ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ “САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ” (СПбГУ)

Выпускная работа на тему:

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА

по направлению 41.03.03 “Востоковедение и африканистика”

профиль: Японская филология

Выполнил:

студент 4 курса

очного отделения

Гурвич Влада Владимировна

Научный руководитель:

канд. фил. н., доцент

Аракава Ёсико

Рецензент:

канд. фил. н., доцент,

Ибрахим Инга Самировна

**Санкт - Петербург**

**2017**

Оглавление

[Оглавление 1](#_Toc483984010)

[Введение 2](#_Toc483984011)

[Глава 1. Теория психолингвистики 5](#_Toc483984012)

[Психология языка 5](#_Toc483984013)

[Язык, мышление и культура 8](#_Toc483984014)

[Музыка, язык и мозг 14](#_Toc483984015)

[Глава 2. Терминология музыкальных жанров, развивавшихся в послевоенное время и во второй половине XX века 19](#_Toc483984016)

[Джазовая терминология японского языка 19](#_Toc483984017)

[Рок-терминология японского языка 24](#_Toc483984018)

[Терминология японской поп-музыки 31](#_Toc483984019)

[Терминология японского хип-хопа 33](#_Toc483984020)

[Терминология звукозаписи 36](#_Toc483984021)

[Терминология караоке 38](#_Toc483984022)

[Глава 3. Влияние музыки и музыкальной терминологии в послевоенное время и во второй половине XX века на психологию японского языка 42](#_Toc483984023)

[Психология японского языка 42](#_Toc483984024)

[Психолингвистический анализ влияния европейской музыки на развитие японской культуры в послевоенный период и во второй половине XX века 47](#_Toc483984025)

[Заключение 55](#_Toc483984026)

[**Список использованной литературы и источников** 57](#_Toc483984027)

[Приложение 64](#_Toc483984028)

Введение

В послевоенный период и во второй половине XX века в японском языке появилось большое количество музыкальных терминов, которые обслуживали различные новые музыкальные жанры. Среди новых музыкальных терминов существуют не только заимствования, но и слова, которые появились уже непосредственно на самом японском языке. Кроме этого, новая японская музыкальная терминология оказала большое влияние на культуру, а также и на психологию японского языка.

Психолингвистика — это относительно недавно появившаяся наука, которая соединяет в себе несколько различных дисциплин (психологию, лингвистику и др.), при помощи которой ученые пытаются установить различные изменения, произошедшие в психологии людей, которые используют тот или иной язык. Важным аспектом также является отношение языка к культуре.

Таким образом, изучение того, как именно поменялось восприятие японцами окружающей действительности, основываясь на изучении новой музыкальной терминологии, будет способствовать не только нахождению наиболее подходящего перевода для новых терминов, но и станет важным аспектом в изучении изменений психологии поведения в японском обществе в данный период.

На первом курсе нами был сделан обзор развития как традиционной, так и европейской музыкальной терминологии, были выявлены основные смысловые группы заимствованных европейских музыкальный терминов.

На втором курсе нами было проведено исследование в области лексикологии и лексикографии, а также были выявлены основные методы заимствования европейских музыкальных терминов.

На третьем курсе мы решили рассмотреть влияние этимологии заимствованных музыкальных слов на способы их перевода. Нами был выбран этимологический период, который многие исследователи японской музыкальной терминологии называют периодом заимствования европейских музыкальных терминов до начала влияния американской музыкальной культуры на японскую музыкальную терминологию или же “первой волной” заимствований.

В этом году **объектом** данного исследования является восприятие музыкальных терминов , а **предметом** исследования – изменения в восприятии японских музыкальных терминов в новых заимствованных жанрах.

**Цель** работы – изучить музыкальную терминологию в послевоенный период и во второй половине XX　века с точки зрения психолингвистики.

В ходе исследования перед нами встали следующие **задачи:**

1. Изучить психолингвистический аспект влияния языка на японскую культуру.

2. Создать глоссарий наиболее используемых слов и фраз для описания музыкальных жанров, появившихся в Японии в послевоенный период и во второй половине XX　века.

3. Проанализировать отобранный материал.

4. Выявить на основе изученного материала, каким образом изменилась психология японского языка и восприятие японцами окружающего мира в послевоенное время и во второй половине XX века.

**Теоретической основой** данного исследования стали работы по психолингвистике Р.О. Якобсона, С. Андерсона, А. Курса, Дж. Фодора, Р. Джекендоффа, М. Голдрика, Д. Кэррола; работы по европейской музыке в Японии Т. Аткинса, Д. Денуна, В. Мальма, Т. Мицуи, К. Стивенс ; работы по японской психолингвистике Р. Гудмэна, Н. Готтлиб. В качестве источников для теоретических материалов нами были взяты Син’онгакудзитэн (新音楽辞典, Современный музыкальный словарь) и Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн (標準ロックとポップス音楽用語辞典, Терминологический музыкальный словарь стандартного рока и поп-музыки).

**Структура работы.**

Работа состоит из введения, трех глав и заключения.

В первой главе «Теория психолингвистики» рассматриваются ключевые моменты психолингвистики, а также взаимосвязь музыки, языка и культуры с психолингвистической точки зрения.

Во второй главе «Терминология музыкальных жанров, развивавшихся в послевоенное время и во второй половине XX века» нами были рассмотрены различные группы японских слов, связанных с европейской музыкой, и музыкальных терминов, которые были классифицированы по музыкальным жанрам и направлениям и которые появились в Японии в послевоенное время и во второй половине XX века.

В третьей главе «Влияние музыки и музыкальной терминологии в послевоенное время и во второй половине XX века на психологию японского языка» рассматриваются значимые аспекты психологии японского языка, а также делаются выводы о влиянии заимствованной музыки на восприятие японцами окружающего мира.

В заключении подводятся итоги работы и намечаются перспективы дальнейшей разработки данной темы.

В качестве приложения к данной работе нами был сформирован словарь европейских музыкальных терминов, который является результатом перевода терминов, собранных во время написания работ на первом, втором, третьем и четвертом курсах.

Глава 1. Теория психолингвистики

В данной главе нами рассматриваются основные понятия в психолингвистике, которые будут являться важными факторами в исследовании влияния европейской музыкальной терминологии на японский язык. В главе рассматриваются различные теории психолингвистики, в которых показываются различные варианты взаимосвязями языка и окружающей действительности, в частности культуры, а также взаимоотношение языка и музыки.

Психология языка

Важной способностью человеческой природы является познание, наша способность понимать и чувствовать в социальных взаимодействиях, в контексте культуры и социальных институтов. Психолингвистика является частью новой науки, называемой когнитивной наукой. Когнитивная наука — это междисциплинарная наука, которая основывается на знаниях психологов, лингвистов, компьютерных ученых, неврологов и философов для изучения психологического и умственного процессов.[[1]](#footnote-1) Некоторые из тем, изучаемых когнитивными учеными, включают в себя изучение памяти, воображения и языка. Данные темы не относятся к какой-либо одной области исследования, а скорее рассматриваются в отличительных и вместе с тем взаимодополняющих подходах к различным дисциплинам. Психолингвистика является главным образом интеграцией областей психологии и лингвистики. Вместе с тем, как и в большинстве междисциплинарных областей, психолингвистика обладает богатым наследием, которое включает в себя различные теории и принципы. Эти контрастные подходы часто приводили к спорам о том, как лучше всего воспринимать и исследовать языковые процессы. Далее в нашей работе мы рассмотрим сложившиеся теории и их критику.

Большую роль в изучении психолингвистики играет понимание взаимодействия языковых процессов и лингвистических знаний. В своей основе психолингвистика изучает два аспекта.[[2]](#footnote-2) Первый аспект — это определение, какой уровень языка необходимо иметь для использования данного языка. Безусловно, знание языка является необходимым условием использования любого языка, однако человек, использующий тот или иной язык, не всегда полностью осведомлен об этом знании. В таком случае, можно разделить знание на явное и неявное. Неявное знание относится к пониманию того, как нужно выполнять различные действия, тогда как явное знание относится к знанию процессов и механизмов, используемых в этих действиях. Так, например, многие люди говорят, не зная процессов, которые используются для производства речи. Вторым аспектом является исследование тех когнитивных процессов, которые происходят во время использования языка.

Проблематика вопроса о том, как люди приобретают культурные или социальные навыки, наряду с вопросом о том, как человек овладевает языком, формируют современную лингвистическую теорию в последние сорок лет.[[3]](#footnote-3) Современная лингвистика фокусируется на отличительных признаках когнитивных способностей отдельного человека, использующего язык. Благодаря этой когнитивной способности люди могут создавать и удерживать в памяти неограниченное количество высказываний своего языка, большинство из которых они никогда еще раньше не слышали. Поэтому умение использовать язык должно включать комбинаторную систему принципов, которая позволяет лингвистическим структурам строиться из некоторого конечного запаса изученных элементов, хранящихся в памяти.[[4]](#footnote-4) Данная комбинаторная система недоступна для человека, использующего язык, доступно лишь то, что это система вырабатывает. Изначально у ребенка не сформировано ощущение системы языка, только ее результат доступен в речи. Ребенок должен приобрести данную систему в процессе обучения разговору. Для восприятия в окружающей социальной среде примеров когнитивной системы, ребенок должен задействовать внутренние ресурсы мозга. Стоит отметить, что эти внутренние ресурсы еще мало изучены, но в соответствии с ныне существующими теориями они должны быть следствием структуры человеческого мозга, определяемой взаимодействиями генома с процессами биологического развития. Некоторые эти ресурсы могут быть отделами, отвечающими за когнитивное понимание языка в частности (так называемая узкая способность языка). Другие отделы могут применяться для более общих целей, чем простое изучение языка.

Современная лингвистика является менталистской наукой еще и по той причине, что люди могут участвовать и могут понимать неограниченное количество социальных взаимодействий, большинство из которых они никогда не встречали в одной и той же форме. Таким образом, способность взаимодействовать в социальном плане должна включать комбинационную систему принципов в мозгу каждого человека, которая позволяет строить понимание конкретных ситуаций из некоторого количества накопленных элементов.[[5]](#footnote-5)

По этой причине мы можем провести параллель между социальным взаимодействием и языком. Д. Ролз указал, что человек часто может делать интуитивные выводы о справедливости и несправедливости ситуации в тех случаях, когда человек не указывает в явном виде на принципы, лежащие в основе решения.[[6]](#footnote-6) Д. Ролз проводит аналогию со способностью человека судить о грамматичности предложений, ссылаясь на теорию Н. Хомского.

Язык, мышление и культура

Установление отношений между языком, мышлением и культурой является одной из ключевых тем в психолингвистике. В современной науке принято выделять четыре теории, в которых рассматривается зависимость мышления от языка.

Первая из этих теорий выдвигает гипотезу о том, что для мышления необходима речь.[[7]](#footnote-7) Сторонники этой теории считают, что мысль - это своего рода поведение, речь, которая возникает во время речевой деятельности. Как правило, этой теории придерживаются бихевиористы, которые хотят избавиться от таких понятий как “разум” и “ментализм” в психологии, лингвистике и философии, а также заменить понятия “мышление” и “познание” на то, что можно наблюдать физически. Они отвергают любые понятия, которые подтверждают существование психических процессов и значимость таких процессов для причинности поведения. Такие ученые как Л. Блумфилд, А.С. Либерман заявляли, что мышление развивается в качестве одного из типов речи: начиная с устной речи, человек затем начинает говорить “про себя” или же внутренне воспроизводить артикуляцию.[[8]](#footnote-8) Данная внутренняя речь и является мыслью. Однако в данной теории существуют несоответствия. Отсутствие способности производства речи не обязательно означает отсутствие знания языка. Дети, которые еще не умеют воспроизводить речь, способны понимать речь других людей и мыслить. В качестве примера Хироси Нагата, Д. Дж Стейнберг и Д. Алин приводят трехлетнюю японскую девочку по имени Риэ, которая научилась читать слова, понимая их смысл, но не могла их произносить.[[9]](#footnote-9) Также данную теорию опровергают и некоторые другие факты: способность человека говорить вслух об одном предмете, а думать о другом; способность солгать; одновременное восприятие и воспроизводство речи на двух разных языках во время синхронного перевода.

Вторая теория заключается в том, что для мышления необходим язык. Сторонники данной теории Э. Сепир, Б. Л. Уорф и Л. С. Выготский в своих работах писали о том, что языковая система, включающая в себя грамматические и иные правила и словарь, является необходимой для мышления. Эта теория более масштабная, чем предыдущая, так как касается всех видов языковой деятельности: и производства речи, и понимания речи. Так, в своей работе “Статус лингвистики как науки” Э. Сепир писал: “Автор, прежде всего, твердо убежден в том, что энтузиазм, который многие испытывают, считая, что они могут думать и даже делать выводы без использования языка, является иллюзией”[[10]](#footnote-10). Однако и относительно этой теории есть несколько примеров, которые ставят под сомнение её положения. Например, глухонемые люди, которые не знают языка, могут говорить. Известно, что глухонемые дети, чьи родители не были изначально обучены языку жестов, до начала посещения школы глухонемых (с трех лет) уже принимают активное участие в окружающей их жизни. Другим примером, опровергающим данную теорию, является понятие мультилингвизма. Если рассматривать данный феномен в рамках вышеупомянутой теории, то получится, что во время изучения двух и более языков у ребенка должны формироваться две и более системы мышления.

Третья теория: язык определяет и формирует восприятие окружающей действительности. Ученые, придерживающиеся данной теории, полагают, что знания человека в области лексики и синтаксиса влияют на восприятие и осознание им окружающей действительности. Однако данной теории противоречит тот факт, что нехватка лексики не показывает недостатка в понимании. [[11]](#footnote-11)

Последняя теория состоит в том, что язык определяет и формирует культуру видения мира человека. Некоторые теоретики полагают, что даже если язык несколько отличается от мысли, тем не менее, знание языка само по себе обуславливает и влияет на культурные, социальные убеждения или видение мира. Например, Вильгельм фон Гумбольдт считал, что язык воплощает дух и национальный характер людей.[[12]](#footnote-12) Однако против данной теории выступает тот факт, что, несмотря на один и тот же язык, люди могут иметь абсолютно различное видение мира. К примеру, носители одного языка могут исповедовать различные религии, благодаря чему их восприятие окружающего мира будет различаться.

Таким образом, все четыре вышеупомянутых теории объединяет ряд ошибок, из-за которых полученные выводы не могут в полной мере соответствовать действительности. Однако не стоит забывать о том, что данные теории заложили фундамент для более современных исследований, к теориям которых придерживаются многие современные лингвисты.

