

УДК 78(091)(5)

DOI: 10.34670/AR.2026.58.36.004

Сравнительный анализ жанров придворной музыки в азиатских культурах (на примере Китая, Японии и Кореи)

Сун Чэнсэнь

Аспирант,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация,
Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 2471035073@qq.com

Аннотация

Статья посвящена актуальной проблеме, а именно сопоставительному анализу музыкального наследия Китая, Японии и Кореи. Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения национального музыкального наследия стран Восточной Азии. Цель статьи заключается в выявлении общих черт и различий жанров яюэ, гагаку и аак в их историческом развитии. Автором также рассматриваются вопросы генезиса традиций и их функциональной специфики. Для этого применены сравнительный анализ, позволяющий установить типологические параллели, и историко-генетический метод, раскрывающий этапы становления каждой традиции. Выводы свидетельствуют о многовековом взаимовлиянии культур при существенных различиях в исторических траекториях: японский гагаку демонстрирует непрерывность исполнительской практики, корейский аак сохранился в строго ритуальных рамках, китайская яюэ претерпела трансформацию с последующей утратой аутентичного репертуара.

Для цитирования в научных исследованиях

Сун Чэнсэнь. Сравнительный анализ жанров придворной музыки в азиатских культурах (на примере Китая, Японии и Кореи) // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 4А. С. 36-44. DOI: 10.34670/AR.2026.58.36.004

Ключевые слова

Придворная музыка, музыкальные традиции, Восток, азиатская культура, Китай, Япония, Корея.

Введение

Музыкальные традиции стран Восточной Азии формировались на протяжении долгих веков, исполняясь в придворном-аристократическом быту как при императорских дворах, так и внутри религиозных святилищ. Для них также характерно единство в мировоззренческих установках, которое проявилось в использовании специализированного инструментария (например, бронзовые колокола, каменные пластины, цитры, продольные и поперечные флейты), а также стремлению музыкантов к медленному, статичному темпу. Считалось, что композиции должны выстраиваться согласно числовым и астрономическим закономерностям.

Однако смена политических режимов, войны, вестернизация образования, различные социальные катаклизмы привели к утрате сложившейся системы теоретических воззрений на тему придворной музыки, что сопровождалось одновременным исчезновением репертуара. К тому же, в нынешние дни китайский репертуар известен преимущественно узкому кругу специалистов. Японское гагаку поддерживается усилиями государственных властей, но за пределами дворцовой среды остаётся малоизвестным, а корейский аак звучит лишь в ходе ежегодных конфуцианских церемоний. Многие авторы, например, Гин Ли, констатируют необходимость проведения мер, способных вернуть прошлый статус придворной музыки, что и обуславливает актуальность темы исследования [Ли Гин, 2021, с. 10].

Целью данной статьи является проведение сравнительного анализа характерных черт музыкальных традиций, исполняемых в придворном быту, которые присущи корейской, японской и китайской культурам.

Краткий обзор исследований

Изучение придворных музыкальных традиций Восточной Азии в современном российском и зарубежном музыкознании развивается по нескольким направлениям. В первую очередь, выделяются работы, посвященные осмыслению философских оснований азиатской культуры [Папенина, Сун Чэнсэнь, 2024; У Ген-Ир, 2009]. В таком контексте следует обратить внимание на исследование У Ген-Ира, который объясняет сущность понятия «совершенная музыка». Им также было отмечено, что формирование придворных традиций в Китае, Японии и Корее осуществлялось в общем ценностно-смысловом поле, где музыка мыслилась неотъемлемой частью космологического порядка. Аналогичного мнения придерживается и Дэн Цзыюэ, которая провела анализ своеобразия музыкально-теоретической системы древнего Китая: пентатоника, неразрывная связь с конфуцианскими и даосскими религиозно-философскими доктринами и др. [Дэн Цзыюэ, 2024].

