



Д.Д. КИРИЛЛОВА, Е.Р. СКУРКО

*Уфимский государственный институт искусств
им. З. Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0009-0009-2921-7709
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу

Статья посвящена одному из ранних авангардных произведений японского композитора Тору Такэмицу – пьесе «Голос» (“Voice”) для флейты соло, стилиевой основой которой стало органичное переплетение японских художественно-эстетических, ментальных традиций и норм с экспериментальными формами и техниками письма, характерными для западного авангарда XX века. Выявление путей их сопряжения является целью публикации. Рассматривается связь канонических тенденций японского театра Но, древних жанров и таких стилиевых направлений, как дадаизм, сюрреализм, принципов интонирования (микрохроматика, микротематизм и т.д.), разнообразных исполнительских приёмов, восходящих к звукообразу флейты сякухати и в то же время – к сонорике авангарда. Особое место уделяется анализу вербального текста на французском и английском языках, выполняющего важнейшую семантическую, композиционно-драматургическую, сонорную функцию. Подчёркивается роль импровизационности на разных функциональных уровнях текста, звукоизобразительности, образа тишины как одного из основополагающих в японской поэтике.

Ключевые слова: Тору Такэмицу, авангард, сюрреализм, традиция, флейта, микротематизм, сонорика, импровизационность.

Для цитирования / For citation: Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 95–106. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.095-106. EDN: VEGQHM

DAR'YA D. KIRILLOVA, EVGENIYA R. SKURKO

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0009-0009-2921-7709
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

On Some Principles of Interaction Between Eastern and Western Artistic Traditions in the Piece “Voice” by Toru Takemitsu

The article is devoted to one of the early avant-garde works of the Japanese composer Toru Takemitsu – the play “Voice” for flute solo, the stylistic basis of which was the organic interweaving of Japanese artistic, aesthetic, mental traditions and norms with experimental forms and writing

techniques characteristic of the Western avant-garde of the 20th century. Revealing the ways of their conjugation is the purpose of the publication. It is considered the connection between the canonical tendencies of the Japanese Noh theater, ancient genres and such styles as Dadaism, Surrealism, principles of intonation (microchromatics, microthematism, etc.), various performing techniques that go back to the sound image of the shakuhachi flute and, at the same time, to avant-garde sonorics. A special place is given to the analysis of the verbal text in French and English, which performs the most important semantic, compositional-dramatic, sonorous function. It is emphasized the role of improvisation at different functional levels of text, sound representation, the image of silence as one of the fundamental in Japanese poetics.

Keywords: Toru Takemitsu, avant-garde, surrealism, tradition, flute, microthematism, sonorics, improvisation.

Н ачиная с рубежа XIX–XX веков и до наших дней наблюдается взрыв интереса к музыкальной культуре восточных стран. Композиторское творчество, традиционная музыка Китая, Кореи, Японии и других государств восточноазиатского региона становятся предметом научных рефлексий как отечественных, так и западноевропейских учёных, а авторские сочинения, фольклорные образцы входят в исполнительский репертуар. При этом значительное внимание музыковеды обращают на феномен музыкального авангарда. Однако если западный авангард изучен в многочисленных трудах достаточно подробно, то восточному до недавнего времени отводилось значительно более скромное место. В силу сказанного актуальность подобных исследований не вызывает сомнения.

Особым центром притяжения становится японская культура, в частности музыка, пути её становления. Этому посвящают труды западные учёные: В.П. Мальм (William P. Malm) [16], В. Кауфман (W.W. Kaufmann) [14] и другие. В отечественном музыкознании XX века

тема японской музыкальной культуры прослеживается от первых трудов Р. Грубера, лекций Б. Асафьева и до наших дней. Таковы исследования М. Дубровской [5], М. Есиповой [6], В. Юнусовой [12] и многих других авторов¹.

