

Каори Юноки-Оие

Кандидат культурологии, преподаватель Кансайского университета иностранных языков, Япония
ORCID ID: 0000-0003-2714-4787
k.yunoki-oie@mail.ru

Ключевые слова: японская народная культура, цугару-дзямисэн, токийский андеграунд, Гумпатиро Сиракава, Ринсёэй Кида, Тикудзан Такахаси.

Key words: Japanese popular culture, Tsugaru-jamisen, underground of Tokyo, Gumpachiro Shirakawa, Rinshoei Kida, Chikuzan Takahashi.

Kaori Yunoki-Oie

PhD in Culturology, lecturer of Kansai Gaidai University, Japan
ORCID ID: 0000-0003-2714-4787
k.yunoki-oie@mail.ru

КАОРИ ЮНОКИ-ОИЭ

Цугару-дзямисэн и ночь

Культура ночи позволила японскому трехструнному народному инструменту из района Цугару в XX веке сделать большой шаг к тому, что сейчас мы можем видеть и слышать в его звучании. Цугару-дзямисэн со своим репертуаром народной музыки не только остался в современности, но и стал общепризнанным народно-традиционным, национальным инструментом. В работе рассматривается история становления исполнительства на цугару-дзямисэне через призму трех культурных пространств: 1) гастроли артистических трупп по северу Японии в 1920–1950 годах; 2) появление и расцвет в Токио трактиров народных песен в 1950–1970 годах; 3) концертная деятельность в токийском андеграунд-театре в 1970–1990 годах. Формирование и существование всех трех культурных пространств было обусловлено культурой ночи, и – особо заметим – не только праздничной, но и будничной.

KAORI YUNOKI-OIE

Tsugaru-jamisen and the Night

The culture of night in the 20th century allowed the Japanese three-stringed folk instrument from the Tsugaru region to take a big step towards what we can now see and hear in its sound. The Tsugaru-jamisen with its repertoire of folk music not only remained in the present as a folk instrument, but has been recognized as a traditional national instrument. This paper deals with the history of the formation of performing arts through the prism of three spaces of night culture, not only of holidays, but also of weekdays: 1) Tours of the artistic troupes in the North of Japan from the 1920s to the 1950s; 2) The appearance and flourishing of folk-song restaurants in older parts of Tokyo from the 1950s to the 1970s; and 3) Concerts in an underground theater in the center of Tokyo from the 1970s to the 1990s.

УДК 780.6, 71
ББК 85.315.3

Японский народный щипковый инструмент *сямисэн*, в буквальном переводе означающий «три струны», бытует в народе с XVI века. Он звучал и на публике, и в быту; исполняемые на нем лирические песни о любви сделали его самым популярным народным инструментом. В данной работе исследуется его разновидность – *цугару-дзямисэн*, появившаяся в западной половине префектуры Аомори северного края о-ва Хонсю в районе Цугару. От обычного сямисэна его отличает чуть больший корпус, яркое звучание и виртуозные возможности исполнения⁽¹⁾. В настоящее время он распространен по всей стране и считается ведущим национальным инструментом Японии.

По цугару-дзямисэну есть многочисленные материалы, содержащиеся как в художественной литературе, так и в периодических изданиях. Авторами являются местные публицисты, писатели, энтузиасты народной музыки. Историю инструмента с середины XIX века можно проследить благодаря работам фольклориста Гэндзо Кимура (1904–1978), опубликовавшего в газете «Тоо ниппо» 24 статьи с материалами по истории формирования исполнительства на цугару-дзямисэне [4]; краеведом Канэгоро Сиракава (1913–1996) написана книга о поселке Канаги на севере Цугару, где содержатся сведения о новаторе исполнительства Нитабо и виртуозе Гумпати-ро Сиракава, основанные на воспоминаниях отца автора и других

(1) В интернете с этноорганологическим описанием инструмента цугару-дзямисэне на русском языке можно ознакомиться на сайте японского сямисэниста Тикую Ямамото [<http://www.tikuyu-shamisen.com/file/00/rossiya-shamisen.pdf>] (дата обращения 15.01.2019)]. На японском языке сведения можно взять в цифровой библиотеке традиционной музыки Университета Сэндзокугакуэн в преф. Канагава (под Токио), где также есть курсы исполнительства на цугару-дзямисэне (педагог и исполнитель – Нобуто Яманака) [11]. На английском языке издана энциклопедия сямисэна [22].



Илл. 1. Исполнитель на цугару-дзямисэне Нобуто Яманака. Фото из личного архива исполнителя

людей старшего поколения [10]; писатель Кадзуо Дайдзэ (р. 1928) выпустил книгу по цугару-дзямисэну на основе материалов местной газеты «Муцу симпо» [1] и монографию, посвященную уже упоминавшемуся исполнителю-новатору Нитабо [2], которая также переведена на английский язык [21]; Хироясу Мацуки (1936–2012), работавший на местном телевидении, поделился в книге по истории исполнительства на цугару-дзямисэне своими размышлениями и интересными сведениями [7]. За последние 30 лет появились научные работы музыковедов Т. Сасамори, Д. Кита-

гава, Н. Johnson, инженера Д. Косакая, этномузыковеда Г. Громера (G. Groemer), филологов Дж.Н. Вестерховена (J.N. Westerhoven), А.С. Рауша (A. S. Rausch) и других, где в центре внимания находится генезис становления исполнительства на цугару-дзямисэне и ведется дискуссия по данной теме. Крупнейшая музыковедческая работа по истории исполнительства на цугару-дзямисэне, включающая музыкальный анализ, представлена американским ученым Геральдом Громером (р. 1957), который живет и работает в Японии [23].

Общественное признание и свое название цугару-дзямисэн получил лишь в 1970-х годах, то есть исполнительство на нем относится к поздней традиции⁽²⁾. Особый вклад в это внесло телевидение.

(2) До XX века существовали различные виды исполнительства на сямисэне: 1) аккомпанемент пению, танцам – особенно хороводу *бон одори* во время летних поминальных дней (первое упоминание относится к 1788 году [15]; 2) исполнительство в театрах *Кабуки*, *Дзёрури* и *Гидаю*; 3) местные бродячие слепые монахи *босама* (обл. префек. пренебр.); 4) бродячие слепые шаманы-женщины *годзэ* из района Этиго (нын. преф. Ниигата) и др. Происхождение, формирование, степень влияния друг на друга столь разных типов

И сейчас, если опросить японцев, родившихся после 1970-х годов, то даже далекие от музыки и принадлежности к традиционной культуре северо-восточного региона страны в большинстве своем ответят, что это японский именно традиционный инструмент, так как с самого детства они постоянно могли видеть его по телевизору в сольном варианте исполнительства, а также в качестве аккомпанирующего инструмента. Многие помнят большие яркие новогодние выступления унисона сямисэнистов. А вот предыдущее поколение скорее вспомнит о том, что цугару-дзямисэн стал известным благодаря популярности исполнителя народных песен Мития Михаси и сямисэниста-виртуоза Тикудзана Такахаси, творчество которых стало широко известно в 1970-е годы благодаря телевидению.

Стремительность, с которой цугару-дзямисэн с уровня локальной традиции вошел и закрепился в национальной, значительно обусловлена ночной культурой городов Японии. На основе материалов, доступных в Осаке, мы рассмотрим историю исполнительства на цугару-дзямисэне через три культурных пространства: 1) гастроль артистических трупп по северу Японии в 1920–1950 годах; 2) появление и расцвет в Токио трактиров народных песен в 1950–1970 годах; 3) концертная деятельность в токийском андеграунд-театре в 1970–1990 годах и через описание контекста постараемся детально показать обозначенную обусловленность.

