Стихи для *хоику сёка* являлись вольными переводами текстов западных песен, сделанными воспитательницами детского сада. Тексты придерживались следующей тематики: (1) песни начала дня; (2) песни-имитации движения человека, живых существ и механизмов; (3) песни дружбы и взаимопомощи; (4) песни для игр с мячом; (5) маршевые песни и т.д. К концу 1870-х гг. сложилась концепция «музыкально-игрового дня» воспитанников детского сада, в которой песни и игры не только структурировали по времени процесс обучения и развлечения, но и несли значительную смысловую нагрузку. Так, например, игровые песни *сёка юги* стимулировали физическую активность детей, способствовали выработке у них навыков коммуникации и коллективных действий, развивали творческие способности, поощряли к самовыражению. Танцы и песни *сёка юги* и *сёка ундо* (песни для движения) были включены в программу «Больших концертов музыки и танцев» 30–31

октября 1880 г., в которых участвовали воспитанники детского сада со своими воспитательницами и музыканты придворного оркестра.

Несмотря на значительные усилия, затраченные на создание песен *хоику сёка* и *сёка юги*, в европейской нотации они изданы не были и дальнейшего развития не имели. В сборник «Ётиэн сёка сю» («Песни для детского сада»), вышедший в сентябре 1887 г., вошла только одна *сёка юги* – «Кадзагурума» («Ветряная мельница»).

В параграфе 3.3 освещены общественная и просветительская деятельность Исава Сюдзи, история создания Комитета по исследованию музыки *Онгаку торисирабэ гакари* и начало становления высшего музыкального образования в Японии. Исава Сюдзи (1851-1917), – преподаватель, организатор, публицист, основоположник японской музыкальной педагогики. Мы рассматриваем период активности Исава с 1875 г., со времени начала его интереса к школьной музыке и периода его стажировки в Бриджуотерском педагогическом училище (США), по 1891 г., когда Исава оставил пост директора созданной им Токийской академии музыки; к этому времени в Японии была в основном сформирована система музыкального образования на всех уровнях.

Во время пребывания в Бриджуотере Исава познакомился с Лютером Уайтингом Мэйсоном (1828-1896), – композитором, музыкальным критиком, педагогом, автором серии обучающих пособий «The National Music Course». Совместно с Мэйсоном Исава разработал проект внедрения в Японии школьного музыкального образования по американской модели. В ноябре 1879 г. был создан Комитет исследования музыки, директором которого был назначен Исава. 2 марта 1880 г. в Японию прибыл Лютер Уайтинг Мэйсон; с сотрудничества Исава и Мэйсона началось создание новой национальной музыки западного типа, школьной и профессиональной. В ее основу был положен принцип соединения лучших черт традиционной японской и западной музыкальной культуры – *ва-ё сэттю*. Программа работы Комитета исследования музыки предполагала: (1) сочинение пьес в «смешанном»

стиле; (2) обучение новой музыке специально отобранных студентов; (3) апробация новой музыки в школах.

Основным итогом совместной деятельности Мэйсона и Исава, помимо непосредственного обучения групп школьников и студентов западной музыкальной системе, было создание трехтомного собрания школьных песен *сёка* – «Сёгаку сёка сю», выпуски которого были изданы в 1881-1884 гг. и вместе с другими методическими материалами разосланы по всей стране для преподавания музыки в школах.

В феврале 1884 г. Исава представил «Отчет о результатах музыкальных исследований», в котором подвел итоги деятельности возглавляемого им Комитета, а также сделал попытку сравнительного анализа европейской и японской ладотональных систем. Западные музыковеды-современники Исава серьезно отнеслись к его заключениям; так, его выводы цитируются в книге «Изучение тональной системы и музыки Японии» (1903) знаменитого немецкого музыковеда Отто Абрахама.

В октябре 1887 г. на базе Комитета по изучению музыки была создана Токийская академия музыки (Токё онгаку гакко), которая по сей день базируется в парке Уэно.