Одним из самых ярких представителей японского послевоенного авангарда стал Тору Такэмицу (1930–1996). Его называют первым музыкантом Страны восходящего солнца, получившим известность далеко за её пределами. И действительно, в своём творчестве Такэмицу удалось синтезировать черты как национального японского стиля, так и западного, что привлекло внимание учёных разных стран. Яркими примерами служат работы П. Бёрта [13], Ин СунКима [15], Э. Робинсон [17], Д. Уилсон [20]. В России к его творчеству обращаются Л. Акопян [1], Е. Снежкова [8], Т. Цареградская [11] и другие.

Среди произведений Такэмицу отдельное место занимает блок сочинений, написанных для флейты², причём не только классической европейской, конструкции Т. Бёма, но и традиционной японской разновидности, близкой *сякухати*³.

¹ В этом ряду важную область составляют труды культурологов: В. Овчинникова, А. Мещерякова, Н. Конрада, Дж. Фридмана и т.д.

² В качестве солирующего инструмента флейта участвует в таких произведениях Тору Такэмицу, как «Маска» («Mask») для двух флейт (1959), «Голос» («Voice») для флейты соло (1971), «Странник» («Itinerant») для флейты соло (1989), «И тогда я узнала, что это был ветер» («And then I knew 'Twas wind») для флейты, альты и арфы (1992) и др.

³ Сякухати – японская продольная флейта, корни которой восходят к древнейшему периоду японской истории (VI–VII вв.).



Цель данной статьи – рассмотрение путей взаимодействия западноевропейских и восточных историко-культурных, художественных традиций в творчестве Тору Такэмицу на примере пьесы “Voice” («Голос») для флейты соло (1971). В поле зрения попадают особенности содержания, драматургии, темо- и формообразования, исполнительства.

Пьеса “Voice” («Голос») представляет яркий пример авангардного стиля композитора⁴. В ней наглядно раскрывается направленность его художественных поисков в русле типичного для искусства, культуры второй половины XX века синтеза искусств и шире – национальных–инонациональных художественных традиций⁵.

Обращение к флейте как к сольному инструменту может рассматриваться с разных ракурсов. Так, Такэмицу писал произведение с расчётом на исполнение известным французским флейтистом О. Николе (1926–2016)⁶. В то же время повышенный интерес к сольным произведениям для флейты древнейших времён является характерным свойством японской культуры. В частности, древняя продольная флейта-сякухати, пользовалась особой популярностью в самурайской среде периода Муромати (1333–1573). Именно с этим инструментом связана японская исполнительская

традиция, в русле которой создавались и звучали образцы, собранные в Хонкёку⁷.

Определённые закономерности Хонкёку получают отражение в произведениях современных японских авторов (Ямада Косаку, Таки Рэнтаро, Комацэ-Косукэ и др.), а также во флейтовых опусах Тору Такэмицу. Имеется в виду медитативно-импровизационная природа Хонкёку, обуславливающая свободу композиционной, звуковысотной и временной (метроритмической) организации⁸, изысканную орнаментацию мелодии. Особое значение в пьесах Хонкёку приобретает звукоизобразительность, направленная в первую очередь на воссоздание звучания ударных, чаще – колокольчика. Импровизационность лежит также в основе композиции, в которой важным организующим фактором оказывается *дзё-ха-кю*⁹.

Обозначенные особенности традиционного японского музыкального искусства органично сочетаются в сочинениях Такэмицу с принципами формообразования, метроритмической организации, а также специфическими исполнительскими приёмами, ставшими в своём роде знаками авангардного искусства второй половины XX века. Таковы, например, создающие разнообразные сонорные эффекты интервалы, аккорды, одновременное зву-

⁴ Примеры сочинений композитора послевоенного авангардного периода: «Одинокий звук» (“Solitude Sonore”) для оркестра, (1958), «Коралловый остров» (“CorallIsland”) для сопрано и оркестра (слова Макото Оока), (1962), «Дорийский горизонт» (“The Dorian Horizon”) для 17-ти струнных (1966), «Эвкалипты 1» (“Eucalypts I”) для флейты, гобоя, арфы и струнного оркестра (1970), «Гитималайя» (“Gitimalya”) для маримбы соло и оркестра (1974) и т. д.