ГАСТРОЛЬНЫЕ ТРУППЫ ИЗ ЦУГАРУ И СЯМИСЭНИСТ Г. СИРАКАВА

В районе Цугару появление народных песен на сцене относится еще к самому началу XX века. Первое упоминание датируется 1903 годом, когда на Старый Новый год (по японскому календарю) в деревне Морита на севере Цугару «популяризатором цугарских народных песен», певцом и сямисэнистом Гэнсукэ Ёнэя (1873–1931) было организовано первое платное песенно-концертное мероприятие *утакай* (*ута* – песня, *кай* – мероприятие), прообразом которого стали

исполнительства всегда привлекали ученых, но из-за малочисленности доступных сведений представить корректное описание пока невозможно. О проблематике см. [24], [8].

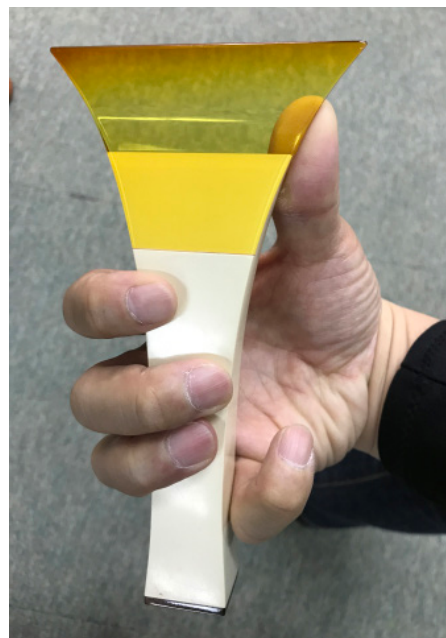
праздничные народные развлечения [5, с. 50, 332]⁽³⁾. Сямисэн в то время не был сольным инструментом, а использовался в качестве аккомпанирующего пению и танцам, соответственно, в мероприятиях сямисэнисты принимали участие в качестве аккомпаниаторов. Организаторами и артистами *утакай* были крестьяне. На праздниках ставился балаган, где на сцене в одном ряду стояли сразу все певцы. По правилам исполнения каждый пел песню на один и тот же мотив, после чего мотив менялся, и все повторялось заново. Зрители одновременно с пением реагировали настолько откровенно и горячо, что по своей сути это было похоже на конкурс исполнителей⁽⁴⁾. Такая форма способствовала появлению новых поэтических текстов, музыкальных приемов, так как певцам было необходимо отличаться от других. Это было настоящее праздничное развлечение, большое гулянье, часто не без *сакэ*, устраиваемое по праздникам, на ярмарках, во время весеннего гулянья под сакурой. Помимо этого, были и случаи, когда мероприятие проходило приватно – состоятельные жители могли пригласить исполнителей к себе домой. В то время развлечений подобного рода не существовало⁽⁵⁾, поэтому популярность *утакай* быстро росла по всему району.

В 1910-е годы из участников *утакай* начали складываться полупрофессиональные концертные труппы под управлением таких известных певцов, как Г. Ёнэя, Момо из деревни Касэ (наст. имя Момотаро Курокава) и других, которые гастролировали по району. В 1920-е годы они расширяют географию гастролей, отправляясь на север страны – о. Хоккайдо и Сахалин. В то время там бурно развивались горнодобыча и рыболовство, что вбирало в себя рабочую силу, в том числе и из Цугару. Х. Мацуки указывает, что за 1920-е годы было организовано семь подобных концертных трупп [7, с. 139–140], что для провинции весьма много. С появлением полупрофессиональных

(3) Например, см. сведения от 1899 г. [5, с. 22]. Считается, что историю подобных мероприятий нужно рассматривать отдельно на основе местных краеведческих, фольклорных и вокально-песенных материалов.

(4) Например, Дайдзэё зафиксировал сведения о балаганах, проводимых в 1908–1909 гг., от одного из непосредственных организаторов Ёнэдзиро Сато (1894 г. р.) [1, с. 106–108, 115].

(5) В воспоминаниях встречается довольно много сведений, что *утакай* был единственным развлечением до появления телевизора и радио.



Илл. 2–4. Плектр. Фото Н. Яманака

музыкантов из сезонных работников-крестьян произошло разделение участников на артистов и энтузиастов-любителей. Причем социальный статус артиста являлся привлекательным для широких слоев.

Поскольку гастрольной формы исполнительства до этого не существовало, с самого начала стала складываться особая манера, близкая к популярному в то время эпическому музыкальному жанру *Нанива-буси (Рокёку)*⁽⁶⁾. Как и в *Рокёку*, на сцене появился столик, накрытый дорогой скатертью, перед которым стоял и пел певец; все артисты (и певцы, и инструменталисты) стали надевать официальное *кимоно* [2, с. 202]. В музыкальном плане *Рокёку* также оказал значительное влияние. Певцы стали долго тянуть звуки на одном слоге, как в протяжных песнях, демонстрируя свои вокальные возможности, а инструменталисты также перенимали мелодии и манеру исполнения *Рокёку*, временами вставляя целые фрагменты в песни.

Благодаря влиянию городской академической нормы, статус сямисэниста значительно повысился. Если на *утакай* сямисэнист занимал пространство на сцене ниже певцов [1, с. 106–108, 115], то уже в составе труппы он сидел в одном ряду с певцом, причем в официальном *кимоно*. Как отметил Дайдзэ, увлечение новым городским жанром указало певцам на силу и возможности сямисэна [2, с. 202].

Складывающуюся обстановку исполнения в интервью журналисту М. Ямамура (подробнее – ниже) описывает артист, певец, сямисэнист Эйхатино Хасэгава III (1919 г. р.), с 18 лет участвовавший в труппе «Муцуноя» под управлением Миэ Кудо (Муцуноя):

«Концерты проходили в основном вечером, но бывало иногда, что еще и днем. Публика собиралась отовсюду – не только из соседних деревень. Если ненадолго оставались на одном и том же месте, то слушатели часто приходили по нескольку раз. Еду и дорогу оплачивала руководительница, а сама зарплата была не очень большая. Тем не менее я участвовал, так как любил петь, и думал, что это все равно лучше, чем дома сидеть» [20]; «Гастрольная труппа сразу после посевных работ, а потом уже после жатвы ненадолго отправлялась на гастроль в Хоккайдо по большим городам и шахтам. На шахтах

(6) Жанр возник в конце XIX века в Осаке, его популярность в столице относится к 1906 году. Под аккомпанемент сямисэна, отличавшегося от обычного более крупным корпусом и низким тембром, артист показывал моноспектакль.

в то время была благоприятная экономическая атмосфера, даже сохранилось несколько театров. Номера из Цугару очень хорошо везде принимали. Вот протяжные песни под дудку *сякухати* публика могла просить остановить. Их не очень любили. А цугарские номера всегда были удачные (то есть подвижные и плясовые песни, разработанные до этого на *утакай*. – К.Ю.)» [18]; «Часто просили исполнить местную народную песню „Эсаси ойвакэ“ – мы ее специально разучили. Ее все поют по-разному, и мы показывали свою версию» [19]; «В труппе было 14–15 человек: певцы, рассказчики *Рокёку*, жонглеры, сямисэнисты. Тогда я не играл на сямисэне, а только пел, ведь там играл сам Гумпатири Сиракава» [18]. Об этом удивительном виртуозе и пойдет речь далее.

Сямисэнист Гумпатири Сиракава (1909–1962) родился в поселке Канаги на севере Цугару. Сиракава, несмотря на то что был слабовидящим⁽⁷⁾, происходил из богатой крестьянской семьи, и ему не пришлось ходить на *кадодзукэ*⁽⁸⁾, прося подаяние. На сямисэне учился играть у слепого монаха Нитабо (наст. имя Нитаро Акимото, 1857–1928) – новатора цугару-дзямисэна⁽⁹⁾. В 1924 году его пригласили в гастрольную

труппу «Охарая», после чего он успел поработать еще в одной труппе: в то время его знали как виртуоза. В 1935 году по приглашению руководителя Миэ Кудо, Сиракава поступил в труппу «Муцуноя».

