

Лепшыя помнікі польскага гераічнага эпасу – трылогія польскага пісьменніка Генрыка Сянкевіча “Агнём і Мячом”, “Патоп” і “Пан Валадыёўскі”.

Міхал Ежы Валадыёўскі – герой усёй Сянкевічаўскай трылогіі, які разам з Мікалаем Сکشэтускім ўдзельнічаў у абароне крэпасці Збараж [5], разам з Самуэлем Кміцічам і Стэфанам Чарнецкім ваяваў супраць шведаў [6], і пад камандаваннем гетмана і будучага караля Яна Сабецкага змагаўся супраць турак, абараняючы Камянец Падольскі [7].

Такім чынам, мы бачым некаторыя агульныя рысы ў розных еўрапейскіх народаў – адданасць сваёй зямлі, яе абарона, гордае вялікае пачуццё свабоды, высакародныя інтэнцыі ў пераадоленні дэспатызму, прымусу, здзекаў.