⁵ Пьеса “Voice” явилась в своём роде следствием общения со Стравинским и Штокхаузеном на Всемирной выставке в Осаке, благодаря которой Тору Такэмицу углубился в авангардное течение. Большое влияние на процесс работы Такэмицу над тембром инструмента оказал труд Б. Бартолоцци «Новые звуки для деревянных духовых» (“New Sounds for Woodwinds») [13, с. 52–53].

⁶ Орель Николе – швейцарский флейтист и педагог. В 1970 году участвовал во Всемирной выставке в Осаке, где познакомился с Такэмицу и исполнил его произведение “Eucalypts I”.

⁷ Хонкёку (honkyoku) – букв. «основные / базовые мелодии». Например, к древнейшим композициям Хонкёку XIII века относятся «Кётаку» (или «Кёрэй» – букв. «Колокольчик пустоты»), «Мукайдзи» («Флейта в туманном море», или «Флейта туманного моря»), «Кокудзи» («Флейта в пустых небесах», или «Коку», – «Пустые небеса») [6, с. 244–245].

⁸ Произведение может длиться от пяти минут до получаса, в зависимости от концентрации исполнителя на процессе медитации.

⁹ Дзё-ха-кю – один из важнейших принципов организации композиционного процесса в японской традиционной музыке, музыкально-театральном и танцевальном искусстве, а также в риторике и поэзии, сопоставимый с законом золотого сечения в европейском искусстве [6, с. 110–112].

чание голоса исполнителя и его инструмента, которые применяются в произведениях, написанных Такэмицу для флейты соло – инструмента, одноголосного по своей природе. В пьесе “Voice” данный ряд дополняет звучание вербального текста – строки из стихотворения японского поэта Сюдзо Такигучи (1903–1979) «Самодельные притчи / поговорки / пословицы для Жоана Миро» (Shuzo Takiguchi “Handmade ProverbstoJoanMiro” 1970 г.), введенные в текст пьесы на французском и английском языках.

Qui va la? Qui que tusois, parle,
transparence!

Who goes there? Speak, transparence,
whoever you are!¹⁰

Данное стихотворение, как это видно из названия, соединило имена двух крупных представителей сюрреалистического направления: художника Жоана Миро, которому адресовано стихотворение, Сюдзо Такигучи, автора поэтического опуса. В то же время стихотворение отсылает к другому авангардному течению – дадаизму, что также органично коррелирует с художественными поисками Такэмицу.

Композитор не случайно из шестнадцати строк стихотворения обращается именно к пятой, где единственный раз для выражения предельного нервно-психологического напряжения, чувств тревоги, страха, ужаса вводится прямая речь от первого лица. Способы воплощения таких эмоций отсылают к так называемым *хоррор-жанрам* (от англ. *horror* – «ужас»), сложившимся в киноискусстве, с харак-

терным пугающим сюжетом, трагической развязкой, обязательной фигурой монстра и т.д.¹¹ Возникающие при этом эмоции полностью соответствуют словам А. Хичкока: «Нет ничего страшнее закрытой двери»¹².

Одним из ярких маркеров хорроров является эффект *саспенса* (от англ. *suspense* – ожидание, неизвестность, приостановка, неопределённость, беспокойство). Его действие распространяется в том числе и на музыку: «...типичные черты саспенс-музыки: прежде всего, это отсутствие яркой мелодики, диссонирующие созвучия и кластеры, сложные внеладовые гармонические сочетания, пугающие акценты в сочетании с внезапными моментами тишины, использование крайних регистров, приёмы тремоло и глиссандо, микрохроматика» [2, с. 13].

Обозначенные особенности поэтики обнаруживаются и в пьесе «Голос» Тору Такэмицу.

Содержание и структура вербального текста вызывают ассоциации с театром одного актёра, в свою очередь отсылающего к традиции японского театра. Но (значение иероглифа – «мастерство») – классической музыкальной драме, окончательно сформировавшейся в XIV веке и представляющей собой шедевр японского и мирового музыкально-театрального искусства [6, с. 172].

