

Цинхай; «Песня подношения апельсинового вина», которую исполняют в уезде Хорчин Внутренней Монголии во время церемонии подношения апельсинового вина и многие другие.

Свадебные песни других районов Внутренней Монголии относительно разрозненные, их сложно классифицировать, а различия, существующие между ними, очень велики, однако нельзя сказать, что у них полностью отсутствуют какие-либо закономерности и системность. Например, если сравнить процесс выполнения обряда и содержание песен на свадебных церемониях различных районов Внутренней Монголии, можно обнаружить, что практически во всех районах и у всех народностей есть песня, сопровождающая обряд «проводы невесты», при этом содержание этих песен довольно сходно – практически во всех выражается печаль и скорбь невесты и ее родителей, родственников, близких друзей из-за скорого расставания, а также наставления дочери о том, как приспособиться к жизни в новой семье. В белорусской традиционной свадьбе мотив прощания невесты с родным домом также имеет большое значение и ярко выражен в песнях: «Разве я тут завоевана, разве я тут продана, разве я так отдана...» [4, с. 312].

Китайские песни, сопровождающие ритуал «проводов невесты в семью жениха», исполняются стороной невесты или родителями и близкими друзьями невесты во время последних прощаний с дочерью и подругой. Этот мотив прощания невесты с родительским домом широко представлен и в белорусской свадебной обрядности. Например, мать, выдающая дочь замуж, поет о том, что не может более найти свою дочь в своем дворе: «Ой, зернышко мое яровое, // Младенец мой дорогой. // Я родила тебя, растила, // В чужие люди готовила. // Приду в клеть - кадки нет. // Приду в дом - дочери нету, // Выйду за ворота - только след. // Куда же это травочка положена...» [3, с. 418].

Таким образом, народные песни и в китайской, и в белорусской свадьбе имеют ряд специфических особенностей, в частности, культурно-исторических, поэтому, рассуждая на тему обрядности в китайской и белорусской свадьбе, неизбежно нужно отмечать регион и культурную специфику той или иной китайской народности, отмечать региональную специфику белорусских свадебных песен.

#### Список литературы:

1. Традыцыйныя вяселлі Віцебшчыны (у сучасных запісах) : метаад. дапам. / запіс, літ. апрац. і натаванне пес. напеваў Т.Б. Варфаламеевай; запіс і натаванне інструм. найгрышаў І.Д. Назінай. – Мінск : БелПЭК, 1988. – 135с.
2. Ужиген, С. Монгольские свадебные обряды / С. Ужиген. – Улан-Удэ : Нэймэнгу Вэньхуа, 1987. – 593с.
3. Вяселле: Песні : у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш; муз. дадат. З.Я. Мажэйка; рэд. А.С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – Кн. 6 – 664 с.
4. Беларускі фальклор : энцыкл. : у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск : БелЭнцыкл., 2005–2006. – Т. 1.

Алеся Сілаева

### ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БЕЛУРУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНСАМБЛЯ «ТЕРНИЦА»

Сегодня народная песня звучит в различных формах (аутентичной, сценической) и условиях (бытовых, в условиях обряда, в СМИ, на сцене). Как утверждает Н. Киреева, аутентичная песня, наряду с традиционными театрализованными действиями, инструментальной музыкой, танцем, мимикой и прямым воспроизведением мифологического или иного фольклорного сюжета, выступала средством эстетизации действительности и практической деятельности: обряда, ритуала [1, с. 9]. Условия бытования народной песни (например, обряд, разворачивающийся по определенному сценарию) диктуют ее формы репрезентации и степень театрализации.

Н. Киреева пишет, что разделение пространства на сцену-зал изменило коммуникативную направленность хорового искусства с эстетической на художественную, что породило различные сценические формы хорового искусства [1, с. 10]. Формы репрезентации белорусской народной песни, существующей в репертуаре современных ансамблей народной песни, относятся к так называемой промежуточной культуре, или к постфольклору. Они сформированы под влиянием фактора исторической трансформации хоровой модели в рамках профессиональной музыки, и представляют собой различные формы театрализации.

Нами классифицированы следующие современные формы репрезентации народной песни: «театрализованная песенная миниатюра», «хепенинг», «хоровой киноспектакль», «хоровое обрядовое действие». Общей чертой для них является соединение театрально-постановочных условий бытования и свойств их первичной жанровой основы.

Заслуженный любительский ансамбль белорусской песни «Терница» организован Г. Сороко (Г. Нестерович) в 1984 г. на базе Культурно-спортивного центра Минского отделения белорусской железной дороги. Руководители коллектива – заслуженный деятель культуры Республики Беларусь Г. Нестерович и И. Нестерович. В репертуаре названного ансамбля полногласно звучит национальный контекст, выявляясь во всех его компонентах в стилизованной авторской песне, в обработках белорусских народных песен, танцах, вокально-хореографических композициях, инструментальной музыке, обрядах. Театрализация – ведущий принцип деятельности ансамбля.

Принцип многоаспектности в проявлении элементов театрализации помимо интонационного компонента, музыкальной драматургии, разнообразия типов фактуры, развитой динамической и штриховой палитры, персонификации тембров, характеризуется наличием фона и персонажей, внешней, сценической «жизнью» героев песни, реализованной через актерское мастерство. Реализуется в пластических проявлениях динамики (сценическом движении, танце, актерском мастерстве, обыгрывании персонажей). Примером являются шуточные и лирические песни «Варэнікі» (обр. Н. Сироты), «Ой, гыля, гыля» (обр. Г. Нестерович), «Ночка цемная» (обр. Г. Нестерович, муз. Н. Сироты) и др. Их исполнение предполагает импровизационный и постановочный танец, использование костюмов, реквизита.

Принцип комплексного проявления элементов театрализации реализуется, как правило, через реконструкцию всего обряда, и приводит к возникновению хорового обрядового действия как формы репрезентации народной песни. Данный принцип предполагает непосредственное сценическое воплощение обрядового (календарного или семейно-бытового) действия с театрализацией не только посредством игры тембрами, обыгрывания персонажей актерскими средствами, но и наличием драматического развития сюжета, скрепляющего номера, режиссуры, за счет труда сценографов, хореографов, осветителей и других театральных рабочих.

В творчестве ансамбля «Терница» выявлены следующие формы репрезентации народной песни: «театрализованная песенная миниатюра», «хеппенинг», «хоровое обрядовое действо».

Типичным примером театрализованной хоровой миниатюры в творчестве ансамбля «Терница» является обработка народной песни «Ночка цемная» (обработка Г. Нестерович, музыка Н. Сироты). Сюжетом песни является рассказ-жалоба, который ведется от лица двух действующих лиц – «милого» и «милой», которые страдают от разлуки и просят друг друга перейти через реку, приехать «в гости». Главный тематический материал попеременно переходит к партиям мужских и женских голосов, что уже является посылкой к театрализации, обыгрыванию образов персонажей. Художественный образ усиливается включением в номер свободного от пения танца – кадрили. Танец симметричен, содержит большое количество смен фигур, во второй части предусмотрена возможность хореографической импровизации, которая, чаще всего, является подготовленной.

Современной формой репрезентации белорусской песни, примером комплексного проявления театрализации в творчестве ансамбля «Терница» является хеппенинг. В творчестве ансамбля «Терница» хеппенинг приближается к организационной деятельности режиссеров обрядов и праздников. Данная форма театрализации предполагает работу в сценических условиях, в условиях малого, неприспособленного пространства, открытого необорудованного пространства. Данная форма репрезентации народного искусства требует обязательного вовлечения зрителя в творческий процесс (танец, пение, игра или иное). Развитие действия происходит импровизационно, осуществляясь на основе заготовленного сюжета и модулей представления – песен, танцев, речевок, действий, выбираемых для представления на основании реакции зрителя. Такой тип представления требует высокой степени слаженности работы артистов коллектива в связи с частой необходимостью «поймать нужный момент» для начала пения, танца или речи. Выбор следующей формы деятельности находится за заранее определенным лидером. Данное направление деятельности реализуется в Музее народной архитектуры и быта «Дудutki» при встрече гостей, проведении экскурсии по музею, иллюстрированию обрядов (например, выпекания каравая).

Хоровое обрядовое действо (в виде реконструкции свадебного, купальского обряда, постановки театрализованной композиции «Гуканневясны» и др.) прочно вошло в репертуар данного ансамбля. Реконструкция обряда предполагает исполнение цикла оригинальных обрядовых песен или песен в обработке, соблюдение традиционного регламента действий, наличие четкой драматургической линии, прослеживающейся на протяжении всего действия, претворение обряда-действия в жизненно-достоверной среде, либо в сценическом пространстве с продуманной сценографией.

Форма хорового обрядового действия «Гуканневясны» свободная, со сквозным развитием; последовательность песен иллюстрирует зазывания весны, встречу весны (ритуальный требовательный диалог с персонифицированным существом), ритуальный диалог в юрьевской песне с императивным высказыванием ожидания скорейшего появления тепла и травы, завершает театрализованное обрядовое действо хороводная песня. Режиссура театрализованного обрядового действия стремится к творческому компромиссу: показать обряд в исполнении, приближенном к аутентичному, с одной стороны, а с другой – подчеркнуть индивидуализированное воспроизведение обряда, преодолев тем самым непонимание неподготовленной публики, на что указывает использование обработок народной песни, аккомпанемента, современной сценографии. Влияние законов сцены на формирование данной формы репрезентации проявляется в театрализации песен на двигательном, вербальном, музыкальном уровнях.

Элементы театральности в произведении проявляются уже на уровне фактуры и тембра. В соотношении партий хора используется пространственный эффект: уплотнение и разрежение хоровой фактуры, применение различных ее типов, сопоставление тембров детских и женских голосов. Инструментальное сопровождение данной постановки играет важную драматургическую роль. Архаические формы хорового пения (пример гетерофонии – песня «Чырачка-пташачка») в исполнении детской группы ансамбля «Терница», канон во второй песне – «Але ўжэвясна-вясняначка», – имитирующий пение обособленных хоровых групп, а также антифонное исполнение женским и детским хором композиции «Юр'я» поддерживаются скромным аккомпанементом скрипки, либо ансамблем цимбал и скрипки. Тема в исполнении скрипки, последующее остигатное движение

(постоянное, мерное движение) на одном звуке введены в самое начало с целью настройки детского хора для пения в нужной тональности. Не существующее в традиции скрипичное вступление оказалось также своеобразным введением в тематический материал. После вступления хора партия скрипки смолкает. Акомпанемент в хоре-антифоне «Юр'я» скромн, введен с целью достижения тембрового разнообразия в звучании музыки, представляет собой бурдон в исполнении всей оркестровой группы, либо движение в унисон с мелодией. Последний, четвертый по счету номер «Ой, юр'ева маці» звучит в плотной гомофонно-гармонической фактуре в сопровождении полноценного оркестра, подчеркивающего танцевальный характер произведения. Оркестровое звучание уплотняет общую фактуру, придает постановке динамику в разворачивании обряда.

Характерной особенностью данной сценической формы является необходимость прибегания к помощи специалистов театральных профессий – сценографа, осветителя, хореографа и др. Театрализация подчеркивается сменой составов, передвижением их по сцене, наличием реквизита. Такую форму репрезентации белорусской народной песни можно назвать театром белорусской песни, или хоровым театром. Произведения, использующие многоаспектный и комплексный способ претворения принципа театральности, являются доминирующими среди форм репрезентации народной песни в творчестве ансамбля «Терница».

#### Список литературы:

1. Киреева, Н.Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Н.Ю. Киреева – Саратов, 2010. – 25 с.