В труппе молодого артиста вдохновляли два исполнителя: Ринсэйи Кида (подробнее – ниже) и Масакацу Фукуси (1913–1969)⁽¹⁰⁾. Сиракава повышал свое мастерство, подстраиваясь под неблагоприятные сценические условия – игра без микрофона при бойкой эмоциональной публике, способной в прямой форме как выразить свое неудовольствие исполнением, так и наоборот – всячески поддерживать исполнителя. К тому времени он уже разработал проигрыши, насытив их звучание разнообразными музыкальными элементами: до него сямисэн лишь однообразно звучал в аккомпанементе, а проигрыш был простой и короткий – не более 10 секунд. Сиракава значительно его удлинил, сформировав современный стиль. Также на него оказало влияние появление на префектурном конкурсе народных песен⁽¹¹⁾ стиля *Нага-буси*, с характерным для него длительным распевом поэтического текста, для аккомпанеента которому создался новый музыкальный колорит: многократный быстрый, четкий удар на одной ноте⁽¹²⁾. С этими музыкальными приемами Сиракава около 1940 года придумал «*Ёсарэ-буси Мазэбаяси*», вступительный проигрыш к *Ёсарэ-буси* – инструментальный вариант данной песни. С того времени, благодаря усилиям Сиракавы сямисэн стал развиваться еще и как солирующий инструмент. Сямисэнисты с уважением называют его гуру цугару-дзямисэна [7, с. 39–48].

Таким образом, на общем репертуарном фоне того времени до появления популярных массовых песен успехи цугарских номеров, разработанных на *утакай*, были весьма логичны. В городской среде на Хоккайдо зрителями были переселенцы и сезонные работники из Цугару – активные люди, работающие на шахтах, в рыболовстве,

- (7) До Реставрации Мэйдзи 1868 года слепые должны были учиться игре на музыкальных инструментах, чтобы зарабатывать себе на пропитание. Причем если они были из купеческой или состоятельной крестьянской семьи, то поступали в артель буддистов, где была возможность работы, а если из бедной семьи, то им приходилось становиться уличными музыкантами. О системе артелей слепых см. [1, с. 21–26], [23, с. 30–32]. После Реставрации артели распустились, слепых монахов оставили на улице, их звали *босама*. Это очень долгое время негативно влияло на образ сямисэниста.
- (8) Обычай *кадодзукэ* или *кадоцукэ* (*кадо* – вход в дом, *цукэ* – принесение) является одним из элементов японского фольклора. В его основе лежало поверье, что божество счастья – празднование – заходит через дверь в дом. Позже постепенно выделилась развлекательная составляющая.
- (9) Нитабо с севера Цугару начинал играть на летних календарных праздниках, ярмарках, где собиралось много народу. По сведениям К. Сиракава, исполнитель реже ходил по домам на *кадодзукэ*, а каждый вечер находился в центре поселка, где были сосредоточены трактиры, и, встретив прохожих, играл, пел (его пение было ближе к нарративу) и «продавал» свое искусство. Его сямисэн звучал зычно, звук извлекался не пощипыванием, а ударом [10, с. 109–110]. Ради извлечения громкого и крепкого звука, как у сямисэна в песенно-эпическом искусстве *Гидаю*, в 1878 году Нитабо приобрел подержанный инструмент такого типа, который заменил ему обычный сямисэн [2, с. 69–71]. Сейчас уже многие сходятся во мнении, что таким образом Нитабо сделал первый шаг к искусству цугару-дзямисэна. Вслед за ним появились ученики, среди которых уже были не только слепые и инвалиды, традиционно вынужденные овладевать игрой ради заработка на пропитание, но и обычные крестьяне, что способствовало расширению круга исполнителей на сямисэне. Г. Сиракава стал его последним учеником.

- (10) Весьма показательно, что по атласу певцов и аккомпаниаторов преф. Аомори от 1930 года (составитель У. Нарита), в качестве сямисэнистов первого класса перечислены 4 человека: Г. Сиракава, Р. Кида, М. Фукуси и Т. Такахаси [6, с. 102].
- (11) Любительский конкурс, организатором которого в 1934 году выступила местная газета «Тоо Ниппо», что ответило на запрос любителей выступать на сцене. Дух соревнования поспособствовал созданию новых текстов и зарождению новых исполнителей. На первом конкурсе аккомпаниаторами были Т. Такахаси и Р. Кида.
- (12) Гастрольюющего музыканта при приезде на родину новому аккомпанементу учил бывший коллега М. Фукуси, мастер аккомпанеента.

а также местное население. Чтобы ответить их досуговым запросам и развлекать людей в зимнюю ночь, труппы готовили разнообразные номера. Получается, что музыка из Цугару, сформировавшаяся к тому времени в особый стиль, получила новый виток развития в ночном городском пространстве. Новая обстановка исполнения и относительно требовательные зрители давали возможность творческому совершенствованию исполнителей; постоянно присутствовавший соревновательный элемент способствовал поиску способов звукоизвлечения и новых выразительных музыкальных средств. Г. Сиракава активно воспринял новые возможности ночной культуры больших городов и, достигнув подлинного мастерства, стал основоположником виртуозной игры.

РАСЦВЕТ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ТОКИО: ТРАКТИРЫ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В 1950–1970 ГГ.

С 1951 года в Токио начался строительный бум, вызванный «японским экономическим чудом», что привлекло большое количество рабочей силы из провинции, в том числе из района Цугару. Тоску по родным местам приезжие приглушали проведением совместного досуга в местах, где можно было услышать родной говор, песни, отведать свою кухню.

Такими местами стали трактиры народных песен в старинных районах Уэно и Асакуса, находящиеся в северо-восточной части старого Токио (почти что внутри современной кольцевой линии). Еще с XVII века районы были культурным и торговым центром столицы. В 1873 году в Уэно появился первый в стране муниципальный парк. Первые станции токийского метро в 1927 году связали оба эти района. Расположенный здесь железнодорожный вокзал Уэно связывает столицу с северными регионами страны. За его линиями расположены многочисленные развлекательные заведения и трактиры; еще чуть подальше находятся фабричные районы и мастерские; потом начинается храмовый район Асакуса⁽¹³⁾. К северной части этих районов примыкал знаменитый «квартал красных фонарей» Ёсивара, а за ним

(13) Здесь находится знаменитая достопримечательность храм Сэнсо-дзи с «Грозными вратами». Сюда приезжает много туристов, в том числе и из России.

расположился большой жилой район, где жили и городские жители, и рабочие, в том числе приезжие⁽¹⁴⁾.

Причины возникновения трактиров народных песен и их популярность стали предметом интереса журналиста Мотоки Ямамура (1960 г. р.) – им уже была выпущена на эту тему книга в 2010 году [16], кроме того, много не вошедших и новых сведений автор публикует в своем блоге [17]⁽¹⁵⁾. Основываясь на его изысканиях, рассмотрим интересные нас особенности.

В 1956 году был принят закон о запрете проституции, полностью уничтоживший экономическую основу всего района Ёсивара. Владельцам бывших публичных домов пришлось быстро перепрофилировать свои заведения в надежде покрыть убытки. То, что в итоге успешным оказался формат трактиров народных песен, обусловлено, полагает Ямамура, большим количеством в Ёсиваре приезжих девушек с северо-востока [16, с. 63].

Первый в Ёсиваре трактир «Ранман» (название сорта сакэ из преф. Акита, рядом с районом Цугару) открылся в 1955 году. Его быстрый коммерческий успех способствовал появлению других подобных заведений. Владелец «Ранмана», большой любитель народных песен М. Окано говорил, что открытию трактира содействовал успех трактира «Обако» (название народной песни преф. Акита⁽¹⁶⁾) в соседнем районе Асакуса⁽¹⁷⁾. Посетители после работы приходили не только из близлежащих мест, но и приезжали специально из других районов, возвращаясь назад уже на последних электричках [16, с. 66]. Популярность трактиров народных песен росла стремительно. В работе Ямамуры ясно показано, что они возникали «как побеги бамбука после дождя»: через небольшое количество времени в районе Ёсивара

(14) В настоящее время развлекательные центры ушли в другие места, такие как Икэбукуро, Синдзюку, а в Ёсиваре там, где стояли публичные дома – теперь парковки и жилые дома.