Сопоставление придворных музыкальных традиций региона представлено в трудах Ли Гина, который подробно изучил их национальные черты. Для сравнения, статья Линлин Го фокусируется лишь на XVI-XVII столетиях, в рамках которых рассматриваемые страны активно взаимодействовали друг с другом [Ли Гин, 2021]. Особую ценность работе придает анализ функциональности музыкальных инструментов: например, гучжэн – кото – каягым, пипа – бива.

История развития китайской музыкальной культуры раскрывается в работе Фу Сяоцзяо, которая посвящена придворному музицированию эпохи Цин конца XVII–XVIII веков. Автор акцентирует внимание на том, что в позднеимперский период оно сохраняет церемониальную строгость, хотя на него оказывают влияние новые жанровые разновидности [Фу Сяоцзяо, 2022].

Корейские ценности в данном русле были раскрыты в научных трудах Т. Н. Тювиковой,

которая сосредоточивается на тенденциях развития традиционной корейской музыки, а также Д. Р. Мироновой и Р. Р. Мухаметзянова, подчеркивающих, что уже в древности были заложены те структурные и эстетические доминанты, которые впоследствии определили облик зрелой придворной традиции периодов Коре и Чосон [Миронова, Мухаметзянов, 2022; Тювикова, 2019]. Перечисленные авторы сходятся во мнении, что больше всего на формирование творческого наследия корейцев оказали китайские музыканты и танцоры. Своеобразие японской музыкальной культуры исследовала С.А. Гудимова. В ее работе были подробно проанализированы такие явления, как гагаку и театр Но [Гудимова, 2008].

Методы

В рамках исследования преимущественно использовался сравнительный анализ, позволяющий исследовать сходства и различия музыкальных ценностей трех стран: Китая, Кореи и Японии. Историко-генетический метод позволил проследить этапы становления исследуемого явления в каждой из них.

Результаты и их обсуждение

Как отмечают Д.Р. Миронова и Р.Р. Мухаметзянов, корейская традиция исполнения придворной музыки (аак) восходит к началу XII века: в 1116 году правитель Корё Йеджон подарил от сунского императора Хуэй-цзуна, в состав которого вошли 428 музыкальных инструментов и 572 комплекта ритуальных облачений. Полученный репертуар, насчитывающий 456 произведений, использовался при проведении сакральных обрядов [Миронова, Мухаметзянов, 2022].

В 1430 году значительная часть мелодий была зафиксирована в «Основах науки о музыке» (что переводится на корейский язык как «Акхак квебом»). С этого момента аак окончательно закрепился в качестве одного из трёх наиболее распространенных жанров корейской придворной музыки, наряду с танаком и хянаком, как отмечено в статье Т.Н. Тювиковой [Тювикова, 2019].

Изначально музыкальные произведения в жанре аак звучали в стенах храма Чонме, преимущественно во время проведения конфуцианских ритуалов. В ансамблях, исполнявших сочинения китайского происхождения, преобладали заимствованные инструменты, например, каменные пластины пхенчжон и колокола пхенджон. Наряду с ними активно применялись и корейские инструменты, среди которых выделялись духовые: флейты санхван, гобой пхири, чунсо и др. По сей день картина не изменилась: искусство придворной музыки поддерживается Национальным центром корейских традиционных исполнительских искусств Гугак в Сеуле. Его по-прежнему придерживаются в рамках ограниченного числа конфуцианских ритуалов. Наиболее регулярно эта музыка звучит во время церемонии Сокчон Тэдже, которая проводится дважды в год, весной и осенью, у стен храма Мунмё, прилегающего к территории университета Сонгюнган. Ритуал посвящён памяти Конфуция.

Организация исполнения предполагает участие двух инструментальных групп. Одна размещается на крыльце главного святилища, другая стоит у центрального входа, строго напротив алтарной части. Само действие носит название «мунме череак» и сопровождается танцевальными номерами, известными как «мунме ильму». По характеру постановки делятся на «гражданские» и «военные». При этом для последних характерно построение из 64 танцоров, образующих восемь рядов.