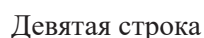
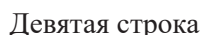
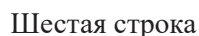
В пьесе Такэмицу изложение одного и того же текста на французском и английском языках выполняет ряд функций: драматургическую, композиционную, сонорно-фоническую – и тем самым резонирует

¹⁰ «Кто ходит там? / Кто идёт туда? Говори, прозрачность, кем бы ты ни была!» (дословный перевод авторов статьи). Однако при всём разнообразии значений слова «transparence» (прозрачность, ясность, слайд и др.) в контексте стихотворения и, как будет показано далее, собственно музыки, с этим словом по смыслу коррелируют «ничто», «тишина». Более того, «прозрачность» применительно к японской поэзии, живописи также ассоциируется с созерцательностью, статикой – и тишиной.

¹¹ Этому соответствуют особые приёмы операторской работы, монтажа, звукового решения, вызывающие острое ощущение непрочности окружающего пространства, неизвестности.

¹² Образ закрытой двери в современной поэтике становится символом тайны, неизвестного, завораживающего и пугающего одновременно, например: седьмая дверь в сказке Ш. Перро «Синяя борода» и все семь дверей в опере Бартока «Замок герцога Синяя Борода», романы Х. Кортасара «Выигрыши», Г. Гессе «Степной волк».

Первая строка



Отдельного внимания заслуживают слоги “Da-da-da” – элемент, отсутствующий в тексте стихотворения, совмещающий в себе *драматургическую, изобразительную и композиционную функции. Дра-*

¹⁴ Здесь возникает параллель с пьесой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1906).

матургическая функция выражается в его введении в кульминации, которой предшествует долгое, постепенное нагнетание напряжения, с ремаркой “shout/crier” (в переводе с англ./фр. – крик/кричать), после чего следует спад интенсивности развития.

Изобразительная функция «Da-da-da» раскрывается благодаря возникающей ассоциации со стуком, которого тревожно ожидает и в то же время боится герой пьесы Такэмицу. Кроме того, здесь проявляется связь данного приёма с такими принципами традиционного японского исполнительства, как звукоизобразительность, подражание ударным инструментам. В то же время звуко сочетание “Da” в контексте сюрреалистического произведения позволяет провести аналогию со словом «дадаизм», что тесно связано с эстетикой и пьесы, и стихотворения.

Композиционная же функция “Da-da-da” на уровне вербального текста прослеживается в обособлении французского и английского языков, подчёркивающим

границы разделов формы. В контексте содержания пьесы данный вербальный элемент дословно можно перевести как «Это Оно»¹⁵.

В пьесе Такэмицу вербальный текст акцентирует определённые этапы в развитии музыкального сюжета произведения. Разрушение целостности фразы способствует ускорению темпоритма повествования. В этом процессе особую функцию выполняют паузы и ферматы как знаки образа тишины, одного из важнейших в японской поэтике. Они же соотносятся с определением Кейджа феномена «ничто» (рис.1) [7].

Однако этимология образа тишины у восточных и европейских композиторов различны, что, в частности, отмечает Тору Такэмицу: «В западной музыкальной нотации тишина, как правило, обозначается статическими знаками. Но этот подход игнорирует основные выразительные свойства музыки, даже не имеет отношения к музыке. <...>Музыка либо звучит, либо молчит. Звучание – это сопротивление тишине» [18, с. 21–22].