(15) В настоящий момент (январь 2019 г.) автор блога готовится к его обновлению на другом сайте, и доступ к цитируемым источникам отсутствует.

(16) Причину сопричастности префектуры Акита Мацуки объясняет тем, что местные производители сакэ поставляли свою продукцию в трактир, обеспечивая себе рынок сбыта [7, с. 106].

(17) Первый в Токио трактир народных песен «Ёмоги» открылся еще до войны в соседнем районе на станции Окатимати. Его владельцем был большой любитель народных песен Сюсаку Кихара. Здесь любил бывать и легендарный исполнитель народных песен М. Михаси, приехавший в Токио в 1949 году [16, с. 31, 36–50].

их было уже 14, а в соседнем Асакуса – 8 [16, с. 192]; чуть позже они стали открываться и в других районах Токио.

Трактиры работали с пяти вечера до полуночи; по праздникам – до утра. После работы люди шли сюда поесть-попить, поговорить, послушать родные песни. За вечер, как правило, было три небольших выступления, как в трактире «Ранман», а в самом большом подобном заведении района трактире «7-5-3» их могло быть до четырех-пяти. Все артисты одновременно являлись и официантами – им за это платили зарплату, но чаевые, получаемые за выступления, были гораздо больше. Гонорар собирали в специальный ящик, а в конце вечера делили между собой. Посетителями трактиров были разные люди: представители фирм, клерки, рабочие, рыбаки. За исключением холодного февраля и жаркого августа было всегда много народу, а на синтоистский праздник Тори в ноябре были настоящие аншлаги [16, с. 68–76, 120–125].

С развитием новой досуговой индустрии стали востребованы певцы и музыканты, которых специально приглашали с севера страны. Так народная музыка стала профессией. Надо отметить, что для сямисэнистов из других мест цугарские номера считались яркими, «сложными», но именно за это они пользовались особой популярностью [7, с. 107]. Сямисэнисты в своем желании поразить публику и коллег усложняли проигрыши и аккомпанемент. В то время для исполнителей эталоном считалось мастерство Г. Сиракавы. Через записи на пластинках они осваивали его исполнительское искусство.

Из музыкальной среды трактиров вышел Ринсёэй Кида (настоящее имя – Риндзиро Танака, родом из поселка Хирака в южном Цугару, 1911–1979), зрячий сямисэнист из крестьянской семьи, считающийся основателем одного из двух главных направлений исполнительства на цугару-дзямисэне вместе с Т. Такахаси (подробнее ниже). Кида с 1961 года начал играть в трактире «7-5-3». До своего приезда в Токио музыкант уже работал над техникой звукоизвлечения при неблагоприятных условиях (слабая акустика) в гастрольной труппе, что позволило ему добиться особой яркости в звуке. Его гордостью была более толстая нижняя струна, позволяющая достигать сильного звучания [7, с. 61–62].

Атмосферу вокруг работы трактиров описал владелец самого большого в Ёсиваре трактира «7-5-3» Д. Фудзимаки: «После войны в столице царил мир и спокойствие. У людей появилось понятие времени для работы и времени для отдыха»; «Когда искал место для

трактира, где бы народ с удовольствием собирался, то думал – район Гиндза слишком богатый, а вот Ёсивара в Асакусе – то, что надо. Для простого народа есть свой город»; «В Токио тогда понаехало полно людей из провинции. Чувство ностальгии по родным местам нуждалось в утешении. Это утешение и стало для них отдыхом, в котором через родные песни они находили опору своих душевных сил и чувство родины [14, с. 140, 142, 144].

В то время особой популярностью пользовалось творчество М. Михаси (1930–1996)⁽¹⁸⁾, с именем которого, как было сказано в начале нашей работы, старшее поколение японцев связывает появление цугару-дзямисэна. Как цитирует Ямамура в своей работе, по мнению Д. Фудзимаки, «М. Михаси добился успеха благодаря включению элементов народных песен в популярные произведения: народные песни, которые можно было услышать только в провинции, были им найдены и представлены обществу как „песни души Японии“, „песни с традицией“» [16, с. 134, 136]. Его репертуар составляли в основном массовые лирические песни в жанре *Энка*, с преобладающей тематикой чувства тоски по родине, но были и народные песни, исполняемые под аккомпанемент цугару-дзямисэна. В 1959 году в своем юбилейном концерте, посвященном 20-летию концертной деятельности, проходившем в самом лучшем токийском театре того времени «Нихон гэкидзё» (нын. «Юракутё Марион»), М. Михаси выступал вместе со своим педагогом Г. Сиракава, специально приглашенным со своих гастролей по Хоккайдо. В конце того концерта им была исполнена самая популярная песня из Цугару «*Дзёнкара-буси*», во вступлении к которой Сиракава исполнил проигрыш с инструментальным варьированием на цугару-дзямисэне, что до того времени еще не звучало в столице. Концерт имел громадный успех. Считается, что это было первое значимое исполнение на цугару-дзямисэне на сцене в Токио. Артист и в дальнейшем много выступал с цугару-дзямисэном, в том числе и по телевидению, выпустил много пластинок.

(18) Родился на Хоккайдо, в возрасте девяти лет стал победителем префектурного конкурса народных песен, а в 12 лет уже выпустил свою пластинку. В то же время учился играть на сямисэне, и в 16 лет (1946 г.) начал работать в гастрольной труппе из Цугару вместе с виртуозом Г. Сиракава. Побывал на островах Хоккайдо и Сахалине. В Токио приехал в 19 лет (1949 г.), чтобы стать профессиональным певцом. В 1954 году начал карьеру, и спустя всего год его пластинки стали настоящим хитом.

Песня «Мингё сакаба (трактир народных песен)» (слова Р. Яно) в его исполнении стала хитом 1959 года, в который мы и возвращаемся. В своих исследованиях Ямамура опрашивал бывших посетителей трактиров народных песен. Многие из них называли в качестве причин популярности этих заведений веселость, близость к вокзалу, возможность петь без стеснения. К. Кобаяси следующим образом охарактеризовал причину посещений: «Приезжие из провинции, типа меня, чувствовали себя как в стихотворении Такубоку Исикавы⁽¹⁹⁾. По правде говоря, нас выгнали с родины, так как все доставалось старшему наследнику. Хотелось бы вернуться – но нас никто там не ждет. В душе одна обида и тоска. А когда я в Токио увидел родные названия „Этиго“, „Садо“, „Окэса“⁽²⁰⁾ – не мог не зайти» [16, с. 215–216].

На вопрос, почему посетителям нужны были именно народные песни, И. Комацу, бывший владелец трактира «Хидэко» в Ёсиваре, сказал: «Приезжаешь в Токио – и никого нет, с кем бы даже можно было просто поговорить. Люди вокруг чужие. Как тут не загрустить. <...> Было здорово, когда попадались земляки. <...> Раньше думал, что родные песни можно только дома услышать – а тут поют их каждый вечер! Как будто дома и оказался» [16, с. 266].

К середине 1960-х годов популярность трактиров народных песен начала постепенно снижаться. К тому времени появились популярные современные песни, в начале 1970-х стало распространяться караоке, а в 1978 году на центральном телеканале вышла в свет передача о народных песнях «Мингё о аната ни (Народные песни для вас)» и многие любители народных песен стали довольствоваться телевизионными эфирами, что стало причиной закрытия трактиров⁽²¹⁾. Артисты потеряли работу – многие начали давать частные уроки традиционной музыки, что позволило оформиться педагогическому направлению искусства цугару-дзямисэн.