Первая наиболее популярная в наши дни теория заключается в том, что процесс мышления никак не зависит от языка. Подобная взаимосвязь между языком и мыслью по сути является продолжением той, которую отстаивал философ Джон Локк около трех столетий назад. Система мыслей не зависит от языка, однако язык напрямую зависит от мышления, и одной из наиболее важных функций языка является создание способов выражения и передачи мысли.

Система мышления в сознании ребенка развивается со временем, по мере того, как ребенок получает осознание внутреннего стимула слова посредством визуального, слухового и тактильного восприятия объектов, событий и ситуаций в окружающей его среде. До тех пор, пока мысль не будет достаточно развитой ( не появится представление о предметах, о взаимосвязи предметов, их состояний и действий), слова, произнесенные в присутствии ребенка, не будут осмысленно обрабатываться.[[13]](#footnote-13) Когда же процесс формирования мысли достигает нужной фазы, тогда ввод языка происходит в соответствии с объектами, событиями и ситуациями, и начинается процесс изучения языка. С течением времени формируется система с ее словарными и грамматическими правилами.

Часть языковой системы фактически является частью системы мышления, поскольку значение слова и его семантика в языковой системе — это и есть те идеи, которые являются частью мышления. Не существует такого разделения идей слова “собака” на отдельную идею этого слова для языка и на другую для мышления. Это было бы крайне расточительно с точки зрения использования человеческой памяти. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что мысли и языковые системы объединяются при помощи значения слов, их мотивации.

Развитие мысли переходит в развитие языка.[[14]](#footnote-14) По мере того, как мысль развивается, ребенок начинает искать способы передать свою мысль другим. Через понимание речи ребенок разрабатывает грамматику и находит способы через производство речи обеспечить содержательную речь. Грамматика развивается как результат предшествующей ей мысли. Таким образом, получается следующая последовательность: мысль — понимание речи — производство речи.[[15]](#footnote-15)

Именно при помощи этой последовательности мышления, понимания речи и речепроизводства мы можем объяснить те проблемы, которые возникали в предыдущих четырех теориях. Ни одна из предыдущих теорий не могла эту последовательность выстроить.

Понятие “мышления в языке” является заблуждением. Часто можно наблюдать как звуковые формы слов приходят человеку на ум во время процесса мышления. Однако было бы ошибкой сделать из этого вывод о том, что звуковые формы сами по себе являются мыслями. Такие формы слов всего лишь являются отражением лежащих в основе идей. Идея определяет выбор словоформы. В детстве мы обучаемся кодировать свои мысли в языке и затем в речи. Так как мы обнаруживаем, что для того, чтобы эффективно взаимодействовать с людьми, нам необходимо умение немедленно выражать наши мысли в речи, поэтому мы развиваем привычку моментально перерабатывать свои мысли в речь на ментальном уровне.[[16]](#footnote-16) Именно эту мысленную форму звука мы иногда замечаем во время процесса мышления. Форма звука не является мыслью сама по себе, она отражает мысль.

Другая наиболее популярная в наши дни теория заключается в том, что язык может способствовать передаче новых идей и культуры. Хотя знание языка и не влияет на природу мысли в отношении основных категорий, систем и операций, существует ряд случаев, когда использования языка может повлиять на содержание и направление конкретных мыслей.

Во-первых, язык может быть использован для представления новых идей. Важно отметить, что в данном случае новая идея будет состоять не в новом понимании каждого слова, а в уникальном сочетании слов в предложении, которое создает новый смысл изложенного. Грамматическая структура уже была известна заранее.[[17]](#footnote-17) Таким образом, новая информация была создана и воспринята на основе того, что оратор уже знал о языке в плане синтаксиса и лексики. И даже если новые слова и вводятся в предложение, они объясняются при помощи уже известных человеком терминов.

Во-вторых, язык может использоваться для изменения убеждений и ценностей.[[18]](#footnote-18) Например, выражающие почтение японские формы речи. В некоторых языках есть определенные обязывающие категории. Такие категории влияют на человека, использующего данный язык таким образом, что он начинает уделять большее внимание таким категориям. Так, японцы используют сложную систему форм речи для выражения почтения. Возраст, статус, пол и другие аспекты в общении с человеком должны быть приняты во внимание при создании слов и предложений. Хотя в других языках и есть различные формы выражения вежливости, в японском языке данная система разработана намного детальней, чем, например, в русском языке. То же можно сказать и о грамматических особенностях в других языках. Следовательно, можно сделать вывод о том, что общество вкладывает особую культурную ценность в термины и для полного понимания того или иного высказывания иногда необходима более детальная обработка полученной информации. Однако стоит отметить, что такая обработка оказывает минимальное влияние на мировоззрение и культуру ораторов.

В-третьих, язык может быть использован как вспомогательный элемент памяти.[[19]](#footnote-19) Тот факт, что все люди являются носителями того или иного языка и что многие языки имеют письменность, позволяет нам сохранять свои идеи и развиваться дальше на основе этих идей. Наше мышление стимулируется идеями, которые мы слышим в речи или читаем в написанных текстах. Без языка ни одна группа людей не смогла бы развить культуру до такой степени в любом виде деятельности. Именно при помощи языка возможно дальнейшее развитие науки, технологий и промышленности.

Музыка, язык и мозг

Взаимосвязь между лингвистическим и музыкальным значением имеет парадоксальный характер. С одной стороны, можно рассмотреть замечание о том, что музыка является “единственным языком с противоречивыми признаками существования: музыку можно понять, но невозможно перевести”. То есть, хоть перевод с одного человеческого языка на другой возможно сделать с максимальной достоверностью, в случае с языком музыки не имеет смысла думать о её переводе на какой-либо иной язык. С другой стороны, музыка пересекает культурные границы легче, чем язык.[[20]](#footnote-20) Следовательно, намного проще ознакомиться с иностранной музыкой и своеобразно осознать её, чем выслушать речь на иностранном языке и понять её смысл. Язык вряд ли сможет удержать интерес слушателя надолго, если только этот иностранный язык не был изучен. В соответствии с исследованиями Стефана Коэлша абсолютно новая, иностранная музыка вызывала у слушателя новые эмоции, которые он до этого не испытывал.[[21]](#footnote-21) Данные исследования проводились на основе наблюдений за эмоциями людей во время прослушивания музыки, исполняемой на японской цитре *кото*.

В то время как язык несет в себе различные функции, в том числе коммуникативную функцию, во время перевода с одного языка на другой можно создавать метаязыковые высказывания, обозначая различия между понятием того или иного слова на разных языках. [[22]](#footnote-22) Однако музыка не несёт в себе подобного рода значений. Этномузыковедческие исследования показывают, что различные музыкальные средства не представляют собой различные способы передачи любого базового, общего набора значений. Даже в пределах западной культуры разнообразие музыки противоречит упрощенным идеям, таким как утверждение о том, что значение инструментальной музыки всегда связано с эмоциями. Эмоция не может являться непременным условием музыкального смысла, поскольку есть случаи, когда слушатель может посчитать музыку значимой благодаря форме игры без какого-либо чувства, эмоции.

Расширяя представление от западной музыки к разнообразию культур, невозможно назначить универсальный набор значений для музыки.[[23]](#footnote-23) Поэтому музыка, в отличие от языка, не может быть переведена без существенного изменения значения исходного материала. Например, если европейский композитор создает европейскую пьесу, которая охватывает некоторые особенности японской традиционной музыки, то это не означает, что европейская аудитория будет воспринимать элементы данной музыки так же, как японская аудитория, слушающая настоящую традиционную японскую музыку, из-за различий в привычках, культуре и контексте. Смысл того или иного музыкального произведения тесно связан с конкретными звуками, используемыми для её создания, гармонией, тембром инструментов и другими аспектами.

Парадоксальным является тот факт, что иностранная музыка более доступна для понимания, чем иностранный язык.[[24]](#footnote-24) Когда слушатель впервые слышит звуки иностранной музыки, с которыми он ранее никогда не сталкивался, он может дать оценку этой музыке, так как оценка того или иного произведения происходит за счёт нашего чувственного восприятия. Другая возможная основа для межкультурной оценки музыки заключается в том, что человек слышит такие звуковые связи, которые были основаны на его собственных привычках восприятия культуры. К примеру, то, что слушатель одной культуры воспринимает как начало музыкальной фразы, может восприниматься слушателем другой культуры как её окончание. Также существует возможность, что иностранный слушатель будет воспринимать мелодию точно так же, как и слушатель, для которого данная мелодия будет являться частью привычной культурной среды. Это может произойти из-за того, что определенные закономерности в музыке могут существовать как в привычной для восприятия музыке, так и в новой для слушателя музыке.[[25]](#footnote-25)

В отличие от языка, музыка может иметь значение для слушателя из-за его собственной звуковой логики, без знания контекста, породившего музыку, или понимания культурного значения музыки[[26]](#footnote-26). Таким образом, музыка обладает парадоксальным свойством: быть непереводимой, но пересекать культурные границы без перевода. Эмпирическое изучение связи между лингвистическим и музыкальным значением занимает важную роль в изучении когнитивной функции человека.

Конечной формой музыкального значения, которую часто обсуждают психолингвисты - это взаимосвязь между культурой и определенными культурными концепциями. На основе сопоставления восприятия различных музыкальных культур учёный Пейтел пишет о том, что музыка того или иного народа тесно связана с культурными и психологическими особенностями данного народа.[[27]](#footnote-27) Так, например, гармоническая прогрессия в западноевропейской музыке, которая играет немаловажную роль в изучении лексики западного музыкального аккорда, отражает одержимость западной культуры стремлением к прогрессу и трансформации.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что язык, мышление и окружающая культурная среда тесно связаны друг с другом и оказывают непосредственное влияние друг на друга. Более того, музыка как явление выделяется психолингвистами как особая форма выражения чувств и мыслей, которая понятна любому человеку, вне зависимости от того, носителем какого языка этот человек является.

Глава 2. Терминология музыкальных жанров, развивавшихся в послевоенное время и во второй половине XX века

В культуре послевоенного периода большое влияние на развитие музыкальной культуры Японии оказала музыкальная культура Америки. Было заимствовано большое количество различных музыкальных жанров, которые с течением времени подверглись сильным изменениям. Заимствованные музыкальные жанры видоизменялись не только с точки зрения исполнения музыки, но и с точки зрения терминологии. В данной главе мы рассмотрим основные появившиеся музыкальные жанры и нововведения в японской музыке, их краткую историю и терминологию.

В качестве источников для теоретических материалов нами были взяты Син’онгакудзитэн (新音楽辞典, Современный музыкальный словарь) и Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн (標準ロックとポップス音楽用語辞典, Терминологический музыкальный словарь стандартного рока и поп-музыки).

Джазовая терминология японского языка

В 1920-е годы джаз стал особенно популярен в Японии. До сих пор ученые музыковеды проводят исследования относительно происхождения джаза в Японии, однако большинство из них сходятся на том, что музыкальная культура Америки сыграла важную роль в формировании данного музыкального направления. Однако стоит заметить, что японские музыканты с самого начала старались не копировать американские джазовые произведения, а создавать на их основе такие произведения, которые, по их мнению, были более приспособлены к японскому языку и культуре.[[28]](#footnote-28) В послевоенный период джаз рассматривался как форма влияния Америки на японскую философию и культуру. Американское военное присутствие позволило джазу расти и процветать в таких городах, как Токио, Нагоя, Кобэ и Осака. Район Осака До:тонбори стал одним из центров джазовых выступлений, среди музыкантов этот район называли “японской джазовой меккой”.[[29]](#footnote-29) Для того, чтобы стать популярными и среди японского населения, японские джазовые музыканты и композиторы постепенно адаптировали джаз, используя “японский стиль”: использовали традиционные японские инструменты, такие как японский барабан *цуцуми*, японские мелодии придворной музыки или же эстетику, вдохновленную дзен-буддизмом. Однако многие исследователи музыкальной терминологии отмечают, что джаз в Японии не слился с традиционной музыкой, как это произошло с карибской, латинской или бразильской музыкой. Японский джаз зарекомендовал себя как уникальный и оригинальный стиль, который, с одной стороны, не слился воедино с традиционной музыкой, а с другой, не стал полной копией американского оригинала. В настоящее время японский джаз окончательно освободился от американского влияния и представляет собой самостоятельный жанр благодаря различным джазовым школам, которые появлялись в Японии с конца 1960-х годов.

Терминология японского джаза формировалась на протяжении нескольких десятилетий и по праву считается основой, базой для обозначения как джазовых музыкальных терминов, так и терминов других музыкальных стилей европейской музыки. Большая часть слов заимствована при помощи метода транслитерации.

*Ёнба:су* (四バース, четырехтактный джаз)[[30]](#footnote-30) — размер, на который переходят в джазе для исполнения сольных партий.

*Хатиби:то* (8ビート, восьмидольный размер)[[31]](#footnote-31) — основной ритм в джаз-роке, в одном такте восемь ритмических долей.

*Атакку* (アタック, атака)[[32]](#footnote-32) — момент начала извлечения звука, составная часть штриха.

*Адорибу* (アドリブ, экспромтом, импровизируя)[[33]](#footnote-33) — сольная импровизация. Может относиться и к манере исполнения всего произведения.

*Аруко* (アルコ, arco)[[34]](#footnote-34) — (для струнно-смычковых инструментов) это момент возобновления игры смычком после игры пиццикато; (для джазовых инструментов, например, бас-гитары) приём, когда исполнитель начинает играть пальцем вместо медиатора.

*Арэндзимэнто* (アレンジメント, аранжировка)[[35]](#footnote-35) — адаптация и подготовка музыкального элемента к исполнению, отличному от оригинала.

*Ансанбуру* (アンサンブル, ансамбль)[[36]](#footnote-36) — музыкальная группа; совместное исполнение музыкального произведения несколькими музыкантами.

*Идиому* (イディオム, творческий почерк)[[37]](#footnote-37) — индивидуальная манера написания музыкальных произведений.

*Инторо* (イントロ, вступление)[[38]](#footnote-38) — один из видов музыкальной секции, первоначальный раздел, вводящий музыкальное произведение.

*Ин тэмпо* (イン・テンポ, в темпе)[[39]](#footnote-39) — играть в точном темпе, который в целом сохраняется на протяжении всего произведения.

*Во:кингу бэ:су* (ウォーキング・ベース, гуляющий бас)[[40]](#footnote-40) — это мелодия, которую принято исполнять левой рукой на фортепиано, состоящая в основном из ровных четвертных нот, которые должны полностью сливаться с ритмической игрой барабанщика.

*Ва:су* (ヴァース, куплет)[[41]](#footnote-41) — часть мелодии, которая включает в себя одну строфу или одну мелодическую линию.