Однако из обширного наследия жанра аак до наших дней дошли лишь два произведения,

каждое из которых имеет 32 тона и звучит четыре минуты. Одно из них демонстрирует частое использование транспозиций. Отличительная черта исполнения – существенно замедленный темп: нота выдерживается около четырёх секунд. Окончания тонов в партиях духовых инструментов отмечены подъёмом высоты звука.

В японской культуре эту функцию исполняет жанр гагаку, чье название дословно означает «изящная, утонченная музыка». Впервые термин был упомянут в законодательном кодексе «Тайхо» в 701 году, предусматривающего учреждение Гагаку-рё, в задачи которого входила подготовка профессиональных артистов. С.А. Гудимова отмечает, что для этого был сформирован штат из педагогов по различным дисциплинам: вокалу, хореографии и игре на флейте фуэ. После обучения выпускники становились артистами и принимали участие в музыкально-танцевальных представлениях [Гудимова, 2008, с. 65].

В эпоху Хэйан искусство гагаку, как правило, практиковалось внутри профессиональных гильдий. В период Камакура с установлением военного правления многие композиции перестали исполняться внутри императорского двора. На первый план вышли аристократические дома, многие из которых преимущественно были расположены в Осаке, Наре и Киото. Далее, междоусобная война Онин, разразившаяся в период Муромати, привела к тому, что традиция гагаку была практически забыта. Ее возрождение состоялось позднее, в эпоху Эдо, при сегунате Токугава, который инициировал реорганизацию придворного стиля, объединив существующие гильдии в Токийское императорское управление.

По мнению У Ген-Ира, в рамках гагаку можно выделить несколько жанровых разновидностей [У Ген-Ир, 2009, с. 158]. В первую очередь, к ним относится канген, произведения которой исполнялись в оркестровом коллективе. Музыканты чаще всего играют либо на духовых (сё, хитирики, рютэки), либо на струнных (гакусю, бива) инструментах. Обязанности по формированию ритмического рисунка ложатся на плечи барабанщиков, играющих на сёко, какко и тайко.

Второй жанр, бугаку, уделяет внимание ритуальным танцам, в рамках которых танцоры выступали под аккомпанемент в масках, изображавших антропоморфные образы. Костюмы персонажей детализированы и выполняют важную семиотическую функцию. По генезису танцы делятся на две группы. «Левые» (самай), пришедшие из Индии и Китая, звучат в сопровождении тогаку. «Правые» (умай) восходят к японским, корейским и маньчжурским традициям, в связи с чем вместо рютэки звучит камабуэ.

Вокальная линия гагаку также развивалась постепенно. Ранее к ней относились древние песнопения, именуемые как «кунибури но утамай», к числу которых относятся, в частности, синтоистские кагура ута. Сюжеты берут начало в мифологии («Кодзики», «Нихон сёки»). Они исполнялись в сопровождении инструментов как автохтонного, так и континентального происхождения. Позднее, в IX-XI веках, формируется жанр угаимоно, сложившийся под воздействием китайской мелодики. К нему можно отнести «сайбара», основанные на напевах японского фольклора, а также «роэй», которые подразумевают под собой речитативное исполнение стихов на китайском языке в японском фонетическом прочтении.

Интерес западных композиторов к гагаку отчетливо проявился в XX веке. Черты этого стиля прослеживаются в партитурах Генри Кауэлла («Онгаку», 1957), Оливье Мессиана («Семь хайку», 1962), а также Бенджамина Бриттена («Эхо поэта», 1965). Во многом знакомство европейских и американских авторов с ценностями японской культуры стало возможным благодаря усилиям Масатаро Тоги, под руководством которого Алан Хованесс и Ричард Тейтельбаум активно осваивали их.