Помимо факультетов, специализирующихся на изучении западной музыки, в академии была учреждена секция изучения традиционной японской музыки. Ее деятельность подробно описывается в **параграфе 3.4.** Существовавшая в это время концепция противопоставления высокой музыки *онгаку* и приземленной музыки *дзокугаку*, выработанная еще в эпоху Эдо (XVII-XIX вв.), доминировала в ранних работах японских музыковедов, в том числе и Исава. Однако с течением времени многие из жанров традиционной музыки, - такие, как музыка театра Но, музыка для лютни *бива* и цитры *кото*, то есть наиболее развитые и сложно организованные музыкальные стили, были изучены и «оправданы»; для них было подобрано определение *вагаку* («гармоничная музыка»), в противовес музыке *ингаку* («вульгарная музыка»), к которой была отнесена музыка для *сямисэна*.

Наиболее значимым итогом начатой Исавой работы по «улучшению» традиционной музыки явилось издание в октябре 1888 г. сборника «Сокёку сю» («Пьесы для цитры кото»), в который были включены пьесы в европейской нотации для *кото* и голоса.

Общей чертой начального этапа изучения традиционной японской музыки было использование описательных методов. Изучение музыкальной традиции чаще всего состояло в транскрибировании японских пьес в европейской нотации, что само по себе никак не способствовало сохранению этой традиции и ее защите от влияния западной музыки. Тем не менее, в это время были написаны первые исторические обзоры и ладотональные исследования традиционной музыки, а также проведены изыскания в области музыкальной акустики. К началу 1890-х гг. в японском музыковедении сложилась новая дихотомия: *хогаку* (дословно «японская национальная музыка») – *ёгаку* («западная музыка»); начался период глубокого изучения традиционной музыки и нового ее осмысления, продолжающийся по сей день.

**Глава 4** посвящена новой истории христианства в Японии применительно к исследуемой проблематике.

**Параграф 4.1** освещает деятельность христианских миссионеров второй половины XIX в. и их усилия по распространению духовной хоровой музыки как нового для Японии музыкального жанра. После «христианского столетия» XVI-XVII вв. в Японии в конце 1850-х гг. начался новый этап распространения христианского учения. Первые миссионеры-проповедники римско-католической церкви прибыли в Японию в 1858 г., протестантской – в 1859 г., православной – в 1861 г. Христианство как религиозное учение, несущее в себе энергию обновления, распространялось достаточно быстро. Помимо собственно проповедничества, важнейшими направлениями деятельности христианских миссий являлись организация лечебных учреждений (госпиталей, клиник, больниц) и учебных заведений западного образца. Особенно активную позицию занимали в этом вопросе представители протестантской церкви. Одну из первых бесплатных

общественных лечебниц основал в 1860 г. в Йокогаме американский миссионер Джеймс Кёртис Хепбёрн (1815-1911); в 1867 г. при этой лечебнице супруга Хепбёрна, Клара Мэри Лит (1818-1906), организовала воскресную школу. Именно в этих, поначалу очень небольших школах и клиниках, началось приобщение японцев к западной духовной музыке. Японские дети обучались английскому языку и пению гимнов; для хорового исполнения несколько популярных гимнов (яп. *самбика*, или *самби-но ута*, тж. *сэйка* – гимны, «песни-славословия») были переведены на японский язык. Переводы духовных песнопений осуществлялись в общем русле работы по переводу на японский язык священных текстов (Библии, Ветхого и Нового Завета, обиходных молитв), начатой протестантами еще в 1858 г.

Хоровое пение было включено в программы вновь образованных школ для девочек, которые активно открывались в 1870-х гг. в Токио и других больших городах. Материалом для занятий пением служили изданные в последней четверти XIX в. сборники нот и текстов духовных гимнов: «Осиэ-но ута» («Песни учения»), «Самби-но ута» («Гимнические песни»), «Кайсэй самбика» («Исправленные гимны»), «Uta to Fuçì» («Песня и Фудзи») и т.д., числом около 15-ти. Хоровое исполнение гимнов во время школьных уроков, а также служб в храмах и различного рода собраний являлось, несомненно, мощным средством приобщения японцев к догматам христианского учения и воспитания религиозных чувств.