*Вибура:то* (ヴィブラート, вибрато)[[42]](#footnote-42) — периодические изменения громкости, тембра или интонации звука музыкального инструмента или вокала. В терминологии струнных инструментов так называются изменения высоты извлекаемого при помощи колебания пальца на струне, в терминологии духовых инструментов и в терминологии вокала — пульсация воздушного давления.

*Воисингу* (ヴォイシング, озвучивание)[[43]](#footnote-43) — в гармонии обозначает добавление вокала в мелодию.

*Эфэкута:* (エフェクター, эффектор, исполнительный орган)[[44]](#footnote-44) — исполнительные органы, функционирование которых определяет рефлексом.

*Окутетто* (オクテット, октет)[[45]](#footnote-45) — музыкальное произведение для восьми исполнителей (как вокалистов, так и музыкантов), ансамбль из восьми человек.

*Осутэна:то* (オスティナート, остинато)[[46]](#footnote-46) — метод или техника музыкальной композиции, когда происходит многократное повторение мелодической фразы (мелодическое остинато), ритмической фигуры (ритмическое остинато) и обработка гармонически (гармоническое остинато).

*Офу би:то* (オフ・ビート, офф бит)[[47]](#footnote-47) — приём в джазовой музыке, когда опорные, ударные доли смещаются с первой и третьей на вторую и четвертую.

*Оридзинарукёку* (オリジナル曲, оригинальная мелодия)[[48]](#footnote-48) — песня и мелодия, изначально написанные певцом (в отличие от кавера).

*Карутэтто* (カルテット, квартет)[[49]](#footnote-49) — ансамбль из четырёх исполнителей.

*Ки:* (キー, ключ, тональность)[[50]](#footnote-50) — гамма, на которой строится музыкальное произведение.

*Гита: синсесаидза:* (ギター・シンセサイザー, гитарные синтезаторы)[[51]](#footnote-51) — электронная гитара, издающая звуки, похожие по звучанию на звуки оригинального музыкального инструмента.

*Куинтэтто* (クインテット, квинтет)[[52]](#footnote-52) — ансамбль из пяти исполнителей.

*Кораборэ:сён* (コラボレ―ション,соавторство)[[53]](#footnote-53) — совместное написание произведения.

*Конпингу* (コンピング, аккомпанемент)[[54]](#footnote-54) — под джазовый аккомпанемент.

*Комбо* (コンボ, небольшой эстрадный ансамбль)[[55]](#footnote-55) — группа с небольшим составом.

*Ко:да* (コーダ, кода)[[56]](#footnote-56) — завершающая часть музыкального произведения.

*Саидомэн* (サイドメン, музыкант второго плана)[[57]](#footnote-57) — музыкант в группе, играющий на музыкальном инструменте, но не исполняющий главную партию и не исполняющий партию вокала.

Рок-терминология японского языка

Исполнители рок музыки стали появляться в Японии в конце 50-х начале 60-х годов XX века. Первым этапом развития японской рок-музыки принято считать 1960-е годы, когда в японской музыке происходила адаптация западной рок культуры. В этот период японские рок-группы находились под влиянием западных рок-музыкантов, таких как Битлз, Роллинг Стоунз и т.п., наряду с другой аппалачской народной музыкой, психоделическим роком, модными и похожими жанрами: феномен, который получил название Group Sounds. Group sounds — это стиль японской рок-музыки, который был популярен в середине 1960-х годов[[58]](#footnote-58).

Следующий этап в развитии японского рока пришелся на 1970-е годы, которые принято называть фазой народной музыки и экспериментов. Другой японский фолк-рок был разработан к концу 1960-х годов. Японские группы стали петь на японском языке. В 1970-х годах фолк-рок стал особенно популярен. Также, начиная с конца 1960-х годов и в 1970-е, музыканты стали экспериментировать, смешивая рок-музыку с элементами народными и эстрадными мелодиями и музыкальными приемами. В начале 1970-х несколько японских музыкантов стали экспериментировать с электронным роком[[59]](#footnote-59).

1980-е годы в истории японского рока принято называть периодом “Банд бума”, панк и “Вижуал-кэй”. В начале 1980-х стали появляться японские хардкор-группы, некоторые из которых включали элементы кроссовера (музыкальный жанр, который представляет собой уникальный синтез, гармоничное сочетание элементов из классической музыки и музыкальных приемов поп, рок и электронной музыки). Появилось множество альтернативных, пост панковых музыкантов, наряду с шумовыми и индустриальными группами. 1980-е годы принято называть периодом *Бандо бу:му* (バンド・ブーム, “Банд Бум”) — это период формирования огромного количества японских рок-групп различных направлений.[[60]](#footnote-60) Также в 1980-х годах японские метал- и рок-группы породили такое движение, как *Видзюару кэи* (ヴィジュアル系, “Вижуал-кэй” или “визуальный стиль”) — жанр японской музыки, который возник в результате смешения японского рока с глэм-роком, металом и панк-роком.

В 1990-е и в 2000-е годы наблюдался пик популярности рок музыки, а затем произошел резкий спад. В 1990-е годы японские рок-музыканты достигли наибольшего коммерческого успеха. Песни стали часто использоваться в фильмах, аниме, телевизионной рекламе, рок стал одним из самых продаваемых музыкальных жанров в Японии.[[61]](#footnote-61) Рост популярности также был связан с все возраставшей популярностью караоке.

В конце 2000-х годов все больше японских рок групп создавали мощную фан-базу еще до их основного прорыва на международную арену музыкальной индустрии. В последнее десятилетие из-за значительного увеличения числа инди-групп и рок-групп в целом, которые конкурируют с современными исполнителями японской поп-культуры, движение было названо медиа-бумом в средствах массовой информации и получило высокую оценку как изменение японской музыки в целом. Поскольку новые группы не опираются на очень тяжелый звук, а используют более мягкий, более ловкий подход, они оказались более привлекательными для поп-фанатов, которые не знакомы с роком.

*А:то рокку* (ア―ト ロック, арт-рок)[[62]](#footnote-62) — музыкальное направление, которое появилось вследствие того, что исполнявшие психоделическую музыку исполнители в 1968 году, опираясь как на классическую музыку, так и на джаз, создали новое направление с “прогрессивным звучанием”.

*Ассидо саундо* (アシッド サウンド, кислотный звук)[[63]](#footnote-63) — оригинальные звуки, производимые на синтезаторе; часто используются для исполнения рок-музыки, психоделической музыки и электронной музыки.

*И:дзи: рисунингу* (イージー リスニング, легкая музыка)[[64]](#footnote-64) — фоновая музыка или легкая, ненавязчивая мелодия. Термин часто употребляется в сравнении: тяжелая музыка - легкая музыка.

*Инсуто:румэнтару* (インストゥルメンタル, инструментал)[[65]](#footnote-65) — та часть песни, где главную партию начинают исполнять музыкальные инструменты, аккомпанирующие вокалу в других частях музыкального произведения.

*Инпуробидзэ:сён* (インプロビゼーション, импровизация)[[66]](#footnote-66) — тип музицирования, в котором сочинение музыки происходит непосредственно в момент её исполнения.

*Эмокоа* (エモコア, эмоциональный хардкор)[[67]](#footnote-67) — стиль в рок-музыке, который характеризуется мелодичностью и экспрессивной лирикой.

*Эмо:сёнару* (エモーショナル, волнующий, эмоциональный)[[68]](#footnote-68) — слова, которые используются для описания музыки в стиле эмо. Часто характеризует манеру исполнения музыки.

*Онгаку кэцубо:сё:* (音楽欠乏症, музыкальный дефицит)[[69]](#footnote-69) — состояние, когда слушатель уже пресытился всеми предложенными вариантами мелодий или песен жанра.

*Гигу* (ギグ, ангажемент на одно выступление)[[70]](#footnote-70) — изначально слово обозначало выступление в целом, а затем данный термин стал обозначать однократное выступление на небольшой сцене.

*Гита:дакэ-га коибито* (ギターだけが恋人, “гитара-единственная любовь)[[71]](#footnote-71) — устойчивая фраза, которую часто используют гитаристы.

*Гита:-о даитэ нэру* (ギターを抱いて寝る, “уснуть в обнимку с гитарой”)[[72]](#footnote-72) — уснуть, во время репетиции игры на гитаре. Данная фраза часто используется среди профессиональных музыкантов, которым приходится до глубокой ночи репетировать.

*Гимикку* (ギミック, трюк, уловка)[[73]](#footnote-73) — обман, использование новейших технологий звукозаписи для проигрывания музыки без живого исполнения (исполнение под фонограмму).

*Гюнгюн* (ギュンギュン)[[74]](#footnote-74) — ономатопоэтическое выражение. Звук, который издают струны электрогитары.

*Гураму рокку* (グラム ロック, глэм-рок)[[75]](#footnote-75) — жанр рок-музыки, который возник в Великобритании в 1970-х годах.

*Гэнтэи гита: сэнсо:* (限定ギター戦争, “определяющая гитарная война”)[[76]](#footnote-76) — ведение войны при помощи культурной пропаганды, в том числе и при помощи рок групп.

*Госикку/ госу* (ゴシック/ゴス, готический стиль, готика)[[77]](#footnote-77) — музыкальный жанр, который возник как ответвление пост-панка в конце 1970-х годов.

*Конпо:дза:* (コンポーザー, композитор)[[78]](#footnote-78) — человек, который создает музыкальные произведения.

*Саикэдэрикку* (サイケデリック, психоделика)[[79]](#footnote-79) — общее название различных музыкальных жанров, относящихся к психоделии.

*Ню:мэтару* (ニューメタル, ню-метал)[[80]](#footnote-80) — является слиянием альтернативного метала с такими стилями, как гранж, хардкор-панк и хип-хоп.

*Нэтто бандо* (ネット　バンド, интернет-группа)[[81]](#footnote-81) — новый вид музыкальной группы, где исполнители связываются для репетиций по интеренету, так как находятся на большом расстоянии друг от друга.

*Ноидзу мю:дзикку* (ノイズ　ミュージック, нойз)[[82]](#footnote-82) — разновидность музыки, которая является раздражающей.

*Панку рокку* (パンク　 ロック, панк-рок)[[83]](#footnote-83) — жанр рок-музыки, который возник в начале 1970-х годов в США, а позднее в Великобретании. Смыслом, которые ранние исполнители данного жанра вкладывали в музыку, было стремление играть, которое главенствовало над умением делать это.

*Биггу би:то* (ビッグ ビート, бигбит)[[84]](#footnote-84) — одна из разновидностей современной электронной музыки.

*Буги/бугиуги* (ブギ*/ブギウギ*, буги-вуги)[[85]](#footnote-85) — музыкальный джазовый стиль.

*Буритто поппу* (ブリット ポップ, брит-поп)[[86]](#footnote-86) — поджанр британского альтернативного рока.

*Буру:су рокку* (ブルース ロック, блюз-рок)[[87]](#footnote-87) — гибридный музыкальный жанр, разновидность рок-музыки, объединяющий элементы стилей блюз и рок-н-ролл.

*Хо:гаку рокку-гата сэикаку бунруи* (邦楽ロック型性格分類, определение типа личности по предпочтениям в японском роке)[[88]](#footnote-88) — в последнее время среди молодежи появилась практика определения типа личности, характера в соответствии с тем, какую музыку человек слушает.

Терминология японской поп-музыки

Джей-поп является одним из самых популярных направлений японской музыки как в самой Японии, так и на международной арене. Джей-поп изначально произошел из различных стилей и музыкальных жанров, которые пришли в послевоенную Японию из Америки. В течение двух десятилетий новые для Японии музыкальные жанры копировались японскими музыкантами.

В период с начала 70-х до середины 80-х японские музыканты перешли от написания простых песен под аккомпанемент одной гитары к более сложным музыкальным аранжировкам, которые стали известны как Новая Музыка.[[89]](#footnote-89) Вместо общественных посланий песни Новой Музыки были посвящены любви или личным переживаниям.

В 80-е годы появился термин Городской Поп-культуры, чтобы описать ставшую тогда популярной музыку о больших городах. Порой бывает очень сложно различить музыку Городской Поп-культуры и Новую Музыку, многие песни относят к обоим жанрам одновременно. Вскоре появился термин *васэй поппусу* (和製ポップス, восточная поп-музыка)[[90]](#footnote-90) для обозначения обоих направлений. В 90-х годах термин джей-поп стал использоваться для описания наиболее популярных песен.

*Каккаривагон* (がっかりワゴン, поврежденный поддержанный диск)[[91]](#footnote-91) — диск, купленный на распродаже из тележки, который оказался поврежденным.

*Караокэхаэ* (カラオケ映え, легко переводимый на караокэ)[[92]](#footnote-92) — песня, которую можно переложить исключительно на инструментал для исполнения караоке.

*Копикон* (コピコン, контроль копирования)[[93]](#footnote-93) — технология, которую ввели японские производители CD-дисков в качестве меры защиты от пиратства.

*Сиди сутандо* (CDスタンド, стенд с CD-диском)[[94]](#footnote-94) — во время выступления ди-джей выставляет на специальный стенд диск того исполнителя, чья музыка сейчас играет в заведении.

*Надзими-но као* (なじみの顔, узнаваемое лицо)[[95]](#footnote-95) — лицо знаменитого исполнителя на обложке диска. Имеется в виду, что на распродаже дисков можно всегда увидеть тот или иной диск определенного исполнителя. Например, “Коно вагон-ва надзими-но као баккари-дана:” (このワゴンはなじみの顔ばっかりだなぁ..., В этой тележке только диски с узнаваемыми лицами…).

*Мидориси:ру* (緑シール, зеленая печать)[[96]](#footnote-96) — зеленая печать на обложках дисков, которая означает, что данный диск можно сдавать в прокат.

*Рэнтару оти* (レンタル落ち, отправленный в аренду)[[97]](#footnote-97) — это диск, который был отправлен в “тележечную распродажу” как поддержанный диск.

*Вагон таун* (ワゴンタウン, магазин поддержанных дисков)[[98]](#footnote-98) — магазин (или улочка) с распродажей поддержанных дисков.

Терминология японского хип-хопа

Японский хип-хоп — это феномен, который является примером культурной глобализации, поскольку этот жанр распространялся несмотря на критику, которой он был подвержен. Данный жанр получил своё развитие в Японии несмотря на критику большинства звукозаписывающих студий и ведущих радиостанций.[[99]](#footnote-99) История японского хип-хопа показывает, что не каждый культурный обмен мотивирован взаимопониманием культур, а, напротив, может являться следствием желания обучиться чему-то совершенно новому, необычному, получить возможность выразить себя как личность, а не часть группы. Лексика японского хип-хопа в особенности уникальна в том, что она состоит не только из терминов для исполнения музыки, а из фраз и обращений, которые японские исполнители данного стиля используют в повседневной речи.