Следовательно, при Императорском дворе гагаку звучит испокон веков: на торжественных церемониях, званых обедах и садовых приёмах. Но с середины 1950-х годов возможность посещать выступления придворных музыкантов дважды в год получила и широкая публика. Весной на концерты зовут дипломатов и известных деятелей культуры, осенью – всех желающих, прошедших конкурсный отбор по заявкам в прессе и на радио. Представления длятся три дня. Кроме того, коллектив выезжает в префектуры по приглашению местных властей и Министерства культуры и выступает в Национальном театре.

Зарубежные гастроли проходят при поддержке Министерства иностранных дел. Впервые гагаку прозвучала за пределами страны в 1959 году, а именно в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке. Мероприятие получило благожелательный отклик у аудитории, в результате чего ансамбль дал 33 концерта в других американских городах. В 1970 году, к столетию Международного музыкального фестиваля, состоялись гастроли в Вене, а затем прошли еще 16 выступлений в 8 европейских странах. В 1987 году гагаку сопровождала визит наследной японской четы в США, а два года спустя, звучала на фестивале «Европалия» в Бельгии и на юбилее Японского института культуры в Кёльне. 2002 год ознаменовался тем, что на территории Республики Корея состоялись совместные выступления корейских и японских исполнителей придворной музыки, которые прошли в двух городах.

Что касается Китая, то там придворная музыкальная традиция (яюэ) подразделялась на два вида, которые различались по месту исполнения: ли-пучи (на открытом воздухе) и цю-пучи (в помещении). Внутри них функционировало множество жанров, таких как «кучуй» (военная музыка), цинь-юэ (музыка для исполнения на цине) и др.

Поначалу придворная музыка сохраняла строгость, выполняя преимущественно дидактическую функцию. «Ли цзи» фиксирует строго очерченный круг ситуаций, уместных для звучания яюэ. Сюда входили религиозные церемонии, адресованные высшим силам и усопшим предкам, дипломатические рауты, состязания стрелков, выезды на охоту и чествование победителей. Исполнительская манера отличалась подчёркнутой величавостью, регламентированностью, демонстрацией социальной дистанции. Сохранились свидетельства о наличии поэтических текстов, ряд которых вошёл в «Ши цзин». В качестве примера стоит привести оркестр, который был создан в период правления императрицы У Цзэтянь. Выступления многочисленных музыкантов проходили как во время пышных дворцовых пиров, так и на дипломатических приемах. В эпоху Юань в повседневный обиход вошли новые национальные инструменты, преобразилась манера пения. При этом достижения танских музыкантов не были забыты, напротив, они составили базу, на которой выстраивались выступления творцов последующих эпох.

В периоды Мин и Цин придворная музыка окончательно приобрела черты строгой церемониальности. Элегантная яюэ стала её основой; в результате различные формы певческой и танцевальной деятельности обрели торжественную плавность.

В период Чуньцю, на фоне девальвации межгосударственного этикета, популярность яюэ снижается. Критическая позиция Конфуция относительно забвения древних ритуалов была высказана. Показателен пример вэйского правителя Вэня, который открыто симпатизировал демократичным напевам царств Вэй и Чжэн, отмечая их усыпляющее воздействие.

Позднее, в эпоху Сун, в нее начинают проникать развлекательные элементы. В результате меняется жанровая палитра: на смену торжественной яюэ, предназначенной для проведения государственных церемоний, пришла «яньюэ», которая звучала на пирах и в повседневном дворцовом быту. В стенах дворцов начинают играть различные народные вокально-инструментальные формы, такие как «гуцзыцы» и «чжугундяо».

Как отмечает Фу Сяоцзяо, меняется и сам способ презентации музыки [Фу Сяоцзяо, 2022]. Танец утратил сугубо прикладной характер: появились сольные, парные и групповые постановки. Техника исполнения и пластическая выразительность обрели значение самостоятельных эстетических категорий придворного искусства [Дэн Цзыюэ, 2024]. За инструментальное сопровождение выступлений музыкантов стали отвечать специализированные ведомства, например, Цзяофансы, Дашэнфу и Цзюньжунчи.

