

УДК 78

**ИСКУССТВО БУДДИЙСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ СЁМЁ
В КОНТЕКСТЕ ЯПОНСКОГО БУДДИЗМА**

© 2009 О.О.Арсеньева

Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова

Статья поступила в редакцию 31.03.2009

Предмет статьи – буддийские песнопения сёмё, одна из старейших исполнительских традиций японской музыкальной культуры. Автор попытался выявить специфику феномена сёмё через определение границ понятия сёмё. В статье дан этимологический анализ термина, обозначены характерные черты японского буддизма, феномен сёмё рассмотрен с позиций принадлежности его миру буддийской культуры и музыкальной культуры Японии.

Ключевые слова: Буддизм, сёмё, бомбай, Синто, Дзэн, комосо, бива, ондо.

Искусство речемзыкального воспроизведения священных текстов *сёмё* в буддийском ритуале пришло в Японию вместе с буддизмом в VI веке н. э. из Кореи и Китая и стало, наряду с музыкой *гагаку*, ведущей традицией в музыкальной культуре, тем «корнем, от которого стала развиваться национальная японская музыка»¹. Это утверждение профессора Танабэ Хисао и сегодня остается неоспоримым, если принять во внимание прежде всего, факт неоспоримого влияния самого буддизма на японскую культуру².

К середине VI века н.э., буддизм, имея за плечами более чем десятивековую историю, был одновременно мощной духовной и высокоразвитой материальной культурой. Являясь, с одной стороны, четко разработанным религиозно-философским мировоззрением с «доктриной спасения» в центре, с другой, – стройной системой

искусств, рожденных под ее сенью³, буддизм стал одним из основополагающих компонентов («устойчивой субкультурой»), определяющей, с момента своего проникновения, облик японской культуры на протяжении всей её последующей истории.

В недрах буддийской культуры, в условиях ритуальной практики родилось и исторически развивалось искусство *сёмё*. В Индии его именовали *бомбай* («речитация на санскрите»), в Китае *фэнтай* («гора рыба»), в Японии оно, в свою очередь, получило название *сёмё*. И хотя до 13 века («век золотых реформ *сёмё*») термин *сёмё* бытовал наряду с *бомбай*, позднее он закрепился как основной. Что обозначал этот термин, какой круг явлений стоял за понятием искусство *сёмё* становится ясным, если обратиться к фактам истории буддийской музыки и истории буддизма в Японии, без которой этой музыки просто не было бы.

Феномен буддийских песнопений *сёмё* до сих пор не рассматривался в работах отечественных музыковедов, поэтому естественной видится задача данной статьи – определение границ понятия *сёмё*, и выявление специфики феномена буддийских песнопений *сёмё* через рассмотрение характерных черт японского буддизма.

Арсеньева Ольга Олеговна, преподаватель кафедры инновационной педагогики. E-mail: arsnova10@mail.ru

¹ Tanabe H. Japanese music. Tokyo, Kokusai bunka shinkokai, 1959. P.34.

² Как универсальная духовная традиция буддизм повлиял на менталитет не только японской нации. Он организовал духовную жизнь целого индобуддийского региона – цивилизации, которая включает страны Южной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока.

³ «Принадлежность его (буддизма – А.О.) искусству так же несомненна, как принадлежность к религиозной культуре», – отмечал О.Розенберг. Цит. по: Розенберг О.О. Труды по буддизму. – М.: 1991. – С. 46.

Начнем с *этимологического анализа термина*, так как и, музыковедческой науке известно, что идея музыкально-теоретического понятия всегда уже содержится в этимологии.

Иероглиф *сэ* (кит. «шэн», яп. «сэй, сё», «коэ») означал «голос, звук голоса, речь, пение». Иероглиф *мэ* (кит. «мин», яп. «мэй, мё», «акари, акаруй») – «лучезарный, просветленный, пустой»⁴. Такое иероглифическое обозначение чаще встречалось, начиная с XIII века, в музыкальных трактатах⁵, специально посвященных этому искусству. В них термин *сэмэ* (лучезарный, просветленный, пустой голос) обозначал одновременно *филологию* (санскр. «*сабдавидья*» – «наука о звуке») и *декламацию* (чит. «*сэймэй*»)⁶. В то время как в литературе буддийского канона употребляли другие иероглифы (кит. «*чан*», яп. «*сэ, тонаэру*» – провозглашать; кит. «*мин*», яп. «*мэй, мё*» – имя, слава), омонимично звучащие и означающие «возглашение (славение) имени Будды».