*Анда:гураундо* (アンダ―グラウンド, андеграунд)[[100]](#footnote-100) — протестное направление в литературе, музыке, изобразительном искусстве, проявляющееся в нарушении общепризнанных традиций.

*Иру* (イル, болеть)[[101]](#footnote-101) — показывает отношение говорящего к музыкальному произведению. Данное слово указывает на то, что говорящему очень нравится произведение. Сами японцы пишут о том, что это слово является по семантике смежным с *каккои:* (カッコいい, крутой) и *ябаи* (やばい, опасный, рискованный, крутой). Термин может использоваться и в других музыкальных стилях, но исключительно в негативной коннотации.

*Инсуто* (インスト, инструментал)[[102]](#footnote-102) — музыкальное произведение без вокала.

*У:пусу* (ウープス, ой)[[103]](#footnote-103) — одно из заимствованных междометий, которое часто использует в песнях японских хип-хоп групп.

*Э:кэ:э:* (ェ―ケー ェー , а.к.а.)[[104]](#footnote-104) — также известный как.

*Эмуси:* (ェムシー, мс)[[105]](#footnote-105) — исполнитель песен в жанре рэп.

*Курэ:* (クレ―, команда)[[106]](#footnote-106) — друзья исполнителя, которые поддерживают его во время выступлений и баттлов.

*Санпурингу* (サンプリング, пример)[[107]](#footnote-107) — элемент песни, который берется за основу для создания другого музыкального произведения.

*Сукуратти* (スクラッチ, царапина)[[108]](#footnote-108) — повреждение на диске, из-за которого во время воспроизведения слышатся шумы.

*Сукиру* (スキル, способность)[[109]](#footnote-109) — умение, способность, талант.

*Тиру* (チル, расслабиться)[[110]](#footnote-110) — выражение, использующееся в качестве предложения отдохнуть, насладиться музыкой.

*Дэфу* (デフ, четкий)[[111]](#footnote-111) — слово, которое является аналогом слов *каккои:* (カッコイイ, крутой). Данное слово произошло от английского слова *definitive* (точный, отличительный).

*Торакку* (トラック, трек)[[112]](#footnote-112) — мелодия.

*На:мин* (ナ―ミン, ты знаешь, о чем я)[[113]](#footnote-113) — фраза, которая очень часто используется как в разговоре между исполнителями и фанатами рэпа, так и в текстах песен. Данная фраза чаще всего используется для вовлечения слушателя в разговор, она произошла от английской фразы “you know what I mean” (ты знаешь, о чем я).

*Би:бо:и* (ビーボーイ, брейкдансер)[[114]](#footnote-114) — исполнитель брейк данса.

*Путюхэндза* (プチュヘンザ, поднимите руки)[[115]](#footnote-115) — фраза, которая произошла от английской фразы “put your hands up” (“поднимите руки”).

*Маимэн* (マイメン, мой друг) — хороший друг, особенный друг.

*Рэсупэкуто* (レスぺクト, респект)[[116]](#footnote-116) — форма выражения уважения.

*Рэпэзэн* (レぺゼン, представлять)[[117]](#footnote-117) — слово, образованное от английского слова *represent* (представлять).

Терминология звукозаписи

В Японии существует большое количество терминов, связанных с процессом звукозаписи. С течением времени японские звукозаписывающие технологии заняли лидирующую позицию на всемирном рынке.[[118]](#footnote-118) В настоящее время лексика звукозаписи на японском языке — это устоявшийся набор профессиональный терминов, многие из которых не были заимствованы, а появились непосредственно на японском языке.

*Аутопутто* (アウトプット, выход (прибора))[[119]](#footnote-119) — разъем, с помощью которого сигнал прибора подается на другое устройство.

*Атакку таиму* (アタック タイム, “время атаки”)[[120]](#footnote-120) — время начала воспроизведения музыки.

*Афурэко* (アフレコ, “запись после”)[[121]](#footnote-121) — наложение финальных звуков, музыки и звуковых спецэффектов после финального монтажа видео картинки.

*Окэтори* (オケ録り, запись инструментала)[[122]](#footnote-122) — запись мелодии только на инструментах без вокала.

*Отоси* (落し, TD)[[123]](#footnote-123) — процесс записи нескольких треков сразу, когда из исходного материала делается несколько миксов и на выходе получается два трека.

*Он маику* (オン マイク, “на микрофоне”)[[124]](#footnote-124) — момент, когда источник звука находится недалеко от микрофона.

*Каэси* (返し, возврат)[[125]](#footnote-125) — система для отправки воспроизведения звука обратно на сцену для актера.

*Кабури* (かぶり, “помимо музыки”)[[126]](#footnote-126) — различного рода звуки, которые не являются музыкой, но которые включены в запись.

*Гаригари* (ガリガリ, скрип)[[127]](#footnote-127) — ономатопоэтическое выражение, которое обозначает скрип, издаваемый поврежденным диском во время проигрывания.

*Тэии* (*定位*, локализация)[[128]](#footnote-128) — направление звука при его воспроизведении.

*Бу:су* (ブ―ス, будка)[[129]](#footnote-129) — небольшое пространство со звукоизоляцией.

*Пурэпуро* (プレプロ, препродакшн)[[130]](#footnote-130) — процесс создания музыкального произведения, который происходит до начала записи.

Терминология караоке

Само слово “караоке” представляет особый интерес с точки зрения словообразования. Оно было образовано сложением двух слов: *кара* от *караппо* (空っぽ, пустой) и *окэ* от *о:кэсутора* (オーケストラ, оркестр). Так изначально стали называть музыкальные записи популярных песен исключительно с аккомпанементом, без вокала. [[131]](#footnote-131)

Первый караоке-автомат был создан в 1970-е. С самого начала караоке использовалось как уловка для того, чтобы посетители больше проводили времени в заведениях и делали больше заказов.

В 1980-е началась эра *караокэбоккусу* (カラオケボックス, караоке-бокс) — отдельные закрытые комнаты или отдаления для исполнения караоке.[[132]](#footnote-132)

В 1990-е были изобретены новые автоматы караоке *цу:син караокэ* (通信カラオケ, коммуникабельное караоке) — первые машины, которые воспроизводили песни и видеозаписи дистанционно.

Последнее нововведение в караоке включает в себе и такое явление как *ванкара* (ワンカラ, сольное караоке). Это маленький караоке-бокс для одного человека.

*Эко:* (エコー, эхо)[[133]](#footnote-133) — реверберация. Это функция создания псевдо-вибрато в караоке. Данная функция делает концы фраз более эффектными на слух.

*Окусита* (オク下, понижение тональности мелодии)[[134]](#footnote-134) — это как понижение тональности оригинальной мелодии вообще, так и понижение тональности мелодии ровно на октаву. Слово является сокращением второго определения. Изначально функция звучала как *ити окута:бу сита-ни* (一オクターブ下に, ниже на одну октаву).

*Гаидо* (ガイド, гид)[[135]](#footnote-135) — направляющая мелодия в караоке. Функция предназначена для того, чтобы облегчить пение исполнителю, не знающему основной мелодии песни.

*Кацудзэцу* (滑舌, гладко произносить строчки )[[136]](#footnote-136) — качественное и правильное произнесение строк песни. В караоке чаще всего используется в негативном значении.Фраза ~*га варуи* (~が　悪い, ~ плохо) используется в том случае, если исполнитель не смог в нужном ритме произнести все слова.

*Кё:сики* (胸式, полной грудью)[[137]](#footnote-137) — вдыхание воздуха легкими, а не диафрагмой. Второй вариант считается профессиональным. При пении с использованием легких звук получается менее красивый. Данное слово используется в негативной коннотации.

*Сяуто* (シャウト, скрим )[[138]](#footnote-138) — манера пения. Очень часто используется в рок музыке.

*Сяккури* (しゃっくり,”икая”)[[139]](#footnote-139) — манера пения, при которой исполнитель резко поднимает и опускает мелодию песни, создавая эффект, чем-то похожий на икание.

*Дзю:хатибан* (十八番, восемнадцать)[[140]](#footnote-140) — песни, который певец в караоке исполняет лучше всего. У каждого посетителя караоке есть любимые песни, которые у него получаются лучше всего. В данном случае параллель проводится с 18 лучших пьес театра Кабуки.

*Питти* (ピッチ, высота)[[141]](#footnote-141) — высота тона или звука.

*Фукусикикокю:* (腹式呼吸, диафрагмальное дыхание)[[142]](#footnote-142) — вдыхание воздуха диафрагмой. Считается наиболее правильным вариантом пения.

*Фэику* ( フェイク, фейк)[[143]](#footnote-143) — манера пения, намеренно искажающая оригинальную мелодию.

*Фурэ:дзу* (フレ―ズ, фраза)[[144]](#footnote-144) — законченная музыкальная мысль или относительно завершенный музыкальный оборот.

*Хитокара* (ヒトカラ, караоке в одиночку)[[145]](#footnote-145) — пение в караоке в одиночку.

*Миккусу* (ミックス, микс)[[146]](#footnote-146) — манера пения, при которой нормальное пение сочетается с пением фальцетом.

*Му:би:окэ* (ムービーオケ, мувиоке)[[147]](#footnote-147) — караоке, в котором используются сцены из фильмов. Желающие любители могут заменить своих кумиров из знаменитых фильмов.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что каждая вышеописанная группа музыкальных терминов имеет индивидуальный набор относящихся к тому и иному музыкальному жанру слов и терминов, которые показывают своеобразное восприятие японцами каждого из жанров.

Глава 3. Влияние музыки и музыкальной терминологии в послевоенное время и во второй половине XX века на психологию японского языка

Понимание языковой картины мира того или иного языка является важной составляющей в изучении психологии данного языка. Любой язык постоянно видоизменяется, поэтому анализ различных наборов новых терминов способствует продвижению в изучении восприятия носителями окружающей действительности.

Психология японского языка

Лингвисты Сепир и Уорф создали гипотезу о том, что мышление и язык тесно связаны друг с другом. Таким образом, изучение иностранного языка (его логики и грамматики) позволяет понять культурную психологию тех взаимоотношений, которые формируются в последствии использования данного языка. В то время как мышление вне языковой системы влияет на чувства человека и на формирование внутреннего мира, отношения между человеком и другими являются прямым результатом языковой деятельности. Язык является своего рода контекстом взаимоотношений, делая отношения, построенные на английском языке, отличными от тех, что были построены с использованием японского языка. Отношения между одними и теми же людьми каждый раз будут строиться по-разному, если они будут разговаривать друг с другом то на одном, то на другом языке.

Уорф в своей работе “Отношение норм поведения и мышления к языку” писал: “Формы мышления контролируются неумолимыми законами схем и моделей, из-за которых человек не осознает тройной систематизации его собственного языка. Каждый язык представляет собой обширную систему шаблонов, отличную от других, в которой культурно определены формы и категории, с помощью которых личность не только общается, но и анализирует природу, замечает или пренебрегает типами отношений и явлений, направляет свои рассуждения и создает обитель своего сознания”.[[148]](#footnote-148) Для того, чтобы правильно проанализировать психологию языка, необходимо прежде всего понять культуру в рамках данного вопроса.

Основные принципы японского языка, которые влияют на психологию поведения, — это те слова и понятия, которые связаны напрямую с философскими понятиями в японском языке. Более того, содержание и отношения к объектам в японском языке имеют прямое влияние на отношения между людьми, а также на формирование японского социума.[[149]](#footnote-149)

Прежде всего, важным понятием в японском языке является принцип *аитэ тюсин* (相手 中心, чувства другого человека). Японцы во время речи чаще всего разговаривают, обращаясь к чувствам других людей. Таким образом, грамматически субъект действия часто отсутствует или обозначен нечетко, а позиция глагола и определяющих конструкций (таких, как утверждение или отрицание) переносится в конец предложения. Это позволяет говорящему изменять значения в предложении, опираясь на невербальные сигналы от слушающего, которые позволяют понять приемлемость сказанного. Японские отношения подразумевают, что говорящий будет постоянно получать невербальную реакцию на произносимую им речь даже посреди предложения.

В то время как японский язык ориентируется на других людей, русския язык ориентируется на личность самого говорящего. В русском языке субъект действия чаще всего эксплицирован. Подразумевается, что мысли говорящего будут выслушаны без прерываний, а главная цель высказывания — выразить мысль говорящего настолько ясно и кратко, насколько это возможно.

Другое важное понятие, которые влияет на психологию японского языка, — это *аимаи* (曖昧, неясный, неопределенный, туманный). Обозначение причины и следствия в японском языке неопределенно.[[150]](#footnote-150) Акцент делается на том, что значение должно быть имплицировано, и что роль говорящего заключается только в том, чтобы лишь обозначить значения и связи. Чем меньше эксплицировано обращение, тем сильнее связь между говорящим и слушателем. Грамматически это выполняется при помощи множества смягчающих форм: *кэдо* (けど, хоть,хотя), *дэ* (で, и) , *кара* (から, потому что) , *нодэ* (ので, потому что) и т.д. Эти формы выражают разную степень имплицирования причины и следствия.

Следующее понятие в японском языке, которое сыграло немаловажную роль в становлении японского социума, — *хи-дантэи* (非断定, нерешительность).[[151]](#footnote-151) Чаще всего это показывается в языке при помощи использования двойных, тройных и более отрицаний. Это понятие тесно связано с описанным выше принципом *аитэ тюсин* (相手 中心, чувства другого человека), делая возможным изменить смысл или оставить его неопределенным хотя бы до конца предложения. *Хи-дантэи*

(非断定, нерешительность) также описывает японскую тенденцию описывать вещи, определяя то, чем они не являются. Отрицания в языке имеют решающее значение для формирования понимания заполненного пространства или того, что на самом деле утверждается. Эти косвенные грамматические формы являются еще одним усилием для вычлениения и завершения мысли слушателем. Они способствуют согласованию процесса между оратором и слушателем, избегая экспонированных прямых заявлений, которые могли бы создать более четкие психологические границы. Японцы, у которых есть более сильная групповая ориентация, избегают непосредственности, чтобы поддерживать групповую сплоченность. Однако сами грамматические формы создают различные психологические границы.

Последний принцип в японском языке, который имеет большое влияние на формирования национальной психологии, — *иивакэ* (言い訳, извинение, оправдание).[[152]](#footnote-152) Это принцип извинения, который проходит через все аспекты японской речи. Извинение как форма открывает каналы восприятия речи и связи со слушателем. Существует поговорка, сравнивающая психологию разных языков следующим образом: англичанин сначала думает, а потом идет; француз думает пока идет; испанец сначала идет, потом думает; а японец сначала извинится за свои мысли, а потом пойдет.