Значительная часть репертуара эпохи Чжоу была унаследована циньской эпохой. Тем не менее уже при Хань фиксируются утраты: отдельные сочинения исчезли из обихода либо прекратили исполняться; содержание и композиционная структура яюэ подверглись пересмотру. Дальнейшая трансформация жанра продолжалась в последующие правления. Танская эпоха ознаменовалась инкорпорацией фольклорных элементов, однако доминирующим придворным жанром Суй и Тан являлась застольная музыка, которая именовалась как «янь юэ».

Сегодня восстановленные фрагменты музыкальных песен адресованы в первую очередь туристической аудитории и носят развлекательный характер.

Все сказанное можно обобщить в виде таблицы 1.

Таблица 1 – Традиции придворной музыки Восточной Азии

Параметр сравнения	Корея	Япония	Китай
Время зарождения	1116 г. – дар сунского императора Хуэй-цзуну двору Корё	701 г. – первое упоминание в кодексе «Гайхо», учреждение Гагаку-рё.	Эпоха Западной Чжоу
Первоначальная функция	Конфуцианские храмовые ритуалы (храм Чонме, церемония Сокчон Тэдже)	Придворные церемонии, банкеты, садовые приёмы, синтоистские обряды	Жертвоприношения Небу, Земле, предкам; дипломатия; военные триумфы; охота
Основной жанр	Хянак и танак	Канген (оркестр) и бугаку (танец).	Ли-пучи (открытый воздух) и цо-пучи (помещение)
Инструментальный состав	Иностранные: пхенчжон (каменные пластины), пхенджон (колокола) Корейские: санхван, пхири, чунсо	Духовые: сё, хитирики, рютэки, камабуэ Струнные: гакусю, бива Ударные: сёко, какко, тайко	Цинь, оркестры эпохи Тан, позднее – народные инструменты

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы.

В первую очередь, взаимодействие культур Китая, Японии и Кореи наглядно проявляется в общности их инструментария. Цитровидные струнные представлены тремя родственными формами: китайским гучжэном, японским кото и корейским каягымом. Лютнеобразная пипа, распространённая в Китае, бытует и в Японии, просто имеет другое название («бива»). Флейтовые инструменты также демонстрируют преемственность: сякухати, продольная бамбуковая флейта, пришёл в Японию из Китая, где насчитывается более двадцати его разновидностей. Следовательно, каягым, кото и гучжэн составляют единую типологическую группу.

Во-вторых, страны часто активно взаимодействовали друг с другом на протяжении долгих столетий. Об этом свидетельствует, в частности, находка 1966 года: на территории Японии, в жилище-яме близ Симоносеки, был обнаружен китайский керамический окарин (сюнь) эпохи Чуньцю с шестью игровыми отверстиями. Возраст находки, который составляет около 2500 лет, позволяет предполагать, что связи между перечисленными народностями установились задолго до формирования регулярных посольских отношений, которые фиксируются уже в период

Троецарствия в китайской хронике «История Вэй».

К тому же, в императорском хранилище Сёсоин в Нара сохранились музыкальные инструменты эпохи Тан, многие из которых на родине, в Китае, были безвозвратно утрачены. Среди них выделяются цинь с инкрустацией золотом и серебром, пятиструнная пипа из чёрного дерева с перламутром, изогнутошейная пипа, жуаньсянь, конхоу, а также инструменты, не исчезнувшие из китайского обихода.