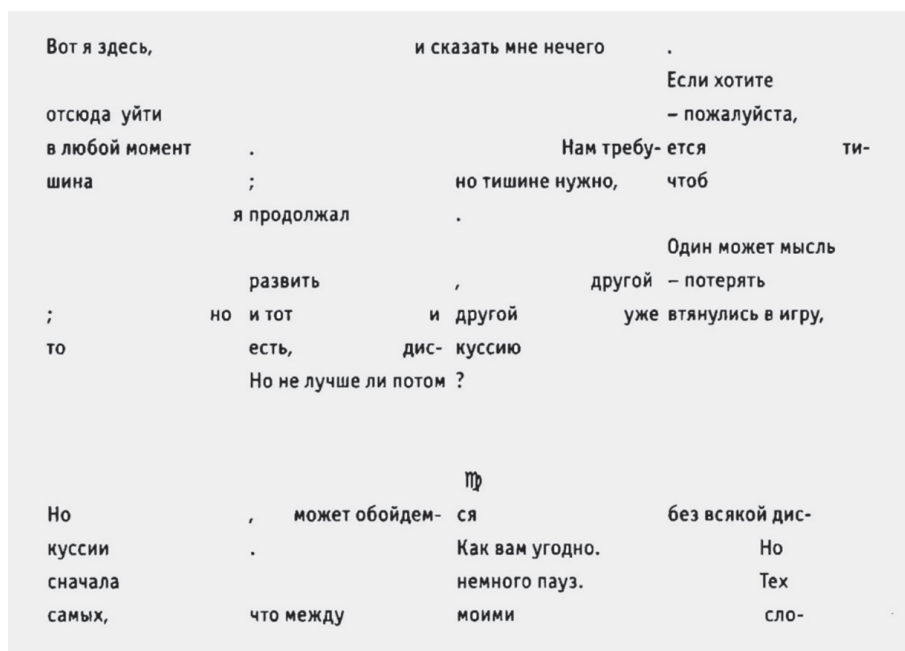


Рис. 1.

¹⁵ Необходимо сделать оговорку: любой перевод является приблизительным, особенно в связи с сюрреалистической природой содержания цитируемого стихотворения Сюдзо Такигучи.



Кроме того, в эстетике японского искусства с феноменом тишины коррелирует особая категория *ма*¹⁶ (от кит. букв. «время», «пауза, перерыв», «промежуток», «свободное место (время)») – обозначение интервала между двумя точками в пространстве и во времени. Данный термин также используется в теории всех музыкально-танцевальных форм. Специфически восточная, парадоксальная с точки зрения восприятия европейца трактовка тишины раскрывается в высказываниях средневековых учёных Дуншаня и Эйхэна-Догэна: «Подожди, пока я перестану говорить, тогда ты это услышишь»; «В момент разговора нет прямого слышания; оно появляется в тот момент, когда нет разговора» [11, с. 240].

В данной статье, как и в работах Д. Уилсон [20], Ин-Сун Кима [15], трактовка композиции определяется расположением фраз вербального текста и пауз¹⁷. Так, форму “Voice” можно условно разделить на четыре раздела, где помимо экспозиционного, развивающего и заключительного (как и у названных зарубежных авторов) выделяется каденционный, играющий важную смысловую роль в драматургии произведения.

При этом центром данного исследования оказывается интерпретация интонационных, тембровых «событий», содержащихся непосредственно в музыкальном тексте.

Главным *motto* произведения, открывающим **экспозиционный** раздел, является вербальная фраза «Кто ходит там?»

Пример 2. (первая строка) (“Qui va la?” – пример 2), которая становится ключом к пониманию всех процес-



сов на содержательном и собственно музыкальном уровнях (выбор выразительных средств и исполнительских приёмов).

Так, уже в ярамках изложения первых трёх звуков-слов Такэмицу создаёт нарастающую линию напряжения на уровне артикуляции, подчеркнутую эффектом «раскрывающегося» звука. Слово “Qui”, по указаниям автора, нужно произносить, почти полностью закрывая отверстие (дульце); слог “va” должен создаваться уже при открытом отверстии; “la” рассчитан на крик. В результате на динамическом уровне происходит развитие от самого «закрытого» звука к наиболее «открытому». Это подчёркивается их разбросанностью в диапазоне двух октав и «игрой» динамических оттенков.