Другим важным аспектом является содержание японского языка и отношение объектов. Содержание языка настолько же важно, как и его грамматика, для понимания правил взаимоотношений в обществе. Люди разрабатывают термины и выделяют различия, которые подчеркивают определенные аспекты отношений, а также описывают вселенную так, как они её сами видят. Центральная психологическая проблема в японских отношениях — это зависимость, выраженная термином *амаэ* (　甘え, зависимость от других). В “Анатомии зависимости” профессор Такео Дой подробно останавливается на зависимости как о ключевом значении в формировании японской личности. Т. Дой полагал, что данная зависимость по отношению к японскому характеру могла быть как пассивной, так и взаимозависимой (позитивно зависимой).[[153]](#footnote-153) Сами же японцы полагают, что они зависят друг от друга исключительно пассивным образом. Это является прямой противоположностью европейского мышления, где люди предпочитают думать и говорить о своей индивидуальности, и скорее получать какое-либо действие, чем совершать действие для кого-то. Также профессор Т.Дой в своей работе указывает, что японцы противопоставляют публичные и частные аспекты самоопределения и оценки самого себя, а именно противопоставляют понятия *татэмаэ* (建前, декларируемые, внешние, показные принципы) и *хоннэ* (本音, истинные мотивы, намерения и мысли). В японском языке есть детальное различие между общественным и частным “я”, которое поддерживает вышеуказанные концепции в повседневном сознании японцев.[[154]](#footnote-154)

При помощи изучения психологии японского языка ученые находят решение проблем различного рода в совершенно других областях науки, которые никак не относятся к изучению языка. Наиболее частой проблемой в современных японских семьях является нежелание ходить в школу японских подростков. Например, японскими психологами было решено не применять групповую терапию для решения личных проблем при рассмотрении такого феномена в японском языке, как *омотэ* (表, наружняя сторона) и ура (裏, внутренняя сторона). Напротив, японские методы терапии подразумевают беседы на различные отвлеченные темы до тех пор, пока пациент не будет доверять психологу настолько, чтобы сбросить свою внешнюю маску и поделиться своими переживаниями. Изучение различных аспектов любого языка является важным фактором в развитии психологии, поскольку разговор на том или ином языке является способом, при помощи которого выявляются и обсуждаются проблемы во время терапевтического сеанса.[[155]](#footnote-155)

Психолингвистический анализ влияния европейской музыки на развитие японской культуры в послевоенный период и во второй половине XX века

До столкновения Японии с западными цивилизациями в Японии существовало свое собственное понятие красоты окружающего мира, истинного искусства и своя собственная терминология для описания данных феноменов. Вся терминология традиционной японской музыки является более глубокой с философской точки зрения, однако она не способна описать все многообразие технических приемов и стилей, с которым японской музыкальной культуре пришлось столкнуться с появлением европейской музыки. Ситуация стала еще сложнее во второй половине XX века, когда появилось большое количество заимствованных музыкальных жанров и стилей.

Мы можем проследить то, как изменилось понимание японцами самого термина “музыка”, его семантики, обратившись работам о музыке различных временных периодов. В работах периода Эдо термин “музыка” существовал как неотъемлемая часть японской культуры и искусства, которой придавалась особая роль в аристократических японских кругах. Музыка существовала в двух ипостасях. Прежде всего как один из аспектов хорошего аристократического воспитания, необходимого при дворе. Игра на традиционных музыкальных инструментах изучалась наряду с каллиграфией, стихосложением и другими дисциплинами. Второе важное значение музыки было тесно связано с религией: как с синтоизмом, так и с буддизмом. В синтоизме музыка являлась сверхъестественной силой, которая была способна управлять природными стихиями, обращать гнев богов в милость. В буддизме важную роль играли буддийские песнопения *сёмё*, также игру на японской бамбуковой флейте *сякухати* принято относить к буддийской культуре. [[156]](#footnote-156)

Хоть европейская музыка и стала проникать в Японию ещё в середине XVI века, о чем мы писали в работе прошлого года, лишь в период Мэйдзи происходит существенное столкновение японской музыкальной культуры с европейской музыкальной культурой.[[157]](#footnote-157) В данный период впервые появляются работы о немецкой, французской, английской, русской и американской музыке. Об истории каждой из вышеуказанных музыкальных культур, их особенностях. Перед японскими музыкальными исполнителями в полной мере предстает абсолютно отличная от привычной им музыкальная система, с более четкой структурой и большим количеством музыкальных жанров и стилей. В начале XX века в Японии появляются серьезные работы по оперному и оркестровому искусству, где фигурирует уже большинство терминов европейской классической музыки.

Ещё в военный период европейская музыка начинает играть особую роль в японском обществе. Японскому правительству было необходимо создать музыку, которая бы объединила народ, однако традиционные японские музыкальные жанры никак не подходили на эту роль. Музыка японского традиционного театра *Но* относилась к кругам аристократии. Музыка театров *Кабуки* и *Дзёрури* относилась к городскому населению и буржуа, в пьесах этих театров самураи и японские аристократы зачастую высмеивались и изображались в самом неприглядном виде. Существовали также различные незамысловатые музыкальные жанры, которые были популярны среди крестьянства. Японское правительство приняло решение создать на основе европейской музыки свою собственную, национальную музыку, которая уравнивала бы все сословия, способствовала сплочению страны. Прежде всего, из европейской музыки были заимствованы марши. В военное время было запрещено прослушивать европейскую музыку, за исключением классических произведений стран-союзниц. Музыкальная терминология была полностью переименована, а уже существовавшие тогда профессиональные музыканты, специализировавшиеся на исполнении европейской музыки, переименовали себя в исполнителей так называемой “новой японской” музыки.

С окончанием войны музыка начинает играть новую роль в японском обществе. Несмотря на то, что очень многие жанры были заимствованы из других стран, они не только быстро ассимилировались, но и становились способом переосознания японского общества в новых культурных и социальных условиях. В предыдущей части данной главы нами были указаны различные японские философские понятия, которые выявили наиболее острые психологические проблемы в японской семье и обществе. Роджер Гудман в своей работе “Семейная и социальная политика в Японии” пишет о том, что музыка стала способом как направления общественных мыслей, так и терапией, дающей человеку возможность выразить то, что он не может выразить в рамках существующего вокруг него общества.

[[158]](#footnote-158) Джазовая музыкальная терминология появилась в Японии еще в 20-е годы XX века, поэтому именно эта группа терминов прошла наиболее долгий путь изменений в японском языке. В основном джазовая музыкальная терминология совпадает с терминологией для исполнения европейской классической музыки, однако в джазовой терминологии присутствует большое количество терминов для обозначения особенного джазового ритма, джазовых приемов и стилей. Например, термин *инторо* (イントロ, вступление)[[159]](#footnote-159) применяется для обозначения первоначального раздела, который вводит музыкальное произведение как в описании исполнения классической европейской музыки, так и в джазе, а термин *адорибу* (アドリブ, экспромтом, импровизируя)[[160]](#footnote-160) используется для описания джазовых импровизаций. Несмотря на это, многие исследователи европейской музыки в Японии, в том числе и Тэйлор Аткинс, соглашались с тем, что именно джазовая музыкальная культура стала основополагающей в послевоенный период в Японии. Джаз использовался американцами в качестве способа влияния на Японское общество. Следовательно, можно сделать вывод о том, что хоть джазовая терминология и не отражает в своем лексическом содержании всех изменений в музыкальной культуре того периода, те некоторые слова, которые обозначали джазовые стили, приходившие из Америки, и терминология для обозначения джазовых терминов стали восприниматься японцами как слова, обозначавшие новый период в истории их страны.

Терминология японской рок музыки показывает уже совершенно иную ситуацию с точки зрения психолингвистики. Японский рок считается одним из наиболее экспериментальных жанров музыки. В терминологии, связанной с данной группой, можно выделить как заимствованные названия различных музыкальных поджанров, например, *гураму рокку* (グラム　ロック, глэм-рок)[[161]](#footnote-161), так и слов, появившихся в самом японском в связи с этим музыкальным жанром, например, *гюнгюн* (ギュンギュン, ономатопоэтическое выражение; звук, который издают струны электрогитары)[[162]](#footnote-162). В японской молодежной культуре появились группы, которые становились зависимы от данного жанра. Об этом свидетельствуют различные фразы, связанные с жизнью любителей японской рок музыки. Например, *хо:гаку рокку-гата сэикаку бунруи* (邦楽ロック型性格分類, определение типа личности по предпочтениям в японском роке)[[163]](#footnote-163). Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что рок стал одним из музыкальных жанров, который сыграл важную роль в молодежных японских субкультурах и который сформировал новый психотип человека, увлекающегося рок культурой, в японском обществе. Указанные в предыдущей части данной главы аспекты японской психологии, которые тесно связаны с некоторыми японскими философскими понятиями, являются одной из наиболее важных проблем, с которыми столкнулось японское общество. Это проблема абсолютного отчуждения японских детей и подростков, их острое нежелание обучаться в школах. Именно жанр музыки джей-поп наиболее остро обозначает данную проблему, так как вместо школы подростки в основном интересуются этим жанром музыки. Например, большое значение для подростков начинают играть избранные ими исполнители, за каждым действием которых начинают пристально следить. Разумеется, данный феномен наблюдается и в других странах во всем мире. Однако большое количество связанных с джей-попом слов и фраз, которые описывают отношение к исполнителям, показывает, что в Японии заинтересованность в поп-музыке молодежи выражена намного ярче, чем в иных странах. Например, *Надзими-но као* (なじみの顔, узнаваемое лицо)[[164]](#footnote-164) – лицо знаменитого исполнителя на обложке диска; лицо, которое можно увидеть в любом музыкальном магазине.

Терминология и слова, связанные с японским рэпом, являются наиболее ярким примером заимствования слов с американского английского языка, которые ассимилировались в японском языке. Японцы, слушающие музыку данного жанра, стараются включить в свой лексикон максимальное количество слов и фраз, которые употребляют исполнители рэпа в Америке. Например, такие слова и фразы, как *тиру* (チル, расслабиться, насладиться музыкой)[[165]](#footnote-165), *рэсупэкуто* (レスペクト, респект)[[166]](#footnote-166) и т.д. Однако в данной группе слов зачастую заимствованные из английского слова и фразы сильно сокращаются, благодаря чему они становятся понятными только носителям японского языка. Например, *на:мин* (ナ―ミン, ты знаешь, о чем я)[[167]](#footnote-167) — фраза, которая очень часто используется как в разговоре между исполнителями и фанатами рэпа, так и в текстах песен. Данная фраза чаще всего используется для вовлечения слушателя в разговор, она произошла от английской фразы “you know what I mean” (ты знаешь, о чем я). Заимствованная лексика, связанная с данным жанром, зачастую относится к эмоциям исполнителя или слушателя.

Терминология звукозаписи в японском языке отражает ту тенденцию, которая существует в любой другой технической отрасли, в которой в Японии были сделаны открытия и технологии мировой значимости. Большинство слов заимствовано из английского языка, однако многие из них были видоизменены или сокращены так, что можно говорить уже об образовании музыкальных звукозаписывающих терминов на японском языке. Например, *пурэпуро* (プレプロ, препродакшн)[[168]](#footnote-168) — процесс создания музыкального произведения, который происходит до начала записи. Таким образом, мы можем говорить о том, что, взяв за основу английскую техническую терминологию, японцы создали свою собственную лексику путем сокращения и видоизменения заимствованных слов, которая была более удобна в использовании для японского технического языка.

В силу того, что караокэ появилось в Японии, терминология, связанная с караоке, представляет собой особый интерес для изучения. С точки зрения психолингвистики терминология данной группы выявляет два аспекта в психологии японского общества. Во-первых, караокэ является способом для выражения своих собственных эмоций и чувств, минуя японские философские понятия, которые не дают возможности для подобного поведения в повседневной жизни японцев. Например, *сяккури* (しゃっくり,”икая”)[[169]](#footnote-169) — манера пения, при которой исполнитель резко поднимает и опускает мелодию песни, создавая эффект, чем-то похожий на икание. Данный пример говорит о том, что во время исполнения караокэ приветствуются оригинальность исполнения, что исполнитель не испытывает неудобства в том, что его манера пения может показаться нелепой для окружающих. Во-вторых, отдельные термины караокэ позволяют японцу уединиться и во время исполнения музыки выразить то, что испытывает он сам, не чувствуя себя частью коллектива. Например, *хитокара* (ヒトカラ, караоке в одиночку)[[170]](#footnote-170) — пение в караоке в одиночку.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что изучение заимствованной музыкальной терминологии является важным аспектом в изучении психологии современного японского языка, а также в изучении тех процессов, которые происходят в японском обществе.

Заключение

Заимствование различных европейских музыкальных терминов в разные временные периоды на японский язык делает тему изучения данного феномена актуальной как с точки зрения её взаимосвязи с традиционной японской музыкой, что было сделано нами на первом курсе, так и с точки зрения лексикологии и лексикографии, что было стало темой наших исследований на втором курсе, с точки зрения семантики и этимологии, что было сделано нами на третьем курсе. Однако в прошлых работах нами практически не были затронуты те термины, которые появились в Японии в послевоенное время и во второй половине XX века, в них мы исследовали заимствования периода Эдо, Мэйдзи и начала XX века. Тем не менее, стоит отметить, что выводы по данным работам стали базой, на основе которой была написана работа четвертого курса, а исследовательские материалы музыкальной терминологии стали частью нашего приложения: японского глоссария музыкальных терминов .

В послевоенный период и во второй половине XX века в японском социальном сознании произошли глобальные изменения, которые изменили образ мышления японцев и языковую картину мира. В японской музыкальной культуре появилось большое количество музыкальных терминов, которые описывали не только заимствованные приемы, жанры и инструменты, но и ту терминологию, которая отражала эмоциональное восприятие музыки.

Исследование японской музыкальной терминологии выделенного нами периода в области психолингвистики показали, что музыка как особенный культурный феномен наиболее ярко отразила те изменения, которые произошли в японском обществе в данный период. Анализ японской музыкальной терминологии выявил, что разнообразие новых музыкальных жанров в японской культуре стало средством, при помощи которого японцы подсознательно пытаются решать те психологические проблемы, которые возникли в результате изменения социальной и общественной жизни в Японии. Данная работа может стать вспомогательным материалом как в изучении японской психолингвистики, так и в изучении заимствованной японской музыкальной терминологии, а приложение может стать базой для тех переводчиков, которые столкнутся с проблематикой перевода заимствованных музыкальных терминов на японском языке.