(19) Знаменитая *танка* 1910 года из сборника «Итиаку но суна»: «Фурусато но намари нацукаси / Тэйсяба но хитогами но накани / Со о кикиниюку (Тоскую по родному диалекту / Иду на вокзал в толпу / Его услышать)». Здесь имеется в виду вокзал Уэно.

(20) «Этиго» – старое название преф. Ниигата, «Садо» – название острова, «Окэса» – название народной песни о Садо.

(21) В этом районе остались трактиры до сих пор. В западной части Асакусы с 1957 г. до конца 2018 г. работал трактир «Ойвакэ». А трактир «Мидори» в северной части работает только по выходным (на январь 2019 г.).

ТИКУДЗАН ТАКАХАСИ И ЕГО КОНЦЕРТЫ В ТОКИЙСКОМ АНДЕГРАУНДНОМ ТЕАТРЕ В 1970–1990 ГГ.

Маэстро Тикудзан Такахаси (наст. имя Тэйдзо Такахаси, 1910–1998) – как было сказано в начале нашей работы, человек, имя которого в полной мере ассоциируется с искусством исполнительства на цугару-дзямисэне. На основе его монографии [13] рассмотрим перипетии жизненного пути, приведшие через него цугару-дзямисэн к национальному признанию.

Такахаси с самого рождения вкусил жизненных тягот. Он родился в 1910 году в деревне Коминато (сегодня поселок Хиранай) на востоке Цугару в обычной крестьянской семье. К двум годам после эпидемии кори стал слабовидящим и почти полностью ослеп к 20 годам. Как в то время было принято, родители по достижению им 15-летнего возраста отправили его к слепому буддийскому монаху Такэбо осваивать пение и игру на сямисэне. Спустя год Такахаси стал ходить на *кадодзукэ* вместе со своим учителем, а еще через год бродил по селениям северо-востока страны и о. Хоккайдо уже в одиночестве⁽²²⁾. Ему пришлось еще освоить игру на дудке *сякухати*, так как в дождь играть на сямисэне было нельзя.

Молодого сямисэниста в 1931 году пригласили в труппу под управлением Кунико Кансэй, с которой он объездил северо-восточный регион, о. Хоккайдо и Сахалин. Общение с другими сямисэнистами в труппе способствовало росту мастерства, но шумная компания и жизнь артиста тяготила его, и вскоре он принял решение уйти. В 1934 году Такахаси пригласили в качестве аккомпаниатора на Первый региональный конкурс народных песен, проходивший в префектуре Аомори, но и здесь он задержался ненадолго⁽²³⁾. После этого он освоил музицирование *Рокёку* по записи на пластинке [13, с. 116] и в 1937–1939 годах работал в труппе этого жанра как исполнитель. В этот предвоенный период в свободное от гастролей время Такахаси продолжал ходить на *кадодзукэ*, а иногда его приглашали принять

(22) Посвященная тому времени (с 1926 по 1930 г.) песня «Фусэцу нагарэ таби (Путешествие под ветром и снегом)» (слова Т. Хосино) стала хитом в 1980 году. Ее исполнял певец – мэтр жанра *Энка* Сабуро Китадзима.

(23) Они вдвоем с Р. Кида аккомпанировали более 50 участникам конкурса, но Такахаси ушел из-за не понравившейся ему обстановки, а не из-за тяжести работы [6, с. 79].

участие в домашних мероприятиях. При этом он продолжал совершенствовать свое исполнительское искусство, беря частные уроки у традиционных сямисэнистов [13, с. 115]: в результате ему удалось вобрать в себя обширный пласт традиционной культуры исполнительства на сямисэне. Накануне войны в составе труппы учеников У. Нариты (подробнее – ниже) Такахаси побывал на севере страны, в Токио, Осаке, где аккомпанировал и *Рокёку (Нанива-буси)*, и пению стихшков *Додойцу-буси*, и цугарским песням [13, с. 128].

В 1950 году Такахаси в качестве профессионального аккомпаниатора пригласил мэтр пения Унтику Нарита (наст. имя Такэдзо Нарита, 1889–1974). Он же и дал ему сценическое имя Тикудзан Такахаси, с которым артист прошел в дальнейшем всю свою жизнь. Новый этап творческой жизни начался в 1953 году, когда по местному префектурному радио стали выпускать в эфир передачу «Курсы народных песен», автором которой стал сам У. Нарита. В передаче, помимо известных и популярных песен, певец исполнял малоизвестные, причем Такахаси сочинял к ним аккомпанемент (по традиции до этого они исполнялись под хлопанье в ладоши) [6, с. 116]. Их совместные выступления имели значительный успех, но, как это было принято в традиции, это не был творческий союз двух личностей, а сямисэнист всегда оставался в тени певца и полностью подчинялся ему, что давало право Унтику Нарите запрещать сольные выступления Такахаси вплоть до своего ухода со сцены в 1964 году.

Свою сольную деятельность Тикудзан Такахаси начал в возрасте 55 лет, но чуть ранее, в 1963 году, вышла в свет его первая пластинка, где артист представил несколько сольных вещей. Результатом стало выступление год спустя в качестве сольного исполнителя на концерте, организованном общественным объединением «Ро-он» (Ассоциация музыки для трудящихся)⁽²⁴⁾. Те 20 минут пребывания на

(24) Ассоциация была организована в 1949 году в Осаке японскими коммунистами. Лозунгом объединения было: «хорошая музыка по доступной цене». В 1960-х гг. на пике его развития в объединение по всей Японии входило 192 организации, насчитывающих 600 тыс. человек. В начале 1970-х гг. значение и популярность «Ро-он» стремительно сократилась. Это объединение нуждается в отдельном рассмотрении в общеполитическом контексте страны того времени.

сцене⁽²⁵⁾ стали для Тикудзана Такахаси выступлением, открывшим ему путь к известности по всей стране [6, с. 143–146]. Окончательное общественное признание пришло после последовавших многочисленных выступлений в Токио, за активную организацию которых взялась «Ро-он»⁽²⁶⁾ [9, с. 125].

О Тикудзане Такахаси написано много книг и снято несколько фильмов; также ему и его творчеству посвящено большое количество теле- и радиопередач⁽²⁷⁾. Кроме того, у него есть и связь с Россией. В 1977 году на Московском кинофестивале был показан фильм «Одинокое путешествие Тикудзана» (режиссер – Канэто Синдо), а сам артист выступал на Красной площади⁽²⁸⁾.

Не менее значимый вклад в формирование идентичности исполнительского искусства на цугару-дзямисэне Тикудзан Такахаси сумел внести благодаря творческому сотрудничеству с токийским авангардным театром «Джан-Джан», расположенным в районе Сибуя – новом столичном культурном центре, ставшим таким с 70-х годов⁽²⁹⁾. Его создатель Сусуму Такасима (1932 г. р.), будучи студентом филологического факультета по специальности «французская литература», увлекся театром. Ему удалось организовать коллектив единомышленников, благодаря которому он открыл для себя особую художественную выразительность чтения произведений стихотворной формы в небольших пространствах с максимально доверительной атмосферой. В результате чего, в партнерстве с вла-

(25) Этот концерт был посвящен последнему выступлению У. Нарита, а для Такахаси стал поворотным моментом в его творческой жизни.

(26) Ассоциацией музыки для трудящихся «Ро-он» организованы в 1974 г. 57% всех выступлений (96 концертов) Такахаси, а в 1975 г. – 79% (138 концертов) [9, с. 105].

(27) Например, см. книги [6], [7, с. 49–55, 64–71], [9], [13], [23, с. 231–323]. Известные художественные фильмы: «Камбати: Такахаси Тикудзан, тамаси но хибики (Морозные звуки: музыка души Тикудзана Такахаси)» (NHK Аомори, 1971); фильм «Тикудзан хиторитаби (Одинокое путешествие Тикудзана)» (1977).