Разделение сфер употребления разного в иероглифическом выражении термина «*сэмэ*» вполне логично, так как *сэмэ* исторически возникло не как «чистое» искусство, но как проповедь (яп. «*сэжкё*», «толкование сутр») буддийского учения, где говорили с особой интонацией (яп. «*фусидан*», «мелодичный разговор»), и основное назначение которого в службе заключалось в том, чтобы быть одним из пяти способов достижения состояния Будды.

Только со временем, испытав на себе сильное влияние особого стиля проповеди «*эндзэцутай*» (яп. «стиль красноречия») и национальной песенной поэзии «*вака*» (яп. «японские песни»), *сэмэ* становится не только искусством «*катару*» (яп. «говорить») и «*ханасу*» (яп. «беседовать»), но поистине высоко

профессиональным искусством пения «*байсан*» (санскр. «песня-гимн») – достойным объектом исследования для отечественных и зарубежных музыковедов-ученых⁷.

Такой краткий терминологический экскурс потребовался нам для того, чтобы подчеркнуть богатую речемзыкальную природу *сэмэ* как искусства и обозначить сущность феномена *сэмэ*, подлежащего рассмотрению сразу в двух измерениях: с *позиции принадлежности его миру японской музыкальной культуры и миру буддийской культуры одновременно*. Оба семантических значения термина–понятия *сэмэ* выражали одновременно цель (суть) и способ (путь) ее достижения: достигнуть состояния Просветления Звуком (звучанием) Голоса определенного качества. Остановимся на этих моментах подробнее и рассмотрим *сэмэ* с этих позиций. Начнем с японского буддизма-«контекста» для *сэмэ*.

С позиции принадлежности миру *буддийской культуры* история буддийских песнопений *сэмэ* в Японии неразрывно связана с историей развития японского буддизма. Так же, как история японского буддизма неразрывно связана с буддийской культурной (культовой) традицией континентальных стран Индии и Китая. И эта устойчивая буддийская суб-культурная традиция делает *сэмэ* «миром в мире музыки».

Изучение «мира буддийского *сэмэ*» не может не учитывать принципиальные (фундаментальные) установки по отношению к исследованию самой религиозно-философской системы буддизма, звуковым символом которого *сэмэ* является. Поэтому весьма важно обозначить специфику японского буддизма на фоне истории его проникновения в Страну восходящего солнца, как и методологическую позицию отечественных исследователей в отношении него.

VI – VII века в истории Японии были временем становления японского национального государства и его культуры. Именно в этот важный для истории страны период через Китай и Корею проник в Японию буддизм, влияние которого было огромным и нашло отражение во всех областях японской культуры.

Момент проникновения буддизма в Японию связывают с разными датами. Одна из них – 552 г. н.э., когда король Пэкче⁸ привез и передал императору Киммэй (539 – 571 гг.)

⁴ В японском языке китайский иероглиф имеет два чтения: верхнее «онное» (японское и китайское) и нижнее «кунное» (только японское).

⁵ Аннэн «Ситтандзё» (880 г. н.э.), Танти (школа Тэндай) «Сэмэ ёдзинсю» (1233), Сюкай (школа Сингон) «Гёдзан мокуроку» (1238), Тёэ (школа Сингон) «Гёдзан тайгайсю» (1496) и др.

⁶ Указания на истоки термина *сэмэ* находим у Е.Харих-Шнейдер: «Термин *shumyu* происходит от китайского слова *shên – ming*, которое берет начало от санскритского *sabda vidya*, обозначающего курс обучения лингвистике, риторике, акцентуации и произнесению. Он был одним из пяти основных курсов обучения брахманизму – прототипу буддизма» Цит. по: *Harich-Schneider E. Le shumyu boudhique, exercice de meditation // Orients Extremus, Wiesbaden, 1962, b. 9. P.220.*

⁷ Информация по: *Sekiyama Kajuo. Nippon Bukkё to Minkan geino. Kabusikikaisya. Hakusuisya. 1986. – С.7*

⁸ Пэкче (яп.Кудара) – одно из двух государств, составляющих тогда Корею, наряду с Силла.