Каждый из трёх элементов-звуков становится импульсом для интонационного развёртывания всей музыкальной ткани, в своём роде сонорной микротемой («тема-звук»), что коррелирует с определением Л. Берио: «звук, становящийся смыслом» [3, с. 110]. Они получают сквозное развитие в **развивающем** втором разделе пьесы, где главное выразительное значение приобретают скачки, резкие интонационные, метроритмические «зигзаги». Их накопление, сопряжённое с ускорением темпоритма ведёт к генеральной кульминации, которая, в свою очередь, подчёркивается комплексом особых выразительных средств (пример 3 а, б, в).

Как отмечалось ранее, это связано с включением вербального элемента “Da-da-da” (двенадцатая строка), исполняемого *sf*, криком, за пределами фиксированной звуковысотности. В комплексе с *frullato*, мультифониками, трелями, подчас неожиданными акцентами создается сонорный эффект, передающий острую экспрессию данного раздела (пример 4).

¹⁶ Феномен *ма* рассматривает Э. Робинсон (E. Robinson) в диссертации «Голос», “Странник”, “Воздух”: исполнительский и аналитический путеводитель к произведениям для флейты соло в творчестве Тору Такэмицу» [17].

¹⁷ Масштабы статьи не позволяют рассмотреть композиционную структуру пьесы подробно.

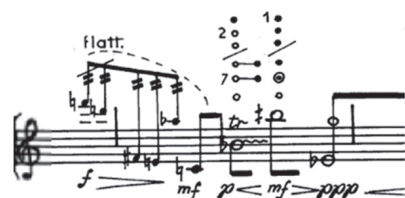
Пример 3. а, б, в.

Четвёртая строка

Седьмая строка



Девятая строка



Более того, применяемые в пьесе “Voice” исполнительские приёмы, возникшие в XX веке, позволяют композитору добиться специфического звучания, сближающего тембр флейты конструкции Бёма с народными инструментами Японии, и в первую очередь с флейтой сякухати (об этом речь пойдёт далее).

Свою линию развития в пьесе получают и *протяжённые тоны*, тесно переплетающиеся с комплексом «тем-звуков» (пример 5 а, б, в):

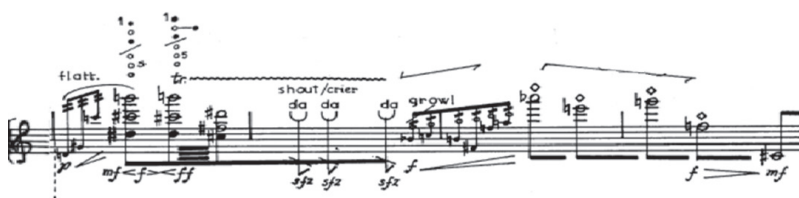
Именно этот элемент становится основой своеобразной **каденции**, возникающей в посткульминационной зоне: он способствует снижению «градуса» эмоционального напряжения и в то же время даёт возможность исполнителю продемонстрировать виртуозное владение современными техническими приёмами игры на флейте (пример 6).

В свою очередь, введенный в **заключительном** (репризном) разделе и произносимый шёпотом текст на английском языке

выполняет функцию «завершающей перемены». Это сопровождается замедлением темпоритма повествования, в целом нисходящей («угасающей») динамикой развития, опорой на выдержанные тоны, интонационными скольжениями. «Зигзагообразные» динамические и звуковысотные «всплески», а также произносимая в инструмент заключительная фраза “Whoever you are” («Кем бы ты ни была») словно окончательно закрепляют сквозное для всего произведения состояние

Пример 4.

Одиннадцатая строка



Пример 5. а, б, в.

Третья строка

Одиннадцатая строка



Двенадцатая строка

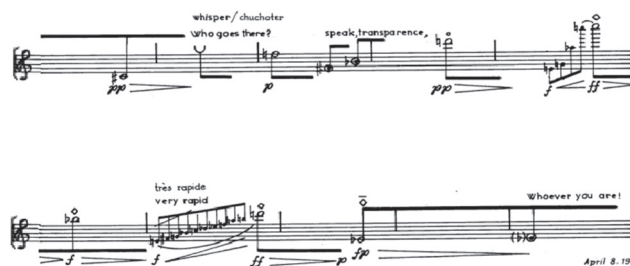


Пример 6.

