

3. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.
4. Тафт, Р. Византийский церковный обряд : краткий очерк / Р. Тафт ; ред. рус. пер. и послесл. В. М. Лурье. – СПб. : Алетейя, 2000. – 160 с.
5. Трубачев, С. (диакон). О церковном пении и колокольном звоне / С. Трубачев // Избранное : ст. и исслед. / диакон С. Трубачев ; сост. игумена Андроника (Трубачева), М. С. Трубачевой, О. С. Никитиной. – М. : Прогресс: Пляда, 2005. – С. 517–642.

Лидия Шкор

ОСМЫСЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ

В настоящее время в современном искусствоведении заметно повысился интерес к китайскому искусству. Этот интерес обусловлен успешной практикой сохранения китайцами самобытных музыкальных традиций в условиях глобализации, с одной стороны, а с другой – успешными способами инкультурирования европейского искусства в контекст национальной культуры КНР.

Lidia Shkor

REFLECTION OF EUROPEAN MUSICAL TRADITIONS BY MODERN CHINESE AUTHORS

At present, in contemporary art criticism, interest in Chinese art has increased noticeably due to the successful practice of preserving Chinese original music traditions in the context of globalization, on the one hand, and on the other hand, successful ways of inculturating European art into the context of China's national culture.

В Китае политика проведения «реформ открытости» датируется 1970-1980 гг. Эта политика явилась способом переосмысления итогов китайской «культурной революции» (1971 – 1976), которая в области художественной культуры выразилась в поиске новых, актуальных и современных образов, отвечающих идеалам народности и превалирования общественных целей над личными [1]. Критике подверглись многие традиционные драмы (пекинская опера и др.), в тематике которых раскрывались «неактуальные» страницы истории императорского Китая, так как для «образцовых спектаклей» периода культурной революции требовались современные сюжеты, отражающие идеалы времени [2].

Политика «реформ открытости» способствовала развитию новой волны интереса к национальному искусству [3]. С одной стороны, богатейшее китайское национальное музыкальное наследие было изучено и систематизировано с исторических и теоретических позиций, и, вместе с тем, возник вопрос актуализации огромнейшего пласта самобытного искусства [3]. Это объясняется тем, что на протяжении всей истории своего развития китайское традиционное музыкальное искусство было одноголосным. Однако одноголосные сочинения уже не отвечали потребностям современного искусства, и многие китайские композиторы стали активно осваивать и использовать европейские музыкальные жанры. Таким образом в китайской музыкальной культуре появились вариации, сонаты или концертные обработки сочинений для гуциня, пипы, эрху и других традиционных инструментов (композиторы Е Сяоган, Лю Тяньхуа, Лю Вэньцин и др.) [4]. Использование европейских техник композиции и способов обработки музыкального материала являлось весьма быстрым способом осовременивания традиционного музыкального искусства. Композиторы перестали строго придерживаться канонов исполнения древнекитайских мелодий (интонационная и метроритмическая точность), а стремились показать вариативность звучания хорошо известных мотивов.

Китайские композиторы активно использовали гомофонию-гармонические принципы, разработанные европейскими композиторами-романтиками. Интерес к такой обработке народных мелодий объясним тем, что быстрый одноголосный перебор струн на гуцине или пипе очень напоминал мелодические фигурации в аккомпанементе песен-*lied*, часто используемые Ф. Шубертом, Р. Шуманом и др. авторами. Использование гомофонно-гармонического письма придавало оттенок «европейскости» китайским сочинениям и соответствовало духу времени (принципам «реформ открытости»). Несколько позднее, в 1980 гг. китайские композиторы при обработке национального музыкального материала обратились к джазу, року, латиноамериканским мотивам. Всё это делалось для того, чтобы показать жизнеспособность национального музыкального искусства и возможности его композиторского переосмысления с позиций европейских музыкальных традиций. Тем более, что китайские оркестры традиционных музыкальных инструментов с успехом выступали в европейских музыкальных столицах (Вене, Париже, Риме). А европейский слушатель имел возможность ознакомиться не только с китайским традиционным музыкальным искусством, но и услышать, как звучат знаменитые европейские мелодии в переложении для оркестра традиционных инструментов (переложения русских народных песен «Коробейники», «Полюшко-поле» и др.).

Интенсивный творческий поиск китайских композиторов (таких как У Хоуюань, Ван Цзяньминь, Гуань Найчжун) опирался на национальное искусство. Например, подражая сочинениям Н. Паганини, китайские композиторы Чжао Чжэньсяо и Лу Жижун создали «Каприччо на тему циньских арий», где традиционный эрху зазвучал, подражая европейской скрипке. В творчестве других авторов появились сочинения с европейскими названиями, такими как «Двойная ария» (Тань Дунь), «Размышления» (Ху Дэнтяо), «Сон» (ХэСюньтянь). В этих сочинениях проявились яркие образы, свойственные эстетике романтизма – сосредоточенное размышление, описание «темных» эмоций человеческой души (страх, отчаяние), просветленно-лирические эпизоды.