# **Список использованной литературы и источников**

Список использованной литературы

На русском языке

1. **Алпатов, 1976** – Алпатов В.М. О соотношении исконных и заимствованных элементов в системе японского языка // Вопросы языкознания. №6. – М.: Наука, 1976. – С. 87-95.
2. **Алпатов, 2008** – Алпатов В.М. Япония: язык и культура. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 208 с.
3. **Блумфилд, 1968** – Блумфилд Л. Язык. – М.: Прогресс, 1968. – 608 с.
4. **Есипова, 2012** – Есипова М.В. Традиционная японская музыка. Энциклопедия. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. – 296 с.
5. **Иноуэ, 2008** – Иноуэ Хироко. Орган в Японии // Органная книжечка: очерки по истории и теории органного искусства: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Инструментальное исполнительство». – М.: Московская консерватория, 2008. – С. 315-324.
6. **Каратыгина, 2008 –** Каратыгина М.И. Традиционная японская музыка - Спб.: Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ, 2008. – 208 с.
7. **Маслов, 1987** – Маслов Ю.С. Введение в языкознание. – М.: Высшая школа, 1987. – 273 с.
8. **Маринова, 2013** – Маринова Е. В. Теория заимствования в основных понятиях и терминах: словарь-справочник. – М.: Флинта; Наука, 2013. – 208 с.
9. **Мория, 2010** – Мория Риса. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX-нач. XXI вв.: Япония-Россия: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. – 32 с.
10. **Реформатский, 1967** – Реформатский А.А. Введение в языкознание. – М.: Просвещение, 1967. – 544 с.
11. **Рецкер, 2007** – Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Р.Валент, 2007. – 248 с.
12. **Сепир, 1993** – Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – 656 с.
13. **Сисаури, 2008** – Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К.Ф. Самосюка, Ю.В. Козлова. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2008. – 292 с.
14. **У Ген-Ир, 2011** – У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) : Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2011. – 544 с.
15. **Холопова, 2010** – Холопова В.Н. Теория музыки: методика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное издание. – СПб.: Издательство «Лань», 2010. – 368 с.
16. **Швейцер, 1973** – Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. – М.: Воениздат, 1973. – 310 с.
17. **Щерба, 1974** – Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – М.: Наука, 1974. – 432 с.
18. **Якобсон, 1996** – Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. – М.: Пирамида, 1996. – 248 с.

На английском языке

1. **Anderson, 1999** – Stephen P. Anderson. The language organ. Linguistics as cognitive physiology. – Cambridge: Cambridge university press, 1999. – 285 p.
2. **Atkins, 2001** – Taylor E. Atkins. Blue nippon: authenticating jazz in Japan. – Durham, N.C.: Duke University Press, 2001. – 366 p.
3. **Asher, 2011** – Nicholas Asher. Lexical meaning in context. A Web of Words. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 346 p.
4. **Baker, 2000** – Chris Baker. Lexical semantics. – San Diego: Macmillan Reference Press, 2000. – 235 p.
5. **Carroll, 2008** – David W. Carroll. Psychology of language. – Wisconsin: Cengage Learning. – 512 p.
6. **Condry, 2006** – Ian Condry. Hip-hop in Japan: rap and the paths of cultural globalization. – London: Duke university press, 2006. – 249 p.
7. **Cruse, 2000** – D. Alan Cruse. Meaning in language: an introduction to semantics and pragmatics. – Oxford: Oxford university press, 2000. – 437 p.
8. **Dekker, 2016** – Paul Dekker, The Cambridge handbook of formal semantics. – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – 938 p.
9. **Denoon, 1996** – Donald Denoon. Multicultural Japan. – Cambridge: Cambridge university press, 1996. – 302 p.
10. **Eppstein, 1994** – Ury Eppstein. The beginnings of western music in Meiji era Japan. – New York: Edwin Mellen Press, 1994. – 168 p.
11. **Fodor, 1975** – Jerry Fodor. The language of thought hypothesis. – New York: Crowell Press, 1975. – 214 p.
12. **Galliano, 2002** – Luciana Galliano. Yo:gaku: Japanese Music in the Twentieth Century. – Scarecrow Press, 2002. – 368 p.
13. **Goldrick, 2014**  – Matthew Goldrick. The oxford handbook of language production. – Oxford: Oxford university press, 2014. – 513 p.
14. **Goodman, 2014** – Roger Goodman. Family and social policy in Japan. – Cambridge: Cambridge university press, 2014. – 237 p.
15. **Gottleib, 2005** – Nanette Gottleib. Language and society in Japan. – Cambridge: Cambridge university press, 2005. – 169 p.
16. **Jackendoff, 2007** – Ray Jackendoff. Language, consciousness, culture. – Cambridge: The MIT Press, 2007. – 431 p.
17. **Johnson, 2004** – Henry Johnson. The koto: a traditional instrument in contemporary Japan. – Amsterdam, Hotei, 2004. – 249 p.
18. **Jones, 1999** – Mason Jones. Japan edge: the insider`s guide to japanese pop subculture. – San Fransisco: VIZ Media LLC, 1999. – 200 p.
19. **Hermeren,1991** – G. Hermeren. Art, reason and tradition. – Stockholm:Almqvist & Wiksell, 1991. – 115 p.
20. **Humboldt, 1997** – Wilhelm Humboldt. Essays on language. – Peter Lang Publishing, 1997. – 161 p.
21. **Kawashima, 1970** – Kawashima Shoji. Music programs for Japanese schools. – M.: International society for music education. Congress. Moscow, 1970. – 14 p.
22. **Koelsch, 2013** – Stefan Koelsch. Brain and music. – West Sussex: John Wiley and sons, 2013. – 323 p.
23. **Malm, 1959** – Malm P. William. Japanese music and musical instruments. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1959. – 300 p.
24. **Malm, 1986** – Malm P. William. Six hidden views of japanese music. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. – 222 p.
25. **Martinez, 1998** – Dolores Martinez. The worlds of japanese popular culture. – Cambridge: Cambridge university press, 1998. – 214 p.
26. **McConnell-Ginet, 1996** – Sally McConnell-Ginet. Meaning and grammar: an introduction to semantics. – Cambridge: The MIT Press, 1996. – 461 p.
27. **Mitsui, 2014** – Toru Mitsui. Made in Japan: studies in popular music. – London: Routledge, 2014. – 270 p.
28. **Novak, 2013** – David Novak. Japanoise: music at the edge of circulation (sign, storage, transmission). – London: Duke university press, 2013. – 304 p.
29. **Patel, 2008** – Aniruddh D. Patel. Music, language and the brain. – Oxford: Oxford press, 2008. – 530 p.
30. **Rawls, 1999** – John Rawls. A theory of justice. – Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press, 1999. – 560 p.
31. **Richards, 2008** – Michael Richards. Music of Japan today. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. – 310 p.
32. **Richie, 2005** – Donald Richie. A Hundred Years Of Japanese Film: A Concise History. – Kodansha International, 2005. – 317 p.
33. **Schilling, 1997** – Mark Schilling. The Encyclopedia of Japanese Pop Culture. – New York: Weatherhill, 1997. – 344 p.
34. **Steinberg, 2013** – Danny D. Steinberg. Psycholinguistics: language, mind and world. – Routledge, 2013. – 444 p.
35. **Stevens, 2008** – Carolyn S. Stevens. Japanese Popular Music: Culture, authenticity, and power. – London and New York: Routledge, 2008. – 184 p.
36. **Sugimoto, 2012** – Yoshio Sugimoto. An introduction to japanese society. – Cambridge: Cambridge university press, 2012. – 316 p.
37. **Tarski, 1991** – Alfred Tarski. Introduction to Logic and to The Methodology of Deductive Sciences. – New York: Oxford University Press, 1994. – 478 p.
38. **Takeo, 2014** – Takeo Doi. The anatomy of dependence. – Kodansha USA: 2014. – 192 p.
39. **Wade, 2005** – Bonnie C. Wade. Music in Japan: experiencing music, expressing culture. – Oxford University Press, 2005. – 184 p.
40. **Wayne, 2005** – Wayne A. Davis. Nondescriptive meaning and reference. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 465 p.
41. **Whorf, 1956** – Benjamin Lee Whorf. Language, thought and reality: selected writings. – New York: Wiley, 1956. – 836 p.

На японском языке

1. **Гэнкаи, 1875** – *Гэнкаи* – (言海, 1875.）– Словарь заимствованных слов. – 1875. – 1349 с.
2. **Даигэнкаи, 1928** – *Даигэнкаи* – （大言海, 1928.) – Большой словарь заимствованных слов. – 1928. – 4 т.
3. **Косима, 2008** – Косима Ёсико. *Нихон-но денто: гэино:ко:дза онгаку.* – (小島美子。日本の伝統芸能講座音楽。–　京都: 株式会社淡交社, 2008.) – Обзор традиционных музыкальных искусств Японии. – Киото: Кабусикигайся, 2008. – 508 с.
4. **Морасуки:, 2005** – Маику Морасуки:. *Сэнго нихон-но дзядзу бунка.* – (マイク・モラスキ―。　戦後日本のジャズ文化。–　東京:　青土社、2005) – Культура джаза в послевеонный период. – Токио: Сэидося, 2005. – 369 с.
5. **О:мори, 1986** – О:мори Сэитаро:. *Нихон-но ё:гаку.* – (大森　盛太郎。日本の洋楽。－東京: 新門出版社、1986.) – Европейская музыка в Японии. – Токио: Синмонсюппанся, 1986. – 493 с.
6. **Окуда, 2008**  – Окуда Ю:дзи. *Дзяппурокку санпуру.*  – (奥田祐士。ジャップロック　サンプル。 –　東京：株式会社白夜書房、2008.) – Образец японского рока, 2008. – 523 с.
7. **Син’онгакудзитэн, 2012** – *Син’онгакудзитэн*/ Отв. ред. Хоруити Кумио. – (新音楽辞典 / 編集兼発行者堀内久美雄。– 東京: 音楽之友社発行会社, 2012.) – Современный музыкальный словарь. – Токио: Онгакунотомося, 2012. – 750 с.
8. **Тё:ки, 2010** – Тё:ки Сэйдзи. *Сэнго-но онгаку.* – (長木　誠司。戦後の音楽。– 東京：シナノ印刷株式会社, 2010.) – Музыка послевоенного периода. – Токио: Синано’инсацукабусикигаися, 2010. – 634 с.
9. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, 2001** – *Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн* / Отв. ред. Ивата Яминору. – (標準ロックとポップス音楽用語辞典　/　編集兼発行者岩田晏実。－ドレミ楽譜出版社, 2001.) – Терминологический музыкальный словарь стандартного рока и поп-музыки. － Токио: Дорэмигакуфусюппанся, 2001. －231 с.

Справочные издания

1. **Музыкальная энциклопедия, 1982** – Музыкальная энциклопедия / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982 год. – 6 томов
2. **Учебник гармонии, 2012** – Учебник гармонии/ И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин. – М.: Музыка, 2012. – 480 с.

Приложение

ア

ā, アー - нота ля

aisisu, アイシス - ля-дубль-диез

aisu, アイス - ля-диез

aisomētā, アイソメーター - изометр

aisorizumu, アイソリズム - изоритмия

aīda・toranpetto, アイーダ・トランペット - фанфара, труба аиды

airisshu・hāpu, アイリッシュ・ハープ - ирландская арфа

ainzattsu, アインザッツ - вступление

aufutakuto, アウフタクト - слабая доля в такте

a cappera, ア・カッぺラ - а капелла,акапелла

akusen, アクセン - акцент

akushon,　アクション - механика (инструмента)

akusento, アクセント - акцент

akushunto, アクシュント - акцент

ageyumi, 上げ弓 - верхняя часть смычка

agoate, あごあて- подбородник (для скрипки)

acōdion, アコーディオン - аккордеон

akonpanimento, アコンパニメント - аккомпанемент (синоним: bansō, 伴奏)

asasu, アサス - ля-дубль-бемоль

asanburu, アサンブル - ансамбль

ajitāto, アジタート - аджитато, взволнованно

ajasutā, アシャスター - колок

asu, アス - ля-бемоль

asesu, アセス - ля-дубль-бемоль

adājo, アダージョ - адажио

attaku, アッタク - атака

assai, アッサイ - ассаи, достаточно, очень

appassionāto, アッパッシオナート - страстно, со страстью

a tenpo, ア・テンポ - в прежнем темпе

arabesuku, アラベスク - арабеска

aria, アリア - ария

aruko, アルコ - смычок (синоним: yumi, 弓)

arutokigō, アルト記号 - альтовый ключ

arupuhorun, アルプホルン - альпийский (пастуший) рожок

arupejo, アルペジョ - арпеджио

arumonī, アルモニー - гармония

areguro, アレグロ - аллегро

areguro moderāto, アレグロ・モデラート - аллегро модерато

ankōru, アンコール - исполнение на бис

andante, アンダンテ - анданте

anpu, 暗譜 - играть по памяти

イ

i, イ - ля

ionsei, 異音性 - гетерофония (синоним: heterofonī, ヘテロフォニー)

ikō, 移行 - транспозиция

ikōbu, 移行部 - модуляция

ichi, 位置 - позиция (синоним: pojishon, ポジション)

ichi, 移置 - транспозиция, транспортировка

ichijitekitenchō, 一時的転調 - модуляция

ichizenonontei, 一全音音程 - целый тон

ichido, 一度 - прима, основной тон

imitēshon,イミテーション - имитация

imunusu, イムヌス - гимн

imeidō’on, 異名同音 - энгармонический звук

iri, 入り - вступление

intonatiōn, イントナチオーン - интонация

inpuresārio, インプレサーリオ - импресарио

ウ

vaiorin, ヴァイオリン - скрипка

vaiorinkigō, ヴァイオリン記号 - скрипичный ключ

varushu, ヴァルシュ - вальс

viora, ヴィオラ - виола

viburāto, ヴィブラート - вибрато

ukurere, ウクレレ - укулеле

un pōko, ウン・ポーコ - слегка

エ

e, エ - ля

ei, 嬰 - диез

eigaongaku, 映画音楽 - музыка для фильма

eisisu, エイシス - ля-дубль-диез (синоним: esesu, エセス)

erejī, エレジー - элегия

オ

ōtō, 応答 - ответ

okitābe, オクターヴ - октава

ōkesutora, オーケストラ - оркестра

otonoba, 音の場 - звуковое поле

ōbatyua, オーバチュア - увертюра

opusu, オプス - опус

ofu bīto, オフ・ビート- синкопа, затакт

opera, オペラ - опера

operetta, オペレッタ - оперетта

orugan, オルガン - орган

on’iki, 音域 - нотный ряд

onkai, 音階 - гамма

ongakukai, 音楽会 - концерт, музыкальный вечер

ongakugaku, 音楽学 - музыковедение, история музыки

ongakugakkō, 音楽学校 - музыкальный колледж

ongakukyōiku, 音楽教育 - музыкальное образование

ongakukonkūru, 音楽コンクール - музыкальное соревнование

ongakusai, 音楽祭 - музыкальный фестиваль

ongakusinrigaku, 音楽心理学 - музыкальная психология

ongakusei, 音楽性 - музыкальность

ongakutyō, 音楽聴 - прослушивание музыки

ongakubigaku, 音楽美学 - музыкальная эстетика

ongakuhihyō, 音楽批評 - музыкальная критика

ongakuminzokugaku, 音楽民俗学 - музыкальная этнография

ongakuryōhō, 音楽療法 - музыкальная терапия

ongakuriron, 音楽理論 - музыкальная теория

onkyōgaku, 音響学 - акустика (наука)