(строки 12–13)



(строки 16–17)



- приём протяжённого, постепенного перехода от согласной «з» к «с»;

(строка 6)



¹⁹ В данном примере нота «до» второй октавы, повторяющаяся четыре раза подряд, исполняется четырьмя разными способами, отмеченными в аппликатуре и создающими разнообразные тембральные оттенки.

- импровизационность, в целом характерная для традиционной музыки устной

традиции народов мира, в том числе и Японии, также вызывающей аналогию с явлением алеаторики XX века;

– безакцентная ритмика – одна из самых ярких закономерностей и исконно японской, и современной европейской, американской музыки;

– экмелика и микрохроматика – едва ли не самые яркие маркеры традиционного интонирования и сонорного письма;

– сонорика, один из важнейших принципов мышления в XX веке и в то же время –

отражение в музыке Тору Такэмицу особенностей восточного мирозерцания.

Такой органичный синтез авангардных принципов мышления, сложившихся в западноевропейской музыке XX века, и традиционных, архетипических для японской культуры, становится константой художественного мира Тору Такэмицу, раскрывается на всех уровнях его творчества – от поэтики до темо- и формообразования. Их изучение может составить отдельную область музыковедения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопьян Л. Музыка XX века. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Бабич Н. Музыкальные формулы страха: эволюция звукового портрета Дракулы в мировом кинематографе // Культура и искусство. 2019, № 9. С. 11–21.
3. Берио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2 / Л. Кириллина; ред. М. Арановский, А. Баева. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
4. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М.: 2012. 568 с.
5. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: автореф. дис. ... док. искусствоведения. Новосибирск: НГК им. М. Глинки, 2005. 56 с.
6. Есипова М. Традиционная японская музыка: энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 296 с.
7. Кейдж Дж. Лекция о ничто // URL: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektiia_o_nichto (дата обращения: 05.05.2023).
8. Снежкова Е. Творчество Такэмицу Тору: о диалектике национального и интернационального // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-takemitsu-toru-o-dialektike-natsionalnogo-i-internatsionalnogo> (дата обращения: 12.02.2022).
9. Танцов О. Новые приёмы игры на флейте. М.: Московская консерватория, 2011. 80 с.
10. Цареградская Т. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой // URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-32346 (дата обращения: 20.05.2022).
11. Эйхэн Догэн. Луна в капле росы. Избранные произведения мастера дзэн Догэна / пер. с англ. Рязань, 2000. 240 с.
12. Юнусова В. Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке // Голос человеческий. К столетию со дня рождения В.Дж. Конен. Воспоминания. Письма. Статьи. М.: Московская консерватория, 2011. С. 218–223.
13. Bert Peter. Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status. Druham: Druham University, 1998. 415 p.
14. Kaufmann W.W. The organization of responsibility. URL: https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%20W.%20Kaufmann%2522%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7 (дата обращения 25.03.2022).



15. Kim In-Sung. Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu: DMA diss. University of California. Los Angeles, 2004. 140 p.
16. Malm William P. A short history of Japanese nagauta music. URL: https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906 (дата обращения 14.12.2022).
17. Robinson E. Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu, a dissertation. Muncie; Indiana: Ball State University, 2011. 100 p.
18. Takemitsu Toru. Confronting Silence: Selected Writings. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley; CA: Fallen Leaf Press, 1995. 172 p.
19. Takemitsu Toru. Voice: notes. Paris: Editions Salabert, 1971. 4 p.
20. Wilson Dana. The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu: PhD diss., University of Rochester. Rochester, 1992. 225 p.