Традиционные китайские инструменты зазвучали вместе с европейскими – так, например, первые образцы сочинений для эрху и фортепиано появились начале 1960 гг. в творчестве композитора Лю Тяньхуа. Десять лет спустя композитор Мо Фань создал развернутый квартет «Песня пипы» для пипы (лютни), флейты, фортепиано и сопрано, в котором аутентичная мелодия звучит, «обвиваясь» звучанием европейских музыкальных инструментов. Европейские

принципы обработки музыкального материала (особенно в фортепианном аккомпанементе) Мо Фань использует только для фортепиано и флейты, а пипа и высокий женский голос (сопрано) точно следуют китайским музыкальным традициям (трещетвертитоновое интонирование). Таким образом в «Песне пипы» Мо Фаня органично сочетаются европейские и национальные музыкальные традиции.

Сочетание звучания европейской гитары и китайской пипы воплотилось в сочинении «Гаванка» (автор Мо Фань), где прихотливое сплетение двух инструментальных голосов передаёт очарование женского музыкального образа. Причудливость мелодии подчеркивается ритмическим сопровождением (барабан), в котором чётко выдерживается рисунок, или наоборот, проявляется национальное своеобразие нерегулярной китайской ритмики сянь-бань. Оригинальность композиторского замысла заключается также в том, что сложное сочетание тембров инструментов и ритмических перебивок создаёт лёгкий и задорный музыкальный образ.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в современном китайском музыкальном искусстве успешно осуществляется синтез китайских и европейских музыкальных традиций. Европейское фортепиано, называемое в Китае «тысячиструнный стальной цинь», стало одним из самых любимых инструментов. Для пипы (лютни) и фортепиано, эрху и фортепиано, гучиня и фортепиано создаются концерты, сонаты, пьесы, которые показывают пример успешной ассимиляции достижений европейской музыкальной культуры в композиторской практике китайских авторов.

Список литературы:

1. Непомнин, О. Е. Синтез в переходном обществе : Китай на грани эпох / О. Е. Непомнин, В. Б. Меньшиков ; Ин-т востоковедения Рос. акад. наук. – М. : ИДВ РАН, 1999. – 333 с.
2. Усов, В. Н. КНР : от «культурной революции» к реформам и открытости (1976–1984) / В. Н. Усов. – М. : ИДВ РАН, 2003. – 189 с.
3. Цзя, Ян. Асаблівасці пераўтварэння вобразаў «Песні лютні» ў творчасці сучасных кітайскіх мастакоў / Ян Цзя // Роднае слова. – 2015. – № 11. – С. 92–95.
4. Цзя, Ян. Синтез традиций и новаций в творчестве Е Сяогана (на примере пьесы для гучжэна «Лесной ручей») / Ян Цзя // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзел. IX Міжнар. навук. канф. (Мінск, 24–26 красавіка 2015 г.) / Беларус. дзярж. ўн-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2015. – С. 245–246.

Виктор Волоткович

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Viktor Volotkovich

PERFORMING ON FOLK WIND INSTRUMENTS

В статье констатируется, что в современной музыкальной культуре Беларуси стали значительное место занимать коллективы, возрождающие и возвращающие в исполнительскую практику редкие народные духовые музыкальные инструменты.

This article describes how groups in contemporary music culture of Belarus are reviving and returning rare and significant folk wind instruments to performing practice.

В Беларуси значительно увеличилось количество творческих коллективов, в той или иной мере ориентированных на сценическое воплощение национального фольклора [2]. Часть из них по своему сценическому облику, репертуару, исполнительской трактовке фольклора существенно отличается от тех, которые сложились ещё в советский период и стали привычными для концертно-сценической практики в Беларуси.

На протяжении многих лет существовала необходимость использования традиционных народных духовых инструментов в ансамблевом музицировании. Тем более, что в современной музыкальной культуре стали особое место занимать различные коллективы, возрождающие и возвращающие в нашу жизнь редкие древние инструменты. Однако до недавнего времени серьёзной и актуальной проблемой оставалась качественная подготовка профессиональных кадров в развитии художественной культуры, а также отсутствие репертуара для подобных коллективов.

Проблема формирования репертуара для исполнителей на народных духовых инструментах, способствовала становлению процесса формирования национальной исполнительской школы в этом направлении.

Инициатором создания ансамбля ещё в 1998 году был В. Гром. В 2000 году художественным руководителем стал И.А. Мангушев.

Творческие разработки преподавателей кафедры БГУКИ успешно внедряются в художественные коллективы республики. Так, репертуар Национального академического народного оркестра Республики Беларусь имени И. Жиновича обогатился оригинальными произведениями для народных духовых инструментов. В. Громом и А. Кремко была написана масштабная вокально-инструментальная композиция по мотивам календарно-обрядового цикла «Песні лірніка», в котором звучат ансамбли окарин, дудок, жалеек, дуд [1], [3].

Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И.Жиновича – один из старейших музыкальных коллективов Беларуси.

Его возглавляет народный артист Беларуси, лауреат Государственной премии Республики Беларусь Михаил Козинец [4].

С введением белорусских народных духовых инструментов в состав оркестра Национального академического хора Республики Беларусь имени Г. Цитовича в репертуаре хора появился ряд произведений с ярко выраженным национальным колоритом.

С 1975 года Национальный академический народный хор РБ имени Г.И. Цитовича возглавлял художественный руководитель и главный дирижер Михаил Павлович Дринецкий, являющийся народным артистом Беларуси, лауреатом Государственной премии Республики Беларусь, профессором, талантливым музыкантом, знатоком музыкального фольклора. Михаил Павлович продолжал развивать традиции хора, начало которых положил Геннадий Иванович Цитович.