Наиболее интенсивный этап культурного диалога между странами пришёлся на эпохи Суй и Тан. Например, за это время Япония неоднократно направляла дипломатов, буддийских монахов, музыкантов, врачей и художников в путешествия. Киби-но Макиби, проживший в Чанане 18 лет, вернулся на родину с набором бронзовых камертонов-люйгуань, то есть железными пластинами, имитирующими звучание музыкальных камней, а также свитками «Свода важнейшего о музыке», что положило начало распространению китайской музыкальной теории в Японии. Абэ-но Накамаро дружил с Ли Бо и Ван Вэем, обмениваясь с ними стихами. Фудзивара-но Садатоси, прибывший в Тан в 835 году, брал уроки игры на пипе у 85-летнего мастера Лянь У, а вернувшись, занял пост помощника по изящной музыке (ягаку-но сукэ) и привёз с собой десятки свитков нот.

Это касалось и другой стороны. Так, китайский музыкант Хуанфу Дунчао вместе с дочерью, прославленной исполнительницей Хуанфу Шэнной, выступали в Японии с танской музыкой в 767 году, а после того как шторм повредил их корабль, остались на островах навсегда. Важно подчеркнуть, что проникновение китайской музыки в Японию не было прямым; значительную роль посредников сыграли государства Корейского полуострова: Когурё, Пэкче и Силла.

В-третьих, при общей понятийной близости исторические траектории жанра в странах оказались принципиально различными. Корейский аак был привезен в качестве дара от сунского Китая в 1116 году, и впоследствии закреплён для использования в ритуальных обрядах. Японский гагаку, напротив, демонстрирует самостоятельность, а китайская яюэ прошла наиболее длительный путь эволюции.

Степень сохранности репертуара коррелирует с характером бытования каждой традиции. Японский гагаку, благодаря непрерывной исполнительской практике, сохранил обширный корпус произведений, жанровое разнообразие (канген, бугаку, утаимоно) и даже оказал влияние на западноевропейскую академическую музыку XX века. Корейский аак, напротив, редуцировался до двух пьес общей длительностью восемь минут. Китайская яюэ, утратившая значительную часть репертуара уже в ханьскую эпоху, демонстрирует разрыв традиции: современные реконструкции адресованы туристическому потребителю.

Чтобы наследие китайских, корейских и японских творцов продолжало сохраняться в сердцах молодых слушателей, университеты и музыкальные колледжи должны обеспечивать доступ к соответствующему инструментарию, нотным архивам и аудиозаписям. Помимо этого, нужна ещё и подходящая учебная среда, то есть пространство, где можно репетировать, слушать, обсуждать музыку. Необходимо предусмотреть зоны как для индивидуального, так и для ансамблевого музицирования. Важной составляющей учебно-воспитательного процесса является наличие медиатеки, где можно изучать архивные материалы.

Заключение

В рамках работы было выявлено, что придворные музыкальные традиции Китая, Кореи и Японии сложились в самостоятельные культурные явления. Корейский аак, изначально воспринятый как императорский дар, сразу же воспринимался в рамках священных ритуалов. Китайская яюэ, напротив, прошла долгий путь развития через инкорпорацию фольклорных

элементов и появлению новых жанров. Лишь японский гагаку, сохранив преемственность благодаря системе Гагаку-рё, гильдий и последующей реорганизации при Токугава, демонстрирует непрерывность практики, о чём свидетельствует как его включение в программу публичных концертов, так и востребованность его эстетики западными композиторами XX столетия.

Библиография

1. Гудимова С. А. Музыкально-театральные представления древней Японии // Вестник культурологии. 2008. № 4. С. 64-68.
2. Дэн Цзыюэ. Музыкально-теоретическая система древнего Китая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 100-105.
3. Ли Гин. Музыка императорских дворов Восточной Азии: жанровые параллели и национальное своеобразие. Гуанчжоу: Издательство высшего образования провинции Гуандун, 2021. 255 с.
4. Миронова Д. Р., Мухаметзянов Р. Р. Начальный этап зарождения и формирования музыкальной культуры Кореи // Корееведение в России: направление и развитие. 2022. № 3. С. 37-42.
5. Папенина А. Н., Сун Чэнсэнь. Музыка в философско-религиозных концепциях китайской и японской культур // Университетский научный журнал. 2024. № 81. С. 38-45.
6. Тювикова Т. Н. Истоки и тенденции развития традиционной корейской музыки // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2019. № 1. С. 308-312.
7. У Ген-Ир. О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 156-162.
8. Фу Сяоцзяо. Дворцовая музыка династии Цин конца XVII–XVIII веков: основные аспекты исследования // Philharmonica. International Music Journal. 2022. № 6. С. 40-54.