Об авторах:

Кириллова Дарья Дмитриевна, студентка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0009-0009-2921-7709**, dariaki98@mail.ru

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

REFERENCES

1. Akopyan L. *Muzyka XX veka* [Music of the 20th Century]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Babich N. Muzykal'nye formuly strakha: evolyutsiya zvukovogo portreta Drakuly v mirovom kinematographe [Musical Formulas of Fear: Evolution of Dracula's Sound Portrait in World Cinema]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2019. No. 9, pp. 11–21.
3. Berio L. Fragmenty iz interv'yu i statey [Berio L. Fragments from Interviews and Articles]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki i dokumenty. Vypusk 2* [XX century. Foreign music. Essays and documents. Edition 2]. L. Kirillina; ed. by M. Aranovsky, A. Baeva. Moscow: Muzyka, 1995, pp. 110–123.
4. Vysotskaya M. *Mezhdulogikoy i paradoksom: kompozitor Faradz Karayev: monografiya* [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Karayev: monograph]. Moscow: 2012. 568 p.
5. Dubrovskaya M. *Formirovanie yaponskoy kompozitorskoy shkoly i tvorcheskaya deyatel'nost' Yamady Kosaku: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Formation of Japanese Composer School and Creative Activity of Yamada Kosaku: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. Glinki, 2005. 56 p.
6. Esipova M. *Traditsionnaya yaponskaya muzyka: entsiklopediya* [Traditional Japanese Music: Encyclopedia]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi, 2012. 296 p.
7. Keydzh Dzh. *Lektsiya o niche* [Lecture on Nothingness]. URL: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liktsiia_o_nichte (05.05.2023).
8. Snezhkova E. *Tvorchestvo Takemitsu Toru: o dialektike natsional'nogo i internatsional'nogo* [Creativity of Takemitsu Toru: about dialectics of national and international]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-takemitsu-toru-o-dialektike-natsionalnogo-i-internatsionalnogo> (12.02.2022).



9. Tantsov O. *Novye priemy igry na fleyte* [New Techniques of Flute Playing]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011. 80 p.
10. Tsaregradskaya T. *Toru Takemitsu: mezhdudzhivopis'yu i muzykoy* [Toru Takemitsu: Between Painting and Music]. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-32346 (20.05.2022).
11. Eykhen Dogen. *Luna v kaple rosy. Izbrannye proizvedeniya mastera dzen Dogena* [The Moon in a Drop of Dew. Selected works of zen master Dogen]. Translated from English. Ryazan, 2000. 240 p.
12. Yunusova V. Vneevropeyskie muzykal'nye kul'tury v XX veke [Extra-European Musical Cultures in XX Century]. *Golos chelovecheskiy. K stoletiyu so dnya rozhdeniya V.D zh. Konen. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'I* [The Human Voice. To the centenary of V.J. Kohnen. Memories. Letters. Articles]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011, pp. 218–223.
13. Bert Peter. *Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status*. Druham: Druham University, 1998. 415 p.
14. Kaufmann W.W. *The organization of responsibility*. URL: https://www.jstor.org/stable/2008835?searchText=au%3A%22William%20W.%20Kaufmann%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fsi%3D1%26Query%3Dau%253A%2522William%2BW.%2BKaufmann%2522%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A65d31c33b68b5bf624efd78b4625aee7 (25.03.2022).
15. Kim In-Sung. *Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu: DMA diss. University of California*. Los Angeles, 2004. 140 p.
16. Malm William P. *A short history of Japanese nagauta music*. URL: https://www.jstor.org/stable/595588?searchText=william%20malm&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwilliam%2Bmalm&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Af4575d352a0d0a95f86284c6144ea906 (14.12.2022).
17. Robinson E. *Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu, a dissertation*. Muncie; Indiana: Ball State University, 2011. 100 p.
18. Takemitsu Toru. *Confronting Silence: Selected Writings*. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley; CA: Fallen Leaf Press, 1995. 172 p.
19. Takemitsu Toru. *Voice: notes*. Paris: Editions Salabert, 1971. 4 p.
20. Wilson Dana. *The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu: PhD diss., University of Rochester*. Rochester, 1992. 225 p.

About the authors:

Darya D. Kirillova, Student, Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0009-2921-7709**, dariaki98@mail.ru

Evgeniya R. Skurko, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa. Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