onkyōkōka, 音響効果 - акустика

onkyōsupekutoru, 音響スペクトル - спектр звука

onsen, 音栓 - регистр органа

onsosiki, 音組織 - тональная система

ontei, 音程 - интервал

onba, 音場 - звуковое поле

onpa, 音波 - звуковая волна

onpu, 音符 - нота

onbukigō, 音部記号 - музыкальный ключ

onmei, 音名 - названия нот

onritsu, 音律 - ритм

onretsu, 音列 - звукоряд

カ

kaishaku, 解釈 - интерпретация

kaisetsu, 回折 - дифракция

kaihōgen, 開放弦 - открытая струна

kakyoku, 歌曲 - мелодия

gakuon, 楽音 - музыкальный тон

gakushiki, 楽式 - музыкальная церемония

gakushō, 楽章 - ритм

gakuseika, 学生歌 - студенческий гимн

gakusetsu, 楽節 - музыкальный пассаж

gakudan, 楽団 - оркестр, ансамбль

gakudan, 楽段 - период

gakuten, 楽典 - нотная грамота

gakufu, 楽譜 - ноты

kakeai, 掛け合い - скрещивающиеся мелодии

kageki, 歌劇 - опера

kagekijō, 歌劇場 - дом оперы

kakofonī, カカフォニー - какофония

kashi, 歌詞 - текст песни

kasutanetto, カスタネット - кастаньеты

katakanaokutāvu, 片仮名オクターヴ - малая октава

kadansu, カダンス - каданс, каденция

gakkigaku, 楽器学 - органология

gakkyū, 楽弓 - музыкальный смычок

gasshō, 合唱 - хоровое пение; ~する петь хором

kane, 鐘 - колокольчик

kanon, カノン - канон

kahaku, 下拍 - слабая доля

kan, 管 - труба

kangakugassō,管楽合奏 - духовой оркестр

kangakugassōdan,管楽合奏団 -духовой оркестр

kangakki, 管楽器 - духовой инструмент

kankyō’ongaku, 環境音楽 - фоновая музыка

kangengaku, 管弦楽 - оркестр

kanzen’ontei, 完全音程 - чистый интервал

kanzengodo, 完全5度 -чистая квинта

kanzenhachido, 完全8度 -чистая октава

kanzenyodo, 完全良四度 - чистая кварта

kanzenrō, 完全聾 - полная глухота

kanzenwa’on, 完全和音 -чистый аккорд

kantāta, カンタータ -кантата

キ

kī, キー - музыкальный ключ

kikai’ongaku, 機会音楽 - механическая музыка

kigaku, 器楽 - инструментальная музыка

kikageki, 喜歌劇 - комедия

kikan, 気管 - трахея

gikō, 技巧 - техника

gisisu, ギシス - соль-дубль-диез

gisu, ギス - соль-диез

gitā, ギター - гитара

kībōdo, キーボード - клавиатура

kyūfu, 休符 - пауза

kyōmei,共鳴 - резонанс

kyōmeiki, 共鳴器 - резонатор

ク

gusuri, グスリ- гусли

kuchibue, 口笛 - свист

kupure, クプレ - куплет

kumikyoku, 組曲 - сюита

kurasikku gitā, キラシック・ギター - классическая гитара

kurarinetto, クラリネット - кларнет

kūru jazu, クール・ジャズ - спокойный джаз, кул-джаз

gungaku, 軍学 - военная музыка

ケ

gē, ゲー - соль

kei’ongaku, 軽音楽 -лёгкая музыка

keikabu, 経過部 - модуляция

keiseion, 形成音 - форманта

keiryū, 掛留 - задержание

gekiongaku, 劇音楽 - драматическая музыка

gekijō’ongaku, 劇場音楽 - театральная музыка

kekkonkōshinkyoki, 結婚行進曲 - свадебный марш

gen, 弦 - струна

gen’ontei, 弦音程 - малый интервал

gengakugassō, 弦楽合奏 - струнный оркестр

gengakugozyūsō, 弦楽五重奏 - музыкальный квинтет

gengakki, 弦楽器 - струнный инструмент

genshichinowa’on, 減七の和音 - малый септаккорд

gendai’ongaku, 現代音楽 - современная музыка

genbasu, 弦バス - контрабас (синоним: kontorabasu, コントラバス)

kenban, 鍵盤 - клавиатура

kenbangakki, 鍵盤楽器 - клавишный инструмент

コ

kō’onbukigō, 高音部記号 - скрипичный ключ

kōshinkyoku, 行進曲 - марш

kōtyōha, 高調波 - гармония

kōdo, 高度 - высота (тона, звука) (синоним: takasa, 高さ)

koe, 声 - голос

go’ononkai, 五音音階 - пентатоника

kokyū, 呼吸 - дыхание

goshikkuno’ongaku, ゴシックの音楽 - готическая музыка

gojūshō, 五重唱 -хоровой квинтет

gojūsō, 五重奏 - квинтет

kōda, コーダ - кода

godan’onkai, 五段音階 - пентатоника

kokka, 国家 - гимн

kotenhano’ongaku, 古典派の音楽 - музыка в классический период

godo, 五度 - квинта

kōdo nēmu, コード・ネーム - название аккорда

komikku opera, コミック・オペラ - комическая опера

komoriuta, 子守歌 - колыбельная

koyū’on, 固有音 - чистый тон

kōrasu, コーラス - хор, хоровая группа

korāru, コラール - хорал, хор, ансамбль

gōruden shīkuensu, ゴールデン・シークエンス - золотое сечение

gongu, ゴング - гонг

konsāto, コンサート - концерт

kontorabasu, コントラバス - контрабас

konpyūtā mūzikku, コンピュう・ミュージック - компьютерная музыка

konbo, コンボ - комбо

サ

zairofōn, ザイロフォーン - ксилофон

sao, 棹 - шейка (струнно-смычкового инструмента)

sakusofōn, サクソフォーン - саксофон

sakeyumi, 下げ弓 - нижняя часть смычка

zatsu’on, 雑音 - шум

sakkyoku, 作曲 - сочинение музыкальных произведений

sakkyokuhō, 作曲法 - школа композиторства

satsugengakki, 擦弦楽器 - струнно-смычковый инструмент

sanjūsō, 三重奏 - трио

sanrenpu, 三連符 - триоль

シ

shī, シー - нота до

zī, ジー - нота соль

shi’on, 子音 - консонанта

shikisha, 指揮者 - дирижёр

shī kurefu, シー・クレフ - ключ до

zī kurefu, ジー・クレフ - ключ соль

shijūshō, 四重唱 - вокальный квартет

shijūsō, 四重奏 - квартет

zī sen,ジー・線 - струна соль

shitaitten’on, 下一点音 - контроктава

shitaniten’on, 下二点音 - субконтроктава

shitāru, シタール - ситар

shichido, 七度 - септима

shichinowa’on, 7の和音 - септаккорд

shitsunaiopera, 室内オペラ - камерная опера

shitsunaigaku, 室内楽 - камерная музыка

shīto myūzikku, シート・ミュージック - ноты

zihitsufu, 自筆譜 - ноты, написанные рукой самого автора

jaku’onki,弱音器 - сурдина (синоним: myūto, ミュート)

jazu, ジャズ - джаз

jazu gitā, ジャズ・ギター - джазовая гитара

shanson, シャンソン - шансон

shūkyō’ongaku, 宗教音楽 - церковная музыка

shūshikei, 終止形 - каденс

jūhenkigō, 重変記号 - дубль-бемоль

shu’on, 主音 - тоника

shuseibu, 主声部 - главный голос

shudai, 主題 - музыкальная тема

junankyoku, 受難曲 - страсти

shōkakeishiki,唱歌形式 - песенная форма

shōziokutāvu, 小子オクターヴ - малая октава

shōryakuhō, 省略法 - аббревиатура

jokyoku, 序曲 - увертюра

josei, 女声 - женский голос

joseigassyō, 女声合唱 - женский хор

sirofōn, シロフォーン - ксилофон

shindō, 振動 - вибрация

shindōsū, 振動数 - частота

shinpigeki, 神秘劇 - мистерия

shinfonī, シンフォニー - симфония

shinfonikku zyazu, シンフォニック・ジャズ - симфонический джаз

ス

suisōgaku, 吹奏楽 - оркестр

su’ingu, スイング - свинг

sutakkāto, スタッカート - стаккато

セ

seigaku, 声楽 - вокальная музыка

sekusutetto, セクステット - секстет

sessō, 節奏 - ритм

zettai’onkan, 絶対音感 - абсолютный слух

zenkyūfu, 全休符 - полная пауза

zenshū, 全集 - полное собрание произведений

senritsu, 旋律 - мелодия

ソ

sōku, 走狗 - пассаж

sōsōkōshinkyoku, 葬送行進曲 - похоронный марш

zokuwa’on, 属和音 - доминантный аккорд

sonata, ソナタ - соната

sopurano, ソプラノ - сопрано

sorufēju, ソルフェージュ - сольфеджио

soro, ソロ - соло

タ

daiatonikku, ダイアトニック - диатонический

daiapēson, ダイアペーソン - диапазон

dai’ichivaiorin, 第一ヴァイオリン - первая скрипка

tai’ihō, 対位法 - контрапункт, полифония

daigakusetsu, 大楽節 - предложение

daikakko, 大括弧 - акколада

daihon, 台本 - либретто

da kāpo, ダ・カーポ - с начала (знак повторения)

tatchi, タッチ - туше

daburatyua, ダブルチュア - табулатура

daburu shāpu, ダブル・シャープ - дубль-диез (синоним: zyūei, 重嬰)

tamu tamu, タム・タム - там-там

tarantera, タランテラ - тарантелла

tan, タン - темп, ритм

tan’on, 単音 - чистый тон (синоним: zyun’on, 純音)

tan’onkai, 短音階 - минорная гамма

tango, タンゴ - танго

tansando, 短三度 - малая терция

dansei, 男性 - мужской голос

danseigasshō, 男声合唱 - мужской хор

tanchō, 短調 - минорный ключ

tannido, 短2度 - малая секунда

tanburin, タンブリン - тамбурин

tanrokudo, 短6度 - малая секста

チ

churesuta, チュレスタ - челеста

chero, チェロ - виолончель

chanto, チャント - церковное пение, хоралы

chū’on, 中音 - альт (синоним: aruto, アルト)

chūnā, チューナー - тюнер

chō, 調 - ключ

chō’onkai, 長音階 - мажорная гамма

chō’onkakitori, 長音書取り - музыкальный диктант

chō’ontei, 超音程 - большой интервал

chōkakukikan, 超各器官 - орган слуха

chōsei, 調性 - тональность

chōnido, 長二度 - большая секунда

テ

tē, テー - тоника

dē, デー - доминанта

tei’onbukigō, 低音部記号 - басовый ключ

teizibu, 呈示部 - экспозиция

teishūha, 低周波 - низкая частота

dekureshundo, デクレシュンド - декрещендо

tekenban, 手鍵盤 - мануал органа

tetorakōdo, テトラコード - тетракорд

tenōru, テノール - тенор - тенор

tenōrukigō, テノール記号 - теноровый ключ

debū, デビュー - дебют

tēma, テーマ - тема

terevijon opera, テレヴィシオン・オペラ - телеопера

tenkai, 転回 - обращение интервала, аккорда

denkigitā,電気ギター электрогитара

tenchō, 転調 - модуляция

ト

dō’on, 導音 - вводный тон

dōki, 動機 - мотив

dora, 銅羅 - гонг

toraianguru, トライアングル - треугольник

torankuiro, トランクイロ - спокойно

toremoro, トレモロ - тремоло

toronbōn, トロンボーン - тромбон

ナ

narētā, ナレーター - рассказчик, повествователь; ведущий

ニ

nijūshō, 二重唱 - дуэт

nido, 二度 - секунда

ハ

paipu, パイプ - труба

paipu orugan, パイプ・オルガン - орган

ha’onkigo, ハ音記号 - ключ до

hachijūsō, 八重奏 - октет

bakkuguraundo myūzikku, バックグラウンド・ミュージック - фоновая музыка

passajjo, パッサッジョ - пассаж

hāpu, ハープ - арфа

baraddo, バラッド - баллада

barē, バレー - балет

bārrsuku, バーレスク - бурлеск

hareruya, ハレルヤ - аллилуйя

barokkuongaku, バロック音楽 - барочная музыка

han’onkaiteki’ontei, 半音階的音程 - хроматический интервал

hankyō, 反響 - эхо

bansō, 伴奏 - аккомпанемент

hanpukukigō, 反復記号 - знак репризы

hanpukushinkō,反復進行 - секвенция

ヒ

pianisshimo, ピアニッシモ - пианиссимо

piano, ピアノ - фортепиано

piano’ongaku, ピアノ音楽 - музыка для фортепиано

biora, ビオラ - виола

hikaku’ongakugaku, 比較音楽学 - сравнительная музыкология

hizumi, 歪 - струна

pichikāto, ピチカート - пиццикато

pikkoro, ピッコロ - пикколо

picchi, ピッチ - высота (тона, звука)

himu, ヒム - гимн

hyōshi, 拍子 - такт, ритм

hyōshutsu, 表出 - экспрессия

フ

fagotto, ファゴット - фагот

farusetto, ファルセット - фальцет

fingaringu, フィンガリング - аппликатура

fōku songu, フォーク ソング - фольклорная песня

fonogurafu, フォノグラフ - фонограф

fūga, フーガ - фуга

bugi ugi,ブギ・ウギ - буги-вуги

fukyōwa’ontei, 不協和音程 - диссонирующий интервал

fukufuten,複付点 - двойной пунктир

futen’onpu, 付点音符 - нота с точкой

furamenko, フラメンコ - фламенко

furūto, フルート - флейта

burokkufurēte, ブロックフレーテ - блокфлйета

ヘ

bemoru, ベモル - бемоль

hen, 変 - бемоль

ホ

bōingu, ボーイング - игра на скрипичном инструменте, техника владения смычком, штрих

pōco, ポーコ - понемногу

poppu, ポップ - поп

popyurā songu, ポピュラー ソング - популярная песня

poruka, ポルカ - полька

poronēzu, ポロネーズ - полонез

マ

mazuruka, マズルカ - мазурка

manbo, マンボ - мамбо

ミ

misa, ミサ - месса, литургия

minyuetto, ミニュエット - минует

myūzikaru, ミュージカル - мьюзикл

minzoku’ongakugaku, 民族音楽学 - этномузыкология

minyō, 民謡 - фольклорная песня

メ

merodi, メロディ - мелодия

merodorama, メロドラマ - мелодрама

モ

modan jazu, モダン・ジャズ - джаз-модерн

mokkin, 木琴 - ксилофон

ユ

yumi, 弓 - смычок

ヨ

yonshu, 四手 - игра в четыре руки

リ

rizumu, リズム - ритм

rira, リラ - лира

rinjikigō, 臨時記号 - случайный знак альтерации

rindi hoppu, リンディ・ ホップ - линди (негритянский танец)