(28) Это была для Т. Такахаси первая заграничная поездка. Известно, что тогда он неожиданно для самого себя вспомнил русское слово «дзунакому» (знакомый). Это слово он услышал молодым во времена своих гастролей на Сахалине в гостях у русского эмигранта, с которым они выпивали в его доме [6, с. 220–222].

(29) Театр работал до 2000 г. (с программами театральных сезонов можно ознакомиться в архиве театра [3]); после смены владельца театр превратился в кафе. С 2004 г. половина помещения выделена под небольшой театр «Коэндори красиккус (Классики на улице Коэндори)». Но до сих пор его зовут «бывший Джан-Джан», что указывает на культовый статус театра в субкультуре токийского мегаполиса.

дельцем кафе-шансона он открыл небольшой театр-кафе на 150 мест [12, с. 8–12]. Являясь по своей сути андеграундным театром, «Джан-Джан» предлагал пространство для творческого поиска многим исполнителям, ставшим позднее звездами эстрады: Юми Арай, Миюки Накадзима, Такуро Ёсида, – вот лишь некоторые имена из этого списка. В то время только зарождалась мода на поэта, исполнителя и композитора в одном лице и творчество Такахаси в полной мере соответствовало интересу публики.

В 1972 году Такасима услышал звучание цугару-дзямисэна, оказавшись в Аомори – на северной окраине о. Хонсю. Через небольшое время ему также удалось побывать на концерте Т. Такахаси. Такасима в полной мере восхитился его исполнением и сразу предложил выступить у себя в театре [12, с. 55–58]. Позже он вспоминал: «В музыке Такахаси я услышал не просто звук сямисэна, а воспринял силу неразрывной связи музыки и общества» [12, с. 58], и ему же принадлежит определение о «детерриториализации музыки, то есть выходе японской традиционной музыкой за пределы своих рамок, но по сути остающейся традиционной» [12, с. 62].

Творческий союз Тикудзана Такахаси с театром длился в течение 20 лет. Каждый месяц музыкант приезжал в Токио, где по условиям контракта давал концерты в течение трех вечеров подряд. На них собирался полный зал, а уже задолго до его выступления выстраивалась длинная очередь из молодежи, желающей послушать игру провинциального 60-летнего музыканта ничуть не меньше, чем популярные тогда рок и джаз. После всего двух концертов феноменом исполнительского мастерства Такахаси заинтересовались столичные газеты – тогда впервые была зафиксирована связка именно цугару-дзямисэна и Тикудзана Такахаси⁽³⁰⁾. В те дни пресса пестрила такими заголовками: «Рассказы о тяжелой жизни на своем языке», «Незаметный бум. И рассказы на цугарском диалекте», «50 лет с плектром», «Трогательное *футодзао* (сямисэн с бóльшим корпусом. – К.Ю.): очарованная молодежь в джинсах» и др. [12, с. 61].

(30) Здесь показательным является то, что, как указывает бывший директор телевидения Аомори Х. Мацуки, во время съемки в 1971 году первого документального фильма «Камбати», слово «цугару-дзямисэн» решили не употреблять, так как оно все еще считалось локальным и для национальной передачи было некорректно [7, с. 54].

После этого СМИ стали освещать исполнительское искусство Тикудзана Такахаси, что позволило широко распространить результаты его творчества на всю страну.

Вдумчивое и справедливое описание молодежи, которая стала новыми слушателями, дал постоянный спутник Такахаси и его помощник Садаки Сато (1926–2001). Ему часто задавали вопрос о причинах интереса молодежи к творчеству Такахаси, на что он отвечал: «Молодежь воспринимает цугару-дзямисэн Тикудзана ни как народную, ни как традиционную музыку. Обычно их музыкальные предпочтения определяются джазом, попсой, роком – и в них они весьма искушены. Для них цугару-дзямисэн это музыка, которую они чувствуют всей своей душой. <...> Новое поколение⁽³¹⁾ не приемлет суждения, что японец должен слушать обязательно японскую музыку, или касательно того, что народная песня есть выражение чайной души и прочее. Если кратко сказать, то – хорошее это хорошее. И все. <...> Можно сказать, что музыка цугару-дзямисэна Тикудзана в современном мире встретила понимание многих людей. Для них значение слова «Цугару» абсолютно не важно. Главное, есть ли там музыка и есть ли там песня»⁽³²⁾ [9, с. 117–118].

В театре «Джан-Джан» концерты Такахаси начинались в семь часов вечера и длились около двух часов с антрактом в 15 минут. Такахаси с помощью С. Сато еще в 1960-х годах работал над возможной программой длительного сольного выступления. Сато ставил разные музыкальные композиции, включая классику, а Такахаси прорабатывал возможность использования их элементов в своих произведениях. Также в репертуар вошли произведения, сочиненные Такахаси на основе народных музыкальных ладов, например ставший знаменитым «Экспромт „Иваки“». Были и номера, исполняемые на дудке *сякухати*. Во время выступления между музыкальными произведениями артист рассказывал на местном диалекте случаи из

(31) Молодежь 1970-х гг. называли «равнодушным поколением», в противовес предыдущему, сформировавшемуся на протесте и отрицании старого и довоенного времени.

(32) О соотношении возрастных групп слушателей на 1975 г. Сато свидетельствует, что в Токио было больше молодежи, вне Токио – примерно пополам или чуть больше представителей старшего поколения, но общая тенденция – чем ближе к городу, тем больше молодежи. До этого времени такого количества молодежи на концертах цугару-дзямисэна не было [9, с. 121].

своего прошлого. Корреспондент «Тоо ниппо» Т. Мацубаяси писал, что у артиста много опыта, полученного им в *кадодзукэ* и др., который он интересно мог передать слушателям [6, с. 150].

Такадзун Такахаси воспринимал своих новых слушателей и иную обстановку исполнения так: «До этого сямисэн молодые не слушали, да и вообще никто его просто не слушал. <...> После войны слушатели стали другие – внимательные и серьезные; во время игры иногда такая тишина, как будто никого нет. Вся твоя игра на виду. Нужно стараться изо всех сил. На самом деле, для музыканта, стремящегося к мастерству, это то, что нужно. Вот, например, «Джан-Джан» в Токио. Я думал, что такому деревенскому музыканту как я там делать нечего. Маленькое помещение, микрофона нет, слушателей человек 100–200, даже слышно их дыхание – мне неловко, трачу много нервов, сильно эмоционально устаю. Но они хорошие слушатели. И перед ними стоит выступить. А удастся ли мне показать свое мастерство – и от них в большой мере это зависит. Если они не слушают, шумят, то ничего и не получится, как бы ни старался. <...> Я безмерно благодарен, что повсюду в стране мою игру слушают с удовольствием, и особенно рад видеть молодежь на моих концертах. Ведь если они не услышат меня, то мое дело умрет» [13, с. 161–162].

Писатель из Цугару Хидэо Осабэ (1934 г. р.) в 1974 году опубликовал в газете «Тоо ниппо» отзыв о концерте Т. Такахаси: «С цугару-дзямисэном и своим диалектом Тикудзан не замыкается в Цугару, а открывает Цугару всем нам. <...> Думаю, секрет его популярности определяется стремлением к тому, что он сам выразил фразой: „Я искал свой звук“. Скитаясь по северу о. Хонсю, он стремился к универсальности в музыке и звуке. Это и есть секрет его сямисэна, и молодежь тогда услышала это и восприняла» [6, с. 208].