подарки: образ Будды в золоте и бронзе, несколько флагов, зонтов⁹ и несколько томов сутр. Второй датой называют 582 г. н.э., когда из Китая прибыл человек по имени Сиба Датто вместе со своим родом и, воздвигнув первую молельню, поместил в нее статую Будды¹⁰. Долго и трудно проникал буддизм в Японию, трижды принимался он: сначала императором Киммэй (539 – 571 гг.), затем Бидацу (572 – 585 гг.), наконец, Ёмэй (585 – 587 гг.). Последний, который, как сказано в «Нихон сёки», «...верил в Закон Будды и почитал Путь Богов»¹¹. И хотя более чем за век, от правления Киммэй до правления Тэнти (668 – 671 гг.), в Японии было построено 58 буддийских храмов, лишь наследного принца Сётоку Тайси (574 – 622 гг.), правившего в 592 – 622 годах от имени царствующей императрицы Суйко (592 – 628 гг.), можно считать реальным основателем буддизма в Японии. Во времена правления Сётоку (автора «конституции» 17 статей), разносторонне образованного и талантливого правителя, «первого истинного апостола буддизма», буддизм стал «орудием укрепления государственной власти»¹². Как отмечают исследователи: «его принадлежность более политике, чем культуре, в то время была несомненна»¹³. Разные периоды пережил японский буддизм в своей истории:

- период «*монолитного буддизма*» VI – VIII вв.: проникновение (период Асука-Нара – 552 – 794), затем распространение учений шести нарсских школ и школы Кэгон в IX веке в период Дзёган (ранний Хэйан, 794 – 894); зарождение и утверждение эзотерических школ Тэндай (яп. «опора небес») и Сингон (яп. «истинные слова»)
- период «*классического*» буддизма X – XIII вв.: расцвет эзотерических школ Тэндай и Сингон, с одной стороны (период Фудзивара, поздний Хэйан (894 – 1185)) и появление новых эзотерических Амидаистских школ (Дзёдо, Дзёдо-синсю), смешанных школ Дзэн и Нитирэн (период Камакура (1185 – 1333));
- период «*магической силы*» и *господства учения Дзэн* в условиях раскола и разд-

робленности: эпохи Асикага (1333 – 1392) и Муромати (1392 – 1573);

- период «*отверженности*» в момент проникновения христианства (2-я половина XVI века – эпоха Момояма (1573 – 1614) и «*усталого, но торжествующего существования*» – эпоха Эдо (1614 – 1868);
- период «*нового возрождения*», связанный с деятельностью «новых» школ буддизма Тэнри-кё, Сока Гаккай и др.: эпохи Мэйдзи (1868 – 1912), Тайсё (1912 – 1926) и Сёва (1926 – 1989).

Со временем сфера влияния буддизма расширялась. Он проникал в японское общество все глубже: завоевывал новые социальные слои, распространялся на новые территории, двигаясь из городов в провинцию. Постепенно менялись его социо-культурные функции, менялся характер восприятия учения японцами и характер самого учения.

Всегда было закономерным, что, проникая в страны Южной, Юго-Восточной, Центральной Азии и Дальнего Востока, буддизм взаимодействовал с различными национальными культурами, приобретая индивидуальную окраску. Были свои характерные особенности и у японского буддизма – «*колыбели*» японского *сёмё*.

Отечественный буддолог О.Розенберг писал: «Системное изучение буддизма, возможно, прежде всего, на уровне философии. Религиозно-философские доктрины имеют возможность быть сопоставимы... Системное изучение ритуала (буддийской практики) очень сложная задача, так как в буддизме множество течений и школ»¹⁴.

Действительно, школ в японском буддизме множество китайских и индийских корней: эзотерические (Кэгон (кит. Хуаянь), Сингон (санскр. mantra, кит. цзочань), Тэндай (кит. Тянь-тай)), экзотерические (более поздние), так называемые амидаистские школы (Дзёдо, Дзёдо-син, Нитирэн-сю), содержащие те и другие доктрины – школа Дзэн (кит. Чань, имела эзотерическую (Риндзай-сю) и мирскую (Обаку-сю) ветви). А также, отстаивающая принцип синкретизма, Сото-сю, где использовались как практики эзотерического Дзэн – *дзадзэн* («сидячая медитация») и *мондо-коан* («интеллектуальная задача в вопросах и ответах»), так и амидаистская практика *Нэмбуцу* («думание о Будде»).

Кроме того, в японском буддизме существовали течения неортодоксального буддизма:

⁹ Флаг – символ горы Меру, центра буддийской Вселенной – и зонт – «защитник от злых помыслов» – два из восьми основных символов буддизма.

¹⁰ Информация по: *Мещеряков А.Н.* Древняя Япония. Буддизм и синтоизм. – М.: 1987. – С.58.

¹¹ Цит. по: *Светлов Г.Е.* Путь богов. – М.: 1985. – С.44.