Период активного перевода христианских гимнов на японский язык и начала издания песенных хрестоматий совпал с правительственными реформами в сфере школьного образования. Несомненно, создававшаяся в это время новая школьная музыка не могла не испытывать сильного влияния христианских гимнов.

Музыкальная активность католической церкви на начальном этапе по сравнению с протестантской была значительно слабее. Католики также переводили свои гимны на японский язык, исполняли их публично и обучали этому прихожан-японцев, однако далеко не так интенсивно, как протестанты.

Причиной этого был существовавший в то время в Римско-католической церкви запрет на использование в богослужении каких-либо других языков, кроме латыни. Неудивительно поэтому, что первый сборник текстов католических гимнов «Киристан-но утаи» («Песни христиан») под редакцией Бернара Птижана появился лишь в 1878 г.

Следующий этап в развитии японской католической гимнографии ученые связывают с именем французского проповедника Жана-Мари Луи Лемарешаля (1842-1912). В 1883 г. он издал первый нотный сборник католических гимнов на японском языке «Гакуфу цуки нихон сэйэй» («Японские священные гимны с нотами»). Особенностью текстов являлось то, что они были написаны в традиционных 5-7-сложных японских поэтических формах *танка* и *хайку*. Сборник Лемарешаля в дальнейшем переиздавался несколько раз с упрощенным вокабулярием; гимны, включенные в этот сборник, легли в основу облика японской католической гимнографии всей эпохи Мэйдзи и последующих десятилетий.

Таким образом, музыка явилась важной частью христианских ценностей, заимствованных Японией в эпоху Мэйдзи; мелодика, ритмика, манера пения христианских гимнов повлияли на облик зарождавшейся популярной песенной музыки. Кроме того, церковные гимны и их хоровое исполнение пропагандировали идею коллективного пения как средства достижения духовного единения всех членов общины. Очевидно, что этот стиль хорового пения был новым для японской музыкальной культуры и разительно отличался от традиционных вокальных стилей. Христианские гимны способствовали привнесению в японскую музыку нового для нее средства музыкальной выразительности, а именно западной гармонии – качества, традиционной японской музыке не свойственного. Если взглянуть шире, в христианских гимнах был представлен весь категорийный комплекс, характерный для западной музыки, в который входят понятия гармонии, мелодии, полифонии (многоголосия) и формы.

Кроме того, пение гимнов прививало японцам западную технику звукоизвлечения, которая была для них очень трудна. «Слабость» японских голосов, ограниченность диапазона, неточное интонирование, приблизительность воспроизведения мелодии, трудности пения по партиям, проблемы при изучении системы сольмизации (пения с названиями нот) и западной нотации, – все эти явления проистекали из особенностей японского музыкального менталитета и отнюдь не свидетельствовали о «музыкальной отсталости» японцев; с этими особенностями японских голосов столкнулись практически все западные миссионеры, включая представителей Русской Православной Церкви.

Можно заключить, что к концу 1890-х – началу 1900 гг. в Японии благодаря внедрению и распространению практики пения христианских гимнов были восприняты и стали развиваться основные концепции бытования западной вокальной музыки, в первую очередь коллективное (хоровое) пение, а также пение под аккомпанемент органа или фортепиано и публичное пение во время светских концертов. Если учесть, что преподавание музыки в японских школах уже с 1880-х гг. велось по западным моделям, то можно говорить о медленной, но неуклонной перестройке японского музыкального сознания и слуха. Поскольку во время религиозных служб и уроков использовались в качестве аккомпанирующих клавишные инструменты, то слух японцев ориентировался на равномерно-темперированный строй и мажорно-минорную ладотональную систему. Популярная и школьная музыка 1900-х гг. создавались уже в рамках этой системы; таким образом, музыка христианских гимнов принимала действенное участие в общем процессе вестернизации японского музыкального менталитета.