Концертная культура, введенная в исполнительство на цугару-дзямисэне, стала одним из элементов, способствовавших достижению творческих вершин Т. Такахаси, который на фоне низкого статуса сямисэниста по отношению к певцу давно искал своих слушателей и ценителей и вместе с тем ждал признания исполнительства на цугару-дзямисэне отдельным музыкальным жанром. И сложившаяся обстановка исполнения в ночном токийском мегалополисе весьма эффективно подействовала на столичных, а позже и на всех остальных жителей Японии. Выступая на городских концертных сценах, Така-

хаси не пытался отрицать, игнорировать прошлое цугару-дзямисэна, а показывал его так, как оно есть, безо всяких прикрас: «Я хочу донести звуки и запахи Цугару» [13, с. 176] – так он сам говорил о своем отношении к игре на инструменте. Его поиски увенчались любовью слушателей и внесли свой вклад в искусство цугару-дзямисэна.

Заключение

Мы рассматривали историю исполнительства на цугару-дзямисэне через три культурных пространства: 1) гастроль артистических трупп по северу Японии в 1920–1950 годах; 2) появление и расцвет в Токио трактиров народных песен в 1950–1970 годах; 3) концертная деятельность в токийском андеграунд-театре в 1970–1990 годах. Их формирование было обусловлено ночной культурой, и особо нужно заметить, что не только праздничной, но и будничной. Хотя можно справедливо сказать, что за охватываемый нами временной период музыка как общее явление плотно вошла в культуру ночи, и цугару-дзямисэн здесь явился просто органичной частью процесса. Однако фокус внимания находится именно в стремительности развития исполнительства на этом инструменте. Действительно, представление начала прошлого века о цугару-дзямисэне как «инструменте нищих» всего лишь через полвека трансформировалось в «родной инструмент» и уже в таком виде через телевидение обрело неоспоримый в настоящий момент статус национального инструмента.

Одним из важных элементов стимула развития исполнительской культуры на цугару-дзямисэне стало чувство, тесно связанное с ночью – ностальгия. Желание утешения родными песнями вдали от родины способствовало формированию новой обстановки исполнения. Это хорошо видно в первых двух рассмотренных культурных пространствах. А в Токио 1970-х годов появились новые слушатели, которые воспринимали цугару-дзямисэн как народно-традиционную музыку, в качестве нового музыкального жанра в концертной культуре.

Яркими итогами каждого периода, которые можно видеть и сейчас, стало появление новых исполнительских форм и приемов благодаря творческому поиску сямисэнистов Г. Сиракавы, Р. Кида, Т. Такахаси и др.; формирование в столичном регионе исполнительской культуры на цугару-дзямисэне из музыкантов-переселенцев,

приехавших в Токио по культурному запросу работающих земляков; закрепление образа «национального инструмента» с помощью СМИ, особенно телевидения.

Для дальнейших культурологических работ по цугару-дзямисэну можно перечислить следующие темы: 1) история формирования слушателей и их культура; 2) применение инструмента в календарном танцевальном фольклоре *бон одори* в настоящее время; 3) история культуры песенных мероприятий в XIX–XX веках; 4) сравнительный анализ с русской балалайкой.

Цугару-дзямисэн с репертуаром народной музыки в обработке жив в Стране восходящего солнца и признан народно-традиционным, национальным инструментом. Ночь и ее культура в XX веке позволила сямисэну из района Цугару сделать большой шаг, что мы сейчас видим и слышим в его музыке.

Список литературы:

- 1 *Дайдзэ К.* Гэнкон цугару-дзямисэн [Цугару-дзямисэн: струны и душа]. Токио: Годосюппан, 1984. (На яп.)
- 2 *Дайдзэ К.* Цугару-дзямисэн но тандзэ: Миндзокугэйно но сэйсэй то косэй [Рождение цугару-дзямисэна: становление и развитие народного искусства]. Токио: Синъёся, 1995. (На яп.)
- 3 Джан-Джан (архив). URL: <http://jeanjean1969.web.fc2.com/> (дата обращения 15.01.2019). (На яп.)
- 4 *Кимура Г.* Цугару-дзямисэн но кэйфу [Генеалогия цугару-дзямисэна] // Газета «Тоо ниппо» (16 окт. – 14 дек.). Аомори, 1974. (На яп.)
- 5 *Конума К.* Нарита Унтику но моногатари [Рассказы об Унтику Нариты]. Аомори: Кэн рэкуриэсэн кэнкюкай, 1957. (На яп.)
- 6 *Мацубаяси Т.* Тамасии но нэйро: Хёдэн Такахаси Тикудзан [Тембр души: биография Тикудзана Такахаси]. Аомори: Тоо ниппося, 2000. (На яп.)
- 7 *Мацуки Х.* Цугару-дзямисэн мандара: Цугару кара сэкай э. Сосятати но куто то соно рэкиси [Мандала цугару-дзямисэна: из Цугару в мир. Борьба исполнителей, их история]. Токио: Хогаку дзянару, 2011. (На яп.)
- 8 *Сасамори Т.* Цугару-дзямисэн: како, гэндзай, мирай [Цугару-дзямисэн: прошлое, настоящее, будущее] // Хироаки гакуин дайгаку, Тиики-сого-бунка кэнкюдзэ (сост. И. Нитобэ). Тиики-гаку: тиики но рикай ни мукэтэ [Регионоведение: к познанию региона]. Т. 7. Хироаки: Хироаки гакуин дайгаку, 2009. С. 35–40. (На яп.)
- 9 *Сато С.* Такахаси Тикудзан ни кики: Цугару кара сэкай э [Слушаем Тикудзана Такахаси: из Цугару в мир]. Токио: Сюэйся, 2000. (На яп.)
- 10 *Сиракава К.* Канаги кондзяку моногатари [Рассказы о поселке Канаги]. Хироаки: самиздат, 1981. (На яп.)
- 11 *Сэндзоку гакуэн* Цугару-дзямисэн // Цифровая библиотека Университета Сэндзоку гакуэн. URL: <http://www.senzoku-online.jp/TMDL/j/07-tsugaru.html> (дата обращения 15.01.2019). (На яп.)
- 12 *Такасима С.* Джан-джан кёэн [Сумасшедшие вечера в Джан-Джане]. Токио: Саюся, 2013. (На яп.)
- 13 *Такахаси Т.* Цугару-дзямисэн хиторитаби [Одинокое путешествие с цугару-дзямисэном]. Токио: Тюокоронся, 1991. (На яп.)
- 14 *Фудзимаки Д.* Фурю кэйэй данги [Рассказы о бизнесе в искусстве]. Токио: Асахисёин, 1964. (На яп.)
- 15 *Хирано С.* Омин дзуи [Атлас народного быта Северо-Востока Японии]. Аомори: Аомори кэнрицу тосёкан, 1973. (На яп.)
- 16 *Ямамура М.* Минъёсакаба тоу сэйсюн: Кодокэйдзайсэйтэ о сасаэта утатати [Трактиры народных песен как зеркало юношеской поры: песни, поддержавшие японское экономическое чудо]. Токио: Ямаха мюдзикку мэдиа, 2010. (На яп.)
- 17 *Ямамура М.* Табигэйнин но кироку / 60 нэндай эно кокороми: Минъёсакаба тоу сэйти [Записки путешествующих артистов. Опыт понимания 60-х гг.: трактиры народных песен как сакральное место] // Личный блог «Дэнно куроника» [Электронный ресурс]. URL: <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba.html> (дата обращения 21.04.2016). (На яп.)