¹² Цит. по: *Игнатович А.Н.* Буддизм в Японии. Очерк ранней истории. – М.: 1987. – С.3.

¹³ Там же. – С.43.

¹⁴ Цит. по: *Розенберг О.О.* Труды по буддизму. – М.: 1991. – С.195.

Сюгэндо – движение монахов-отшельников *ямабуси* («спящие в горах»), странствующих монахинь «окаама» («женщины холмов») и монахов «комосо» («монахи рисовой соломки», время позднего Асикага (1333 – 1392), позже комусо, «монахи пустоты») – полурелигиозные монахи из низшего класса и класса самураев, играющие на специфического типа японской флейте *хиттоёгири с четырьмя верхними отверстиями, родоначальницы всех флейт*¹⁵.

И, рассматривая вопрос о школах, О. Розенберг предупреждал: «...следует иметь в виду, все главные разделения буддизма, которые основаны на догматических и философских разногласиях, зарождались в монастырях, среди ученого духовенства... Буддисты – миряне вообще мало знакомы с разногласиями школ и мало интересуются и не могут интересоваться вопросами догматики... ограничиваются усвоением того, что является общепобуддийским, в популярной форме, с примесью, однако, некоторых специфических элементов¹⁶, преобладание которых позволяет дать известную, более грубую, классификацию народных течений буддизма, «...он действительно содержит противоречия и не поддается заключению в рамки системы»¹⁷.

Изложенная позиция О. Розенберга, патриарха отечественного востоковедения, обозначает методологическую позицию буддолога. Его вынужденная установка на разграничение «академического» и «народного» буддизма – есть результат выявленной сложности применения системного подхода к анализу практической стороны его (буддизма) функционирования. Нам же она помогает выбрать верную позицию относительно предмета исследования.

А.Н.Игнатович¹⁸, исследуя буддизм эпохи Нара, выделяет несколько черт буддизма в Японии, характеризующих его в целом. Это: 1) «государственный характер» японского буддизма и его практическая направленность; 2) «китаизированная» форма и явление «рёбусинто». Мы коснемся первых двух и остановимся на двух последних особо значимых с позиции характера культурного

синтеза. К тому же заметим, эти качественные характеристики японского буддизма особенно важны для нас, так как определенным образом отразились на музыкальном искусстве сёмё.

Первая особенность японского буддизма – «государственный характер» – установилась с самого начала и сразу же определила в основном публицистический или популяризаторский характер большинства трактатов его приверженцев, во все времена проявляющих внимание к проблемам, касающимся государства (к ним примыкают и труды, содержащие глубокие теоретические разработки проблем).

Для *практической направленности* существенно то, что японцы рассматривают буддизм как эффективное «средство извлечения пользы в этом мире» (принцип «*гэндзи-рияку*», «извлечение пользы в этом мире»). «Усилившееся в последующие эпохи стремление к «запредельному», – пишет А.Н.Игнатович относительно школ Сингон и Дзэн, – не снимало такого подхода к буддизму»¹⁹.

Относительно синтеза, А.Н.Игнатович замечает, что буддийская обрядность, каноническая литература и экзегетика изначально были восприняты в «китаизированном» виде, что каноническая литература не переводилась с китайского на японский, а при изучении китайских текстов в Японии отсутствовала возможность использовать санскритские оригиналы. Придерживаясь мнения, что миссионеры из Индии заезжали в Японию крайне редко, автор делает вывод об опосредованном характере индийского влияния на японцев²⁰. Данное положение верно при рассмотрении буддизма эпохи Нара, но не бесспорно при рассмотрении буддизма эпохи Хэйан, особенно если принять во внимание музыкальный аспект буддизма. Наличие в песнопениях сёмё разных по языку типов напевов *бонсан* (*санскрит*), *кансан* (*китайский литературный*), *васан* (*японский*)), появление которых не случайно, как показывают приведенные ниже свидетельства, описание принципа ладовой организации в музыкальной теории сёмё (*использование китайских 5 и 7-ступенных звукорядов и индийского принципа работы ладовой конструкции по типу «трех колеблющихся центров»*), явно показывают опору на индийские и китайские основы.

¹⁵ Информация по: Sanford G. Shakuhaichi Zen: The fukeshu and Komusuz // Monumenta Nipponica, Токио, Sophia Univ, Winter 1977. P.413, 417, 428.

¹⁶ Цит. по: Розенберг О.О. Труды по буддизму. – М.: 1991. – С.195 – 196.

¹⁷ Там же. – С.78.