**Параграф 4.2.** посвящен описанию миссионерской деятельности Святого Равноапостольного Николая Японского, основанию им Японской Православной Церкви и созданию уникального хорового искусства – четырехголосного православного певческого канона на японском языке.

Сложение в Японии особой формы церковного певческого канона явилось одним из интереснейших результатов диалога двух музыкальных культур. Созданием его мы обязаны беспримерному молитвенному подвигу Святителя Николая Японского (в миру – Ивана Дмитриевича Касаткина, 1836-1912) и его помощников, русских музыкантов Я.Д.Тихая (1840-1887) и Д.К.Львовского (?-1921). Их усилиями основные православные богослужебные тексты были переведены на японский язык, а затем «уложены» в мелодико-ритмические формулы русского певческого канона.

Сложная задача по утверждению в японской музыке совершенно нового для нее вокального жанра состояла из следующих этапов: (1) перевод богослужебных текстов на японский язык; (2) музыкальное переложение переведенных текстов максимально близко к русским образцам с учетом особенностей японского языка, формирование японского певческого обихода; (3) обучение церковному пению. Кроме того, необходимо было создание двух форм, или уровней, церковного пения: одно- или двухголосное для приходских храмов и четырехголосное для кафедрального собора. Обе формы имели свои особенности, которые были учтены при подготовке нотного материала и в процессе обучения пению. Для местных приходских церквей были созданы музыкальные сборники одноголосного пения и подготовлены катехизаторы, которые могли преподавать такое пение. Для Токийского Воскресенского собора, освященного в 1891 г., был образован слаженный четырехголосный хор с хорошими голосами и адаптирован соответствующий репертуар.

Певческий четырехголосный богослужебный свод, переведенный о.Николаем и переложенный на ноты Д.К.Львовским, был издан в 1893 г. в двух томах: «Всенощное бдение» («Тэцуйто») и «Божественная Литургия» («Сэйтай рэйги»). Сборник был издан отдельно для каждого голоса (дисканта, альты, тенора, баса); издание партитур было осуществлено намного позднее, в 1931 г. Современный японский певческий обиход основан на песнопениях этого сборника; особенности песнопений, вошедших в

сборник, предопределили необычный для русского слуха звуковой облик японского православного обихода.

К 1910-м гг. в Японской Православной Церкви был сформирован круглогодичный певческий обиход, произведена подготовка японских регентов и учителей пения из числа наиболее способных учеников духовных училищ, в Миссии были открыты классы двухголосного пения, а также курсы игры на фортепиано, скрипке, японской цитре кото; музыкальное образование в Миссии отличалось полнотой и высоким качеством. Миссийский хор активно участвовал в музыкальной жизни Токио, выступая на различных концертах. Можно констатировать, что благодаря подвижническому труду Святителя Николая в Японии зародилось новое хоровое искусство, новая певческая культура, в наше время продолжающая развиваться как на профессиональной почве, так и в любительской среде.

**В Заключении** подводятся итоги настоящего исследования.

В результате рассмотрения процессов заимствования западной музыкальной культуры второй половины было установлено, что новая музыка, являясь неотъемлемой частью реорганизуемых государственных и социальных институтов, поначалу не воспринималась как абстрактное искусство, она служила совершенно конкретным целям: звуки военных оркестров сопровождали учебную маршировку и определяли распорядок дня армейских расположений и корабельных команд, изучение школьных песен способствовало формированию нравственных качеств и оздоровлению подрастающего поколения, а хоровое пение христианских гимнов воспитывало чувство религиозного единения и приобщало к новой культуре. На наш взгляд, именно этот изначальный прагматизм, с одной стороны, а также наличие в стране развитой, высокоорганизованной и многожанровой традиционной музыкальной культуры, с другой стороны, уберегли Японию от потери национального музыкального искусства и замещения его новым, привнесенным. Кроме того, немалую роль в «торможении» процессов заимствования и ассимиляции западной музыки играли также инертность