- 18 Ямамура М. Табигэйнин но кироку / 60 нэндай эно кокороми: Мингёсакаба тоиу сэйти [Записки путешествующих артистов. Опыт понимания 60-х гг.: трактиры народных песен как сакральное место] // Личный блог «Дэнно куроника» [Электронный ресурс]. № 3. 01.09.2012. <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba147.html> (дата обращения 21.04.2016). (На яп.)
- 19 Ямамура М. Табигэйнин но кироку / 60 нэндай эно кокороми: Мингёсакаба тоиу сэйти [Записки путешествующих артистов. Опыт понимания 60-х гг.: трактиры народных песен как сакральное место] // Личный блог «Дэнно куроника» [Электронный ресурс]. № 5. 16.10.2012. <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba150.html> (дата обращения 21.04.2016). (На яп.)
- 20 Ямамура М. Табигэйнин но кироку / 60 нэндай эно кокороми: Мингёсакаба тоиу сэйти [Опыт понимания 60-х гг.: трактиры народных песен как сакральное место] // Личный блог «Дэнно куроника» [Электронный ресурс]. № 6. 01.11.2012. <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba150.html> (дата обращения 21.04.2016). (На яп.)
- 21 Suda N., Daij K., Rausch A. The Birth of Tsugaru Shamisen Music: The Origin and Development of a Japanese Folk Performing Art. Aomori: Aomori University Press, 1998. (На англ.)
- 22 Johnson H.M. The Shamisen: Tradition and Diversity. Leiden: Brill, 2010.
- 23 Groemer G. The Spirit of Tsugaru: Blind Musicians, Tsugaru-jamisen and the Folk Music of Northern Japan. With the Autobiography of Takahashi Chikuzan. Хиросака: Цурапу сёбо, 2012. (На англ.)
- 24 Westerhoven J., Johnson H., Rausch A. Past, Present, and Future of Tsugaru Shamisen: An Interview with MATSUKI Hiroyasu and NISHIKAWA Yoko // Хиросаки гакуин дайгаку, Тиики-сого-бунка кэнкюдзё (сост. И. Нитобэ). Тиики-гаку: тиики но рикай ни мукэтэ. Т. 7. Хиросаки: Хиросаки гакуин дайгаку, 2009. С. 1–34. (На англ.)
- chiiki no rikai ni mukete [Regional study: Toward understanding of the region], vol. 7. Hiroasaki, Hiroasaki Gakuin Daigaku Publ., 2009, pp. 35–40. (In Jap.)
- 9 Sato S. Takahashi Chikuzan ni kiku: Tsugaru kara sekai e [Listening to Chikuzan Takahashi: From Tsugaru to the world]. Tokyo, Shueisha Publ., 2000. (In Jap.)
- 10 Shirakawa K. Kanagi konjaku monogatari [Stories about the Village of Kanagi]. Hiroasaki, self-publishing, 1981. (In Jap.)
- 11 Senzoku Gakuen Tsugaru-jamisen. Digital Library of University “Senzoku Gakuen.” Available at: <http://www.senzoku-online.jp/TMDL/j/07-tsugaru.html> (accessed 15.01.2019). (In Jap.)
- 12 Takashima S. Jean-Jean kyoen [Crazy nights at the Jean-Jean]. Tokyo, Sayusha Publ., 2013. (In Jap.)
- 13 Takahashi C. Tsugaru-jamisen hitoritabi [A lonely journey with a tsugaru-jamisen]. Tokyo, Chuokoronsha Publ., 1991. (In Jap.)
- 14 Fujimaki D. Furu keiei dangi [Talks of business in the arts]. Tokyo, Asahishoin Publ., 1964. (In Jap.)
- 15 Hirano S. Omin zushi [Atlas of people's lives of North-Eastern Japan]. Aomori, Aomori kenritsu toshokan Publ., 1973. (In Jap.)
- 16 Yamamura M. Minyosakaba toiu seishun: Kodokeizaiseichi o sasaeta utatachi [Taverns of folk songs as a mirror of younger days: Songs encouraging Japanese high economic growth]. Tokyo, YAMAHA Musical Media Publ., 2010. (In Jap.)
- 17 Yamamura M. Tabigeinin no kiroku, 60 nendai eno kokoromi: Minyosakaba toiu seichi [Records of traveling entertainers. Attempts at understanding the 60's: Taverns of folk songs as a sacred place]. Personal blog “Denno Kuronika.” Available at: <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba.html> (accessed 21.04.2016). (In Jap.)
- 18 Yamamura M. Tabigeinin no kiroku, 60 nendai eno kokoromi: Minyosakaba toiu seichi [Records of traveling entertainers. Attempts at understanding the 60's: Taverns of folk songs as a sacred place]. Personal blog “Denno Kuronika,” no. 3, 01.09.2012. Available at: <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba147.html> (Date of Access: 21.04.2016). (In Jap.)
- 19 Yamamura M. Tabigeinin no kiroku, 60 nendai eno kokoromi: Minyosakaba toiu seichi [Records of traveling entertainers. Attempts at understanding the 60's: Taverns of folk songs as a sacred place]. Personal blog “Denno Kuronika,” no. 5, 16.10.2012. Available at: <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba150.html> (accessed 21.04.2016). (In Jap.)
- 20 Yamamura M. Tabigeinin no kiroku, 60 nendai eno kokoromi: Minyosakaba toiu seichi [Records of traveling entertainers. Attempts at understanding the 60's: Taverns of folk songs as a sacred place]. Personal blog “Denno Kuronika,” no. 6, 01.11.2012. Available at: <http://homepage3.nifty.com/motokiyama/60s/sakaba150.html> (accessed 21.04.2016). (In Jap.)
- 21 Suda N., Daij K., Rausch A. The birth of tsugaru shamisen music: The origin and development of a Japanese folk performing art. Aomori, Aomori University Press, 1998. (In Eng.)
- 22 Johnson H.M. The shamisen: Tradition and diversity. Leiden, Brill, 2010. (In Eng.)
- 23 Groemer G. The spirit of Tsugaru: Blind musicians, tsugaru-jamisen and the folk music of Northern Japan. With the autobiography of Takahashi Chikuzan. Hiroasaki, Tsugaru Shobo Publ., 2012. (In Eng.)
- 24 Westerhoven J., Johnson H., Rausch A. The past, present, and future of the tsugaru shamisen: An interview with Matsuki Hiroyasu and Nishikawa Yoko. Hiroasaki gakuin daigaku, Chiiki-Sogo-bunka kenkyujo (ed. Nitobe I.). Chiiki-gaku: chiiki no rikai ni mukete [Regional study: Toward the understanding of the region], vol. 7. Hiroasaki, Hiroasaki Gakuin Daigaku Publ., 2009, pp. 1–34. (In Eng.)

References:

- 1 Daijo K. Genkon tsugaru jamisen [Tsugaru-jamisen: Strings and soul]. Tokyo, Godoshuppan Publ., 1984. (In Jap.)
- 2 Daijo K. Tsugaru-jamisen no tanjo: Minzokugeino no seisei to kosei [The birth of tsugaru-jamisen: The formation and development of folk art]. Tokyo, Shinyosha Publ., 1995. (In Jap.)
- 3 Jean-Jean (archive). Available at: <http://jeanjean1969.web.fc2.com/> (accessed 15.01.2019). (In Jap.)
- 4 Kimura G. Tsugaru-jamisen no keifu [Genealogy of tsugaru-jamisen]. Too Nippo Newspaper (Oct. 16 – Dec. 14). Aomori, Too Nippo sha Publ., 1974. (In Jap.)
- 5 Konuma K. Narita Unchiku no monogatari [Stories about Unchiku Narita]. Aomori, Ken Recreation Kenkyukai Publ., 1957. (In Jap.)
- 6 Matsubayashi T. Tamashii no neuro: Hyoden Takahashi Chikuzan [The timbre of soul: The biography of Chikuzan Takahashi]. Aomori, Too Nippo sha Publ., 2000. (In Jap.)
- 7 Matsuki H. Tsugaru-jamisen mandara: Tsugaru kara sekai e. Soshatachi no kuto to sono rekishi [The mandala of the tsugaru-jamisen: From the Tsugaru region to the world. Struggles of players and their history]. Tokyo, Hogaku Journal Publ., 2011. (In Jap.)
- 8 Sasamori T. Tsugaru-jamisen: kako, genzai, mirai [Tsugaru-jamisen: Past, present, and future]. Hiroasaki Gakuin Daigaku, Chiiki-Sogo-bunka kenkyujo (ed. Nitobe I.). Chiiki-gaku: