

ўзбагачае гучанне і падабаецца гаспадарам двароў, якія абыходзяць валачобнікі, быў падрыхтаваны спецыяльны акампанемент (нотн. прыкл. 3).

Бясспрэчна, скрыпка ў валачобным гурце – з’ява сёння вартая даследавання, вывучэння, рэканструкцыі і аднаўлення. Трэба, аднак, адзначыць, што асоба выканаўцы на ёй таксама не заўсёды можа быць падабрана фармальна, выключна на падставе навыка акадэмічнага валодання інструментам. Паколькі сённяшнія прафесіянальныя скрыпачы з акадэмічнай адукацыяй і «музычныя спецыялісты традыцыйнай культуры», якія належаць да «кагорты традыцыйных прафесіяналаў, музычная дзейнасць якіх недвухсэнсоўна замацавана на сацыяльным і дэмаграфічным узроўнях» [1, с. 11] – далёка не тоесныя паняцці.

#### Спіс літаратуры:

1. Маціеўскі, І. Музычныя спецыялісты традыцыйнай культуры (псіхалага-культуралагічная праблематыка) / Ігар Маціеўскі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў V Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29 красав. – 1 мая 2011 г.) / БДУКМ ; рэдкал. : Махэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2011. – С. 11–14.
2. Можейко, З. Песенная культура беларускага Полесья. Село Тонеж / Зинаида Можейко ; ред. Е. Гиппиус. – Минск : Наука и техника, 1971. – 264 с.
3. Музыкальные инструменты мира : энциклопедия. – Минск : ООО «Попурри», 2001. – 320 с. : ил.
4. Назіна, І. Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с. : іл.

#### Сун Юй

### ВНЕДРЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

*Использование китайской народной музыки в творчестве западных композиторов обогащает содержание и колорит их музыкальных сочинений, содействует распространению китайской музыки на Западе.*

#### Sun Yui

### INTRODUCTION OF ELEMENTS OF CHINESE PEOPLE'S MUSIC INTO THE WORKS BY WESTERN EUROPEAN COMPOSERS AT THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

*The use of folk music in the works by Western composers enriches the content and color of their musical compositions, promotes the spread of Chinese music in the West.*

XX веку присуще удивительное разнообразие музыкальных стилей. Известный американский музыкальный теоретик Стефан Костка объясняет это следующим образом: «Западная музыка в XX в. утратила связь с традициями прошлого по многим аспектам, и, словно стараясь восполнить проявившиеся пробелы, некоторые композиторы обратились за помощью к народной музыке, а также музыке других культур, подстраивая эти новые материалы и техники под собственные потребности» [1, с. 137]. Среди таких многочисленных музыкальных культур, привлечших большое внимание западноевропейских музыкантов, значимое место занимает музыкальная культура Китая. В XX в. многие западные музыканты в той или иной степени внедряли в свои произведения элементы китайской народной музыки.

«Жасмин» – первая китайская народная песня, получившая творческое преломление в сочинениях европейских композиторов. Самые ранние записи мелодий «Жасмин» были найдены в 1821 или, по другой версии, в 1837 г. в сборнике «Сяохуэйцзи», который относится к периоду правления династии Цин. Эта песня развилась на основе популярных еще в период правления династии Мин мелодий «Цветочные мотивы». Существует несколько стилей песни «Жасмин» – северный и южный, так как под влиянием местных условий, народных говоров и обычаев сложилось множество вариантов народных песен с едиными корнями. «Жасмин» южного стиля отличается особой тембровой и эмоциональной окраской мелодии. «Жасмин» же северного стиля выделяется подчеркнутой метро-ритмической основой.

В своей основе эта народная песня имеет пентатонический звукоряд, ее мелодическая линия спокойная и непринужденная, с многочисленными волнообразными подъемами и спадами. В то же время, в композиции этой песни присутствует определенная цикличность, что сближает ее с привычными для западных слушателей мелодиями, и благодаря чему эта песня легко ими воспринимается.

Первым среди западных композиторов китайскую народную песню «Жасмин» использовал британский композитор Гренвилл Банток (1868–1946) в музыкальном произведении под названием «Две китайские песни» (1909). В 1911 г. композитор снова обратился к данной мелодии с целью создания двухголосного канона, который вошел в состав оригинального авторского сборника «100 народных песен со всего мира». Комментарии Г. Бантока к канону свидетельствуют, что автор верно уловил особый линейный характер китайской музыки, так как унисонная мелодия является одной из ключевых особенностей восточной музыки в целом. Гармония в ней появляется эпизодически, однако, по сравнению с западной музыкой, ей уделяется мало внимания. Как отмечает Цянь Жэнькан, «использование Бантоком отдельных ритмических формул и мелодических мотивов, возможно, само по себе служит для создания настоящего восточного двухголосного канона, но здесь также проявляется эффект «случайной» гармонии» [3, с. 184].

Вслед за Г. Бантоком, к китайской народной песне «Жасмин» обратился итальянский композитор Джакомо Пуччини при создании оперы «Турандот» (1926).

В отличие от Г. Бантока, который использовал прием прямого переноса музыкального материала, песня «Жасмин» в опере «Турандот» претерпела много изменений. Она является музыкальной метафорой восточного государства, характеризует китайскую принцессу Турандот и, воплощая развитие драматического конфликта, появляется в различных вариантах, становясь, таким образом, ядром всей музыкальной композиции оперы.

В первый раз эта мелодия появляется в первом акте музыкально-сценического произведения, когда претендент в женихи принцессы терпит неудачу в отгадывании загадок, и его приговаривают к казни. Тема «Жасмин» звучит из-за сцены, исполняемая мужскими голосами в унисон. Здесь Пуччини сохраняет пентатонический звукоряд мелодии, ее унисонное исполнение также соответствует простому и естественному стилю оригинальной песни.

В Китае песня «Жасмин» зародилась в регионе «мягких речей и звуков» и распространена, главным образом, в районах к югу от реки Янцзы. Местные диалекты отличаются напевностью и мягкостью, в музыке используются широкие многозвучные мелодические линии с редкими обрывами фраз, особенно подчеркивается нежность мелодий (иногда в ущерб эмоциональному развитию). «Так как мелодии этого региона отличаются тонкостью композиции, оригинальностью и изяществом стиля, а также возвышенным внутренним содержанием, некоторые исследователи называют народные песни данного региона «мягкими напевами» [2, с. 222]. В опере «Турандот», в целом, композитор сохраняет основную «звуковую картину» оригинального произведения, однако он снимает многие декоративные, «оттеночные напевы» в конце фраз («柔腔»/«жоутян»/ – особая техника, сложившаяся в ходе длительного развития китайского вокального искусства, служащая для украшения мелодии, придания ей различных оттенков чувств). С точки зрения европейского слушателя, это, несомненно, придает ей большую целостность, изящность и гладкость мелодии, подчеркивает лиричность и делает ведущей темой всей оперы. Для китайского же слушателя, возможно, мелодия покажется несколько упрощенной и недостаточно естественной, однако для него очевидна ее тесная связь с общим музыкальным замыслом сочинения.

В опере тема «Жасмин» проявляется в форме ласкового и нежного выражения душевных переживаний, как, например, ее исполнение в унисон мужскими голосами в первом акте. Иногда она меняет свой характер, появляясь в пугающем, угнетающем звучании (например, когда принц Калаф бьет в гонг). В конце оперы появление этой мелодии символизирует блистательную победу любви и добра, выражает бурную радость празднующего народа.

Мелодия «Жасмин» не только выступает объединяющим центром музыки данной оперы. Она косвенно влияет и на создание других музыкальных эпизодов. Например, ария Калафа «Этой ночью спать не будут» («Neseundorma»), в которой также угадываются интонации китайской народной песни «Жасмин», по своей музыкальной стилистике отличается от большинства арий в операх Джакомо Пуччини. Своей экзотичностью она ярко выделяется среди произведений западного оперного искусства; ее певучая любовная мелодия широкого дыхания выражает уверенность героя в грядущей победе.

Данная ария имеет продолжительную плавную мелодию, ровный и однообразный ритм, в ней просто и искренне выражаются внутренние переживания героя. Все это сближает арию с «мягким стилем» мелодии «Жасмин». «Детально рассматривая основную тему арии, можно отметить, что она строится на основе ведущего мотива в виде больших волн, который дополняется другими мотивами в виде малых волн... Такой тонкий и однородный «восточный декор» редко встречаются в западной музыке» [2, с. 223]. Застывшие медленные темпы, многократные повторения материала, создающие эффект медитативности, долгие педали, неожиданные перепады настроений – все это позволяет композитору воплотить обобщенный образ экзотической восточной страны и сказочных героев.

Таким образом, китайская народная песня «Жасмин» стала первой китайской мелодией, преломленной в произведениях европейских композиторов академической школы. Внедрение китайской народной музыки в оперы западных композиторов способствовало активизации интереса западных исследователей к китайской музыке. Использование китайской народной песни значительно обогатило содержание и колорит музыкальных сочинений, вызвало интерес к языку китайской национальной музыки, содействовало ее широкому распространению на Западе.

#### Список литературы:

1. Костка, С. Материал и техники музыки XX в. / С. Костка ; пер. с англ. Цзинь Сун. – Пекин : Народная музыка. – 2002. – 350 с.
2. Сю, Хайлинь. История и эстетика китайской музыки / Хайлинь Сю, Цзиди Лю. – Пекин : Китайский народный университет. – 1999. – 380 с.
3. Цянь, Жэнькан. Первая китайская народная песня за рубежом – «Жасмин» / Жэнькан Цянь // Сборник музыкальных произведений Цянь Жэнькана. – Ч. 2. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1997. – С. 182–187.

*Лю Чуаньхан*

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

*Произведения, созданные на основе китайской традиционной инструментальной музыки, проходят через всю историю китайской фортепианной музыки, формируя ее уникальный стиль.*

*Liu Chuan Hang*

#### TRANSCRIPTIONS FOR PIANO OF CHINESE TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC

*Works created on the basis of Chinese traditional instrumental music pass through the entire history of Chinese piano music, forming its unique style.*

С начала XX века до настоящего времени китайская фортепианная музыка постепенно развивалась, появились различные формы произведений. Восемьдесят процентов этих произведений происходит из аранжированных песен, среди которых значительную часть занимают фортепианные мелодии, основанные на традиционной китайской инструментальной музыке, исполняемой на таких инструментах, как эрху, пипа, гучин, гучжэн, зурна, цимбалы, а также народной оркестровой музыке [1, с. 97 – 98]. Композитор переложил мелодии, основанные на традиционной китайской инструментальной музыке, что позволило национальной музыке обрести новую жизненную силу и найти новый путь для развития китайской фортепианной музыки.

1. *Фортепианная музыка, переложенная из произведений для эрху.* Самое известное произведение, исполняемое на эрху, — «Блики луны в двух источниках». В 1972 г. композитор Чу Ванхуа переложил мелодию произведения «Блики луны в двух источниках» для фортепиано. Чу Ванхуа использовал западные методы создания фортепианной музыки, чтобы реорганизовать мелодию, гармонию, ритм. Используя особенности фортепиано, он добавил различные гармонические текстуры к мелодии, что позволило отразить содержание и выразить эмоции.

2. *Фортепианная музыка, переложенная из произведений для пипы.* Композитор Цзян Вэнь переложил мелодию произведения «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», исполняемого на пипе. На основе данного произведения он