Comparative Analysis of Court Music Genres in Asian Cultures (on the Example of China, Japan, and Korea)

Sun Chensen'

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika river embankment,
Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2471035073@qq.com

Abstract

The article is devoted to a relevant problem, namely the comparative analysis of the musical heritage of China, Japan, and Korea. The relevance of the study is conditioned by the need to preserve the national musical heritage of East Asian countries. The aim of the article is to identify common features and differences in the genres of Yayue, Gagaku, and Aak in their historical development. The author also examines the issues of the genesis of traditions and their functional specificity. For this purpose, comparative analysis, which allows establishing typological parallels, and the historical-genetic method, which reveals the stages of formation of each tradition, were applied. The findings indicate centuries-old mutual influence of cultures with significant differences in historical trajectories: Japanese Gagaku demonstrates continuity of performing practice, Korean Aak has been preserved within strictly ritual frameworks, Chinese Yayue has undergone transformation with the subsequent loss of authentic repertoire.

For citation

Sun Chensen' (2026) Sravnitel'nyy analiz zhanrov pridvornoy muzyki v aziatskikh kul'turakh (na primere Kitaya, Yaponii i Korei) [Comparative Analysis of Court Music Genres in Asian Cultures (on the Example of China, Japan, and Korea)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (4A), pp. 36-44. DOI: 10.34670/AR.2026.58.36.004

Keywords

Court music, musical traditions, East, Asian culture, China, Japan, Korea.

References

1. Deng, Z. (2024). Muzykalno-teoreticheskaya sistema drevnego Kitaya [The musical-theoretical system of ancient China]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 67, 100-105.
2. Fu, X. (2022). Dvortsovaya muzyka dinastii Tsin kontsa XVII–XVIII vekov: osnovnye aspekty issledovaniya [Palace music of the Qing dynasty of the late 17th–18th centuries: main aspects of research]. *Philharmonica. International Music Journal*, 6, 40-54.
3. Gudimova, S. A. (2008). Muzykalno-teatralnye predstavleniya drevney Yaponii [Musical and theatrical performances of ancient Japan]. *Vestnik kulturologii*, 4, 64-68.
4. Li, G. (2021). Muzyka imperatorskikh dvorov Vostochnoy Azii: zhanrovye paralleli i natsionalnoe svoeobrazie [Music of the imperial courts of East Asia: genre parallels and national identity]. Guangzhou: Guangdong Higher Education Press.
5. Mironova, D. R., & Mukhametzyanov, R. R. (2022). Nachalnyy etap zarozhdeniya i formirovaniya muzykalnoy kultury Korei [The initial stage of the origin and formation of the musical culture of Korea]. *Koreevedenie v Rossii: napravlenie i razvitie*, 3, 37-42.
6. Papenina, A. N., & Song, C. (2024). Muzyka v filosofsko-religioznykh kontseptsiyakh kitayskoy i yaponskoy kultur [Music in the philosophical and religious concepts of Chinese and Japanese cultures]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal*, 81, 38-45.
7. Tyuvikova, T. N. (2019). Istoki i tendentsii razvitiya traditsionnoy koreyskoy muzyki [Origins and trends in the development of traditional Korean music]. *Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A. P. Chekhova*, 1, 308-312.
8. U, G. I. (2009). O "sovershennoy muzyke" v stranakh Dalnego Vostoka [On "perfect music" in the countries of the Far East]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 103, 156-162.