ル

runesansuno’ongaku, ルネサンスの音楽学 - музыка ренессанса

レ

regāto, レガート - легато

rekōdā, レコーダー - магнитофон

ロ

rō, 聾 - глухота

roku’on, 録音 - звукозапись

rokku, ロック - рок

rondo, ロンド - рондо

ワ

wasei, 和声 - гармония

waseigaku, 和声学 - теория гармонии

warabeuta, 童歌 - детская песенка

warutsu, ワルツ - вальс

1. **Anderson, 1999** – Stephen P. Anderson. The language organ. Linguistics as cognitive physiology. – Cambridge: Cambridge university press, 1999. – P. 129. [↑](#footnote-ref-1)
2. **Wayne, 2005** – Wayne A. Davis. Nondescriptive meaning and reference. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – P. 65. [↑](#footnote-ref-2)
3. **Anderson, Ibid.** – P. 34. [↑](#footnote-ref-3)
4. **Carroll, 2008** – David W. Carroll. Psychology of language. – Wisconsin: Cengage Learning. – P. 501. [↑](#footnote-ref-4)
5. **Wayne, Ibid.** – P. 154. [↑](#footnote-ref-5)
6. **Rawls, 1999** – John Rawls. A theory of justice. – Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press, 1999. – P. 476. [↑](#footnote-ref-6)
7. **Carroll, Ibid.** – P. 90. [↑](#footnote-ref-7)
8. **Блумфилд, 1968** – Блумфилд Л. Язык. – М.: Прогресс, 1968. – С. 351. [↑](#footnote-ref-8)
9. **Steinberg, 2013** – Danny D. Steinberg. Psycholinguistics: language, mind and world. – Routledge, 2013. – P. 239. [↑](#footnote-ref-9)
10. **Сепир, 1993** – Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – С.15. [↑](#footnote-ref-10)
11. **Steinberg, Ibid.** – P. 45. [↑](#footnote-ref-11)
12. **Humboldt, 1997** – Wilhelm Humboldt. Essays on language. – Peter Lang Publishing, 1997. – P. 72. [↑](#footnote-ref-12)
13. **Carroll, Ibid.** – P. 23. [↑](#footnote-ref-13)
14. **Wayne, Ibid.** – P. 56. [↑](#footnote-ref-14)
15. **Anderson, Ibid.** – P. 62. [↑](#footnote-ref-15)
16. **Steinberg, Ibid.** – P. 42. [↑](#footnote-ref-16)
17. **Wayne, Ibid.** – P. 78. [↑](#footnote-ref-17)
18. **Wayne, Ibid.** – P.79. [↑](#footnote-ref-18)
19. **Wayne, Ibid.** – P. 81. [↑](#footnote-ref-19)
20. **Koelsch, 2013** – Stefan Koelsch. Brain and music. – West Sussex: John Wiley and sons, 2013. – P. 197. [↑](#footnote-ref-20)
21. **Koelsch, Ibid.** – P. 190. [↑](#footnote-ref-21)
22. **Hermeren,1991** – G. Hermeren. Art, reason and tradition. – Stockholm:Almqvist & Wiksell, 1991. – P. 35. [↑](#footnote-ref-22)
23. **Patel, 2008** – Aniruddh D. Patel. Music, language and the brain. – Oxford: Oxford press, 2008. – P. 176. [↑](#footnote-ref-23)
24. **Patel, Ibid.** – P. 143. [↑](#footnote-ref-24)
25. **Koelsch, Ibid.** – P. 75. [↑](#footnote-ref-25)
26. **Patel, Ibid.** – P. 145. [↑](#footnote-ref-26)
27. **Patel, Ibid.** – P. 149. [↑](#footnote-ref-27)
28. **Atkins, 2001** – Taylor E. Atkins. Blue nippon: authenticating jazz in Japan. – Durham, N.C.: Duke University Press, 2001. – P. 122. [↑](#footnote-ref-28)
29. **Морасуки:, 2005** – Маику Морасуки:. *Сэнго нихон-но дзядзу бунка.* – (マイク・モラスキ―。　戦後日本のジャズ文化。–　東京:　青土社、2005) – Культура джаза в послевеонный период. – Токио: Сэидося, 2005. – С. 125. [↑](#footnote-ref-29)
30. **Син’онгакудзитэн, 2012** – *Син’онгакудзитэн*/ Отв. ред. Хоруити Кумио. – (新音楽辞典 / 編集兼発行者堀内久美雄。– 東京: 音楽之友社発行会社, 2012.) – Современный музыкальный словарь. – Токио: Онгакунотомося, 2012. – С. 463. [↑](#footnote-ref-30)
31. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 245. [↑](#footnote-ref-31)
32. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 15. [↑](#footnote-ref-32)
33. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 18. [↑](#footnote-ref-33)
34. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 19. [↑](#footnote-ref-34)
35. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 20. [↑](#footnote-ref-35)
36. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 21. [↑](#footnote-ref-36)
37. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 24. [↑](#footnote-ref-37)
38. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 31. [↑](#footnote-ref-38)
39. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 33. [↑](#footnote-ref-39)
40. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 37. [↑](#footnote-ref-40)
41. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 57. [↑](#footnote-ref-41)
42. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 61. [↑](#footnote-ref-42)
43. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 64. [↑](#footnote-ref-43)
44. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 68. [↑](#footnote-ref-44)
45. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 72. [↑](#footnote-ref-45)
46. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 76. [↑](#footnote-ref-46)
47. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 76. [↑](#footnote-ref-47)
48. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 77. [↑](#footnote-ref-48)
49. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 78. [↑](#footnote-ref-49)
50. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 79. [↑](#footnote-ref-50)
51. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 82. [↑](#footnote-ref-51)
52. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 83. [↑](#footnote-ref-52)
53. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 84. [↑](#footnote-ref-53)
54. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 85. [↑](#footnote-ref-54)
55. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 86. [↑](#footnote-ref-55)
56. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 87. [↑](#footnote-ref-56)
57. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 98. [↑](#footnote-ref-57)
58. **Galliano, 2002** – Luciana Galliano. Yo:gaku: Japanese Music in the Twentieth Century. – Scarecrow Press, 2002. – P. 129. [↑](#footnote-ref-58)
59. **Galliano, Ibid.** – P. 145. [↑](#footnote-ref-59)
60. **Galliano, Ibid.** – P. 169. [↑](#footnote-ref-60)
61. **Galliano, Ibid.** – P. 185. [↑](#footnote-ref-61)
62. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, 2001** – *Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн* / Отв. ред. Ивата Яминору. – (標準ロックとポップス音楽用語辞典　/　編集兼発行者岩田晏実。－ドレミ楽譜出版社, 2001.) – Терминологический музыкальный словарь стандартного рока и поп-музыки. － Токио: Дорэмигакуфусюппанся, 2001. －C. 12. [↑](#footnote-ref-62)
63. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 14. [↑](#footnote-ref-63)
64. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 15. [↑](#footnote-ref-64)
65. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 15. [↑](#footnote-ref-65)
66. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 24. [↑](#footnote-ref-66)
67. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 26. [↑](#footnote-ref-67)
68. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 27. [↑](#footnote-ref-68)
69. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 32. [↑](#footnote-ref-69)
70. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 37. [↑](#footnote-ref-70)
71. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 38. [↑](#footnote-ref-71)
72. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 41. [↑](#footnote-ref-72)
73. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 46. [↑](#footnote-ref-73)
74. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 48. [↑](#footnote-ref-74)
75. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 49. [↑](#footnote-ref-75)
76. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 52. [↑](#footnote-ref-76)
77. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 53. [↑](#footnote-ref-77)
78. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 56. [↑](#footnote-ref-78)
79. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 61. [↑](#footnote-ref-79)
80. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 115. [↑](#footnote-ref-80)
81. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 119. [↑](#footnote-ref-81)
82. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 123. [↑](#footnote-ref-82)
83. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 126. [↑](#footnote-ref-83)
84. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 142. [↑](#footnote-ref-84)
85. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 145. [↑](#footnote-ref-85)
86. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 162. [↑](#footnote-ref-86)
87. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 167. [↑](#footnote-ref-87)
88. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 174. [↑](#footnote-ref-88)
89. **Mitsui, 2014** – Toru Mitsui. Made in Japan: studies in popular music. – London: Routledge, 2014. – P. 146. [↑](#footnote-ref-89)
90. **Mitsui, Ibid.** – P. 172. [↑](#footnote-ref-90)
91. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 58. [↑](#footnote-ref-91)
92. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 61. [↑](#footnote-ref-92)
93. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 63. [↑](#footnote-ref-93)
94. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 76. [↑](#footnote-ref-94)
95. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 79. [↑](#footnote-ref-95)
96. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 82. [↑](#footnote-ref-96)
97. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 87. [↑](#footnote-ref-97)
98. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 92. [↑](#footnote-ref-98)
99. **Condry, 2006** – Ian Condry. Hip-hop in Japan: rap and the paths of cultural globalization. – London: Duke university press, 2006. – Р. 132. [↑](#footnote-ref-99)
100. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 12. [↑](#footnote-ref-100)
101. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 23. [↑](#footnote-ref-101)
102. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 25. [↑](#footnote-ref-102)
103. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 28. [↑](#footnote-ref-103)
104. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 32. [↑](#footnote-ref-104)
105. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 35. [↑](#footnote-ref-105)
106. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 41. [↑](#footnote-ref-106)
107. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 56. [↑](#footnote-ref-107)
108. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 76. [↑](#footnote-ref-108)
109. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 77. [↑](#footnote-ref-109)
110. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 83. [↑](#footnote-ref-110)
111. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 86. [↑](#footnote-ref-111)
112. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 116. [↑](#footnote-ref-112)
113. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 130. [↑](#footnote-ref-113)
114. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 132. [↑](#footnote-ref-114)
115. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 159. [↑](#footnote-ref-115)
116. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 181. [↑](#footnote-ref-116)
117. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 198. [↑](#footnote-ref-117)
118. **Richie, 2005** – Donald Richie. A Hundred Years Of Japanese Film: A Concise History. – Kodansha International, 2005. – Р. 260. [↑](#footnote-ref-118)
119. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 18. [↑](#footnote-ref-119)
120. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 37. [↑](#footnote-ref-120)
121. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 41. [↑](#footnote-ref-121)
122. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 59. [↑](#footnote-ref-122)
123. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 72. [↑](#footnote-ref-123)
124. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 79. [↑](#footnote-ref-124)
125. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 83. [↑](#footnote-ref-125)
126. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 86. [↑](#footnote-ref-126)
127. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 100. [↑](#footnote-ref-127)
128. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 118. [↑](#footnote-ref-128)
129. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 138. [↑](#footnote-ref-129)
130. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 142. [↑](#footnote-ref-130)
131. **Galliano, Ibiid.** – P. 122. [↑](#footnote-ref-131)
132. **Galliano, Ibiid.** – P. 125. [↑](#footnote-ref-132)
133. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 27. [↑](#footnote-ref-133)
134. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 34. [↑](#footnote-ref-134)
135. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 47. [↑](#footnote-ref-135)
136. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 56. [↑](#footnote-ref-136)
137. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 58. [↑](#footnote-ref-137)
138. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 61. [↑](#footnote-ref-138)
139. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 65. [↑](#footnote-ref-139)
140. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 72. [↑](#footnote-ref-140)
141. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 77. [↑](#footnote-ref-141)
142. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 86 [↑](#footnote-ref-142)
143. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 92. [↑](#footnote-ref-143)
144. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 99. [↑](#footnote-ref-144)
145. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 101. [↑](#footnote-ref-145)
146. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 132. [↑](#footnote-ref-146)
147. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 144. [↑](#footnote-ref-147)
148. **Whorf, 1956** – Benjamin Lee Whorf. Language, thought and reality: selected writings. – New York: Wiley, 1956. – P. 495. [↑](#footnote-ref-148)
149. **Gottleib, 2005** – Nanette Gottleib. Language and society in Japan. – Cambridge: Cambridge university press, 2005. – P. 46. [↑](#footnote-ref-149)
150. **Goodman, 2014** – Roger Goodman. Family and social policy in Japan. – Cambridge: Cambridge university press, 2014. – P. 134. [↑](#footnote-ref-150)
151. **Goodman, Ibid.**– P. 142. [↑](#footnote-ref-151)
152. **Gottleib, Ibid.** – P. 79. [↑](#footnote-ref-152)
153. **Takeo, 2014** – Takeo Doi. The anatomy of dependence. – Kodansha USA: 2014. – P. 79. [↑](#footnote-ref-153)
154. **Takeo, Ibid.** – P. 91. [↑](#footnote-ref-154)
155. **Goodman, Ibid.**– P. 107.

     [↑](#footnote-ref-155)
156. **Malm, 1959** – Malm P. William. Japanese music and musical instruments. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1959. – P. 128. [↑](#footnote-ref-156)
157. **Eppstein, 1994** – Ury Eppstein. The beginnings of western music in Meiji era Japan. – New York: Edwin Mellen Press, 1994. – P. 92. [↑](#footnote-ref-157)
158. **Goodman, Ibid.**– P. 30. [↑](#footnote-ref-158)
159. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 31. [↑](#footnote-ref-159)
160. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 18. [↑](#footnote-ref-160)
161. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 49. [↑](#footnote-ref-161)
162. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 46. [↑](#footnote-ref-162)
163. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 174. [↑](#footnote-ref-163)
164. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 79. [↑](#footnote-ref-164)
165. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 83. [↑](#footnote-ref-165)
166. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 130. [↑](#footnote-ref-166)
167. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 130. [↑](#footnote-ref-167)
168. **Син’онгакудзитэн, Ibid.** – P. 142. [↑](#footnote-ref-168)
169. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 65. [↑](#footnote-ref-169)
170. **Хё:дзюнроккутопоппусу’онгакуё:годзитэн, Ibid.** – P. 101. [↑](#footnote-ref-170)