музыкального мышления и различие музыкальных менталитетов. Должно было пройти немалое время, чтобы привнесенная звуковая культура перестала быть чем-то инородным и начала восприниматься как неотъемлемая часть новой жизни. Этому процессу немало способствовало изначальное отношение к западной музыке как к искусству, несущему в себе энергию обновления. Кроме того, присущая западной музыке «соборность» (общественные концерты и балы, большие мультиинструментальные ансамбли и оркестры, хоровое пение) органично сочеталась с любовью к коллективизму, характерной для японского социума. В качестве основных итогов процесса усвоения западного музыкального знания за период 1840-1890-х гг. можно выявить следующие:

1. Создание музыкальных жанров и направлений, ранее в Японии не существовавших, возникших в результате соприкосновения с культурой Запада или заимствованных на Западе.
2. Создание системы школьного музыкального образования и основ музыкальной педагогики.
3. Формирование основ профессионального музыкального образования западного типа.
4. Демократизация музыкального искусства за счет расширения социального состава исполнителей и зрительской аудитории.
5. Начало углубленного изучения традиционной музыки, становление национального музыкознания как науки.

По нашему мнению, западная музыка обогатила музыкальную культуру Японии новыми явлениями, но в то же время кардинально изменила ход ее дальнейшего развития.

**Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки РФ для публикации основных результатов диссертационных исследований:**

1. Клобукова Н.Ф. «Пусть во веки веков длится век...» Из истории создания государственного гимна Японии / Проблемы музыкальной науки. Российский научный журнал // Уфа: № 2(19), 2015, с. 60-66.

2. Клобукова Н.Ф. Русские музыкальные инструменты в японских изобразительных источниках первой половины XIX в. / Вестник культуры и искусств // Челябинск: №4 (48), 2016, с.133-138.
3. Клобукова Н.Ф. Русские музыкальные инструменты в японских источниках первой половины XIX в. / Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке // Хабаровск: №4 (42), 2017, с. 5-11.
4. Клобукова Н.Ф. Западная музыка в Японии периода Мэйдзи (1868-1912): пути проникновения и ассимиляции / Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение» // Москва: №3 (36), 2018, с. 40-51.

#### **Публикации по теме диссертации:**

5. Клобукова Н.Ф. Музыка оркестра Ямагуни-тай: известная неизвестная традиция // СПб: *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Выпуск LI, 2013, с. 337-349.
6. Клобукова Н.Ф. «Рокудан-но сирабэ»: тайна несекретной пьесы для кото // СПб: *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Выпуск XXXV, 2013, С.352-364.
7. Клобукова Н.Ф. Японское христианское столетие: первый контакт двух музыкальных культур / Материалы научной конференции «Ломоносовские чтения» // М: Институт стран Азии и Африки, 2014, с.279-281.
8. Клобукова Н.Ф. Изображение русских музыкальных инструментов в трактате «Канкай ибун» («Удивительные сведения об окружающих землю морях») / Материалы научной конференции «Ломоносовские чтения» // М: Институт стран Азии и Африки, 2015, с.267-269.
9. Клобукова Н.Ф. Святитель Николай и становление японского православного певческого канона / Социальное служение русской православной церкви: проблемы, практики, перспективы. Материалы международной научно-практической конференции, 4-6 июня 2015 г. // СПб: СПбГИПСР, с.361-364.
10. Клобукова Н.Ф. Государственный гимн Японии: история создания и ее загадки // СПб: *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Выпуск LVII, 2015, с.338-352.
11. Клобукова Н.Ф. Игровые песни сёка юги: начало детской музыки в Японии // СПб: *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Выпуск LXV, 2017, с.144-152.
12. Клобукова Н.Ф. Музыкальный мир эпохи Мэйдзи. Модернизация в звуках / Япония: 150 лет эпохи Мэйдзи. Коллективная монография // СПб: Art-xpress, 2018, с.179-192.