¹⁸ Информация по: Игнатович А.Н. Буддизм в Японии. Очерк ранней истории. – М.: 1987.

¹⁹ Там же. – С.254.

²⁰ Там же. – С.255.

У Е.Харих-Шнейдер²¹ читаем о том, что песнопения в Японии распространяли *китайские* (Тао-Гон, прибыл в 719 году, и Тао-Сюэн, прибыл в 735 году) и *индийские* монахи. Среди последних, особенно выделялись две фигуры Боддхисена и Фатриетт; «... собственно первым знакомством с этой музыкой (*сёмё* – А. О.) стал 736 год, когда по случаю освящения только что построенного в столице Нара Большого Будды, на церемонии открытия Глаз Будды пели не только китайские, но и индийские монахи. Фатриетт исполнил буддийский танец и спел *бомбай* (*напев на санскрите* – разр. А.О.).

А Боддхисена с 736 года, вплоть до своей кончины в 760 году преподавал санскрит и правила «правильной» интонации»²².

Кукай, глава (основоположник) школы Сингон, вернувшись из Китая, открыл школу для простого народа. Она называлась «школа премногих искусств и разной премудрости» (яп. – «сюкэй сюти ин»). Кобо Дайси (буддийское имя Кукая) одобрил программу «научения трем искусствам» (яп. «сангакурон») для монахов (занятия по санскриту, флейте или каллиграфии и буддийским текстам). Его называли «гражданин мира» и он, как никто другой, осознавал скорее свою преемственность от континентальной культуры, чем националистичность.

Кукай, автор многих трактатов, в том числе по мантре «Хум» и «Сёдзи Дзиссо Ги» («Звук, Знак, Истинно сущее»)²³, прекрасно владеющий «языком книжной премудрости», блестяще проанализировавший филологический и фонологический аспекты произношения букв («биджа – семян») основных буддийских мантр в их японском эквиваленте, сетовал на то, что «пока не пользуешься санскритом невозможно разделить долгие и короткие звуки»²⁴.

Сказанное свидетельствует, о том, что Япония, будучи крайней точкой распространения буддизма на юго-востоке, стала уникальным местом: Здесь в синхронистическом срезе сохранились многие учения и школы, характерные как для китайского, так и для индийского буддизма, исчезнувшие в месте своего возник-

новения. Это наблюдение очень важно для определения исторических истоков искусства *сёмё*. Оно было тем «полем», на котором состоялась встреча культур, искусством, опирающимся на практику интонирования, выработанную в индийской и китайской культуре и конечно на исконно японскую традицию речемзыкального говорения (вопросы других статей автора), чему немало поспособствовало явление «рёбу-синто» («две стороны синто-пути богов») в японской культуре. По поводу него Кукай сказал: «Путь богов и путь Будды – суть не два»²⁵.

С позиции принадлежности миру *японской музыкальной культуры*, *сёмё* давно вписано в историю японской музыки как одна из старейших музыкальных традиций, сам механизм функционирования которой (бытование, сохранение и передача) традиционен.

Исторический комментарий (см. таблицу). Искусство *сёмё* как жанр религиозной музыки к моменту своего проникновения в Японию, наследуя традиции, как показал этимологический анализ термина, индийского и китайского буддизма, в течение достаточно долгого времени существовало абсолютно обособленно как искусство сугубо сакральное, скрытое от непосвященных в буддийских монастырях.

Что же касается новых жанров, то с наступлением эпохи Хэйан (794 – 1185), а затем Камакура (1185 – 1333) буддизм, что называется, с одной стороны, «пошел в народ», с другой активно развивался в пределах храмового пространства. В пространстве ритуала с появлением катаканы и хираганы (японские слоговые азбуки) появляются упрощенные версии песнопений на японском языке *васан*, и в то же время – церемониальный стиль *косики* – особая речитация в стиле «катаримоно» – «рассказывание вещей», где большая роль отводится голосу, гимны-молитвы религиозного содержания *саймон*, использующиеся в синтоистских и буддийских службах с 13 века. А с появлением амидаистских школ становятся особо популярны моления *нэмбуцу-ута* и молитвенные песнитанцы в честь Будды Амида *нэмбуцу-одори*.

В около храмовом пространстве возникли жанры: *сэккё сэцу* (проповеди бродячих монахов с особой «мелодичной» интонацией) и *рокасэцу* (сказы песенным речитативом бродячих певцов-самураев). Простой народ стал

²¹ Информация по: *Harich-Schneider E. A history of Japanese music. London: Oxford University Press. 1973. P.10.*

²² Там же. – P.95.