*Лю Цзин*

### АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАН ЧЖИСИНЯ ПО НАРОДНЫМ СКАЗКАМ

В мире искусства для того, чтобы глубоко понять какое-либо художественное произведение, необходимо детально изучить его автора, исследовать окружение эпохи, в которой он жил, понимать весь извилистый жизненный путь, который он прошел, углубленно изучать его долгую историю творчества, и только тогда возможно по-настоящему осознать внутреннее содержание созданных им произведений, продвинувшись в системных исследованиях его творчества.

Ван Чжисинь, известный китайский композитор и дирижер, родился в 1942 году в уезде Юэтин города Таншань провинции Хэбэй. Уезд Юэтин является родиной знаменитых больших барабанов – «дагу». С детства оказавшийся в среде народной музыки, Ван Чжисинь имел особую тягу к музыке. Он слушал и запоминал различные традиционные оперы-сицой, речитативные песни-сказы, народные песни. Композитор обладал ярко выраженными природными задатками к музыке, а народная музыка стала прочной базой его дальнейшей учебы.

Реальность искусства происходит из реальности жизни, но в еще большей степени искусство вокальной музыки является непосредственным отображением природных способностей человека. Как свидетельствуют факты, только по-настоящему отражающие жизнь народа и его мысли и чувства произведения вокальной музыки находят отклик в массах, заслуживают любовь и признание, широкое распространение и популярность. Китай обладает древней культурой, прекрасные народные традиции и морально-нравственные принципы с тысячелетней историей являются неотъемлемой частью духовного богатства. Ван Чжисинь надеялся при помощи музыки своего народа завоевать внимание публики, воодушевить ее, обеспечить наследование, развитие народной культуры и традиционных добродетелей [1]. Для этого Чжисинь создал множество произведений вокальной музыки с использованием народных сказаний.

Тематика народных сказаний в произведениях означает, что их основным содержанием является повествование народных историй. Будучи одним из основных методов изложения истории в народном искусстве, повествование занимает ведущие позиции в традиционной опере сицой, народных песнях и театральном искусстве малых форм [2, с. 456]. Ван Чжисинь был в особенности силен в создании вокальных произведений повествовательного характера, среди которых стоит выделить: «Пастух и ткачиха», «Мулань в армии», «Шао Цзюнь выезжает к границе» и др. Вокальное произведение по мотивам народных сказаний «Шао Цзюнь выезжает к границе» повествует о принцессе Шао Цзюнь, выданной замуж в далекие края за гунна, ее отъезде к границам государства и замужестве. Принцесса, урожденная Ван Ши, родилась в годы правления императора Юаньди в районе теперешнего уезда Синшань в провинции Хубэй. Ходят легенды, что она была необычайно прекрасна, она была искусна не только в игре на пипе, но и в каллиграфии, хорошо играла в шахматы. Поэтому ее выбрали для императорского дворца, но она была не согласна и подкупила художника, который мог бы очернить ее перед двором и лишить благосклонности императора. В 33 г. н.э. гуннская знать прибыла с визитом ко двору императора и выказала желание породниться путем женитьбы, и Шао Цзюнь сама предложила себя на эту роль, чтобы под видом ханьской принцессы быть выданной замуж в далекие края. Впоследствии гунны мирно сосуществовали вблизи с китайцами на протяжении более чем 60 лет, в чем есть немалая заслуга Шао Цзюнь.

В литературных кругах многие писатели трактуют сюжет о Шао Цзюнь как лирическую и прекрасную трагедию. В особенности не скрывали своих чувств любви и жалости по отношению к ней в своих произведениях древние литераторы. Один из представителей «Великой четверки драматургов эпохи Юань» Ма Чжиюань в своей классической драме «Осень в ханьском дворце» усилил любовную линию в этой истории, представив трагедию между императором Юаньди и покидающей его Шао Цзюнь. Поскольку «Осень в