²³ Информация по: *Икэгути Экан. Подвижник огня. – М.: 1996.*

²⁴ Цит. по: *Мещеряков: А.Н. Древняя Япония. Буддизм и Синтоим. – М.:1987. – С.165.*

²⁵ Цит. по: *Трубникова Н.Н. Особенности буддийской традиции мысли в сочинениях Кукая // Вопросы философии. – 1996, – 9. – С.151.*

допускаться на богослужения, приносил туда своё искусство-песни *сайбара* (песни погонщиков), *имайё-ута* (песенки уличных девушек). В процессе популяризации буддизма среди городского и сельского населения происходил своего рода интонационный взаимообмен между *сёмё* и жанрами народной музыки.

Позднее, в эпоху Муромати (1333 – 1568), Момояма (1573 – 1614) и эпоху Эдо (1614 – 1868); возникли буддийские песнопения *гоэй-ка*, которые исполнялись во время богослужений в больших храмах и в паломнических шествиях и запевки *ондо* – ритмичные песни во время полевых работ. Эти и другие жанры, так называемой народной буддийской музыки оказали мощное воздействие на народную музыкальную культуру, а также на музыку классического японского тетра *Но*, *Кабуки*, кукольного театра *Бунраку* (*Кодзёрури*), и, как следствие, на ставшую к XIX веку образцом высокой классики музыку для традиционных японских инструментов (лютни *бива* и трехструнной лютни *сямисэн*), а в середине периода Эдо (18 век) и на литературные жанры *кодан* и *ракуго*.

Помимо народных жанров, буддийская музыка вызвала к жизни жанр сольной музыки для бамбуковой флейты *сякухати* (монастырская практика «*суйдзэн*» («страстное желание») монахов *комусо*, примкнувших к Дзэн, совершается посредством игры на духовом инструменте). Техника звукоизвлечения при игре на *сякухати* во многом повторяет манеру подачи голоса при исполнении *сёмё*²⁶. В то же время, музыкальной теорией *сёмё* осмысливалось как наука (в Японии термин «*гомё*» означал «пять наук», изучавшихся в древней Индии браминами) и как искусство, имеющее собственно *музыкальные закономерности организации, свой исполнительский канон*.

Возвращаясь к объёму термина-понятия *сёмё*, обобщим наши наблюдения. Обращение к истории буддийской музыки в Японии позволило нам выделить две сферы бытования этого искусства. Одна сфера не связана с буддийским ритуалом – здесь исполнительская традиция буддийских песнопений реализуется в различных влияниях на другие жанры японской традиционной культуры.

Другая сфера – буддийская ритуальная практика – основная и до наших дней. К этой сфере относят все виды песнопений религиозного и полу религиозного содержания, распетых разными способами, использующихся в ритуальной практике различных школ и направлений буддизма. В истории до 13 века термин *сёмё* бытовал как собирательное понятие для всех видов музыкальной практики в различного рода ритуалах. Все музыкальные жанры полу религиозного характера, связанные с народным буддизмом определялись (покрывались) им. Мы сразу оговорим, что влияние «*сёмё*» на другие жанры и все виды полу религиозного характера, рассматривается нами косвенно. Упор же делается на эзотерический напев *сёмё*.

В таком более узком смысле, термин *сёмё* употреблялся и употребляется сегодня: по отношению к развитым, сложным в музыкальном отношении напевам, исполнявшимся в школах Кэгон, Тэндай, Сингон и Дзэн. Эти школы выдвинулись в истории наличием четко оформленного и универсального доктринального комплекса; разработанностью ритуала и особой значимостью музыкального компонента в нем. Именно в отношении к этим напевам родилась не просто музыкальная, но специальная теория, охватывающая вопросы, связанные: с текстом; музыкальной структурной, метроритмической и пространственно-временной их организацией; практикой исполнения и проблемой сохранения «*сёмё*». Их исполнение действительно требовало высокого профессионального мастерства, было настоящей наукой, теорией (*кёсо*) которая открыто записывалась, а также исполнительским искусством, секреты практики (*дзисо*) которого, передавались как священная традиция, из уст в уста и уходили в глубь веков.

²⁶ Информация по: *Harich-Schneider E.* A history of Japanese music. London: Oxford University. Press. 1973 и Sanford G. Shakuhaichi Zen: The fukeshu and Komusui // Monumenta Nipponica, Түкүц, Sophia Univ, Winter 1977. P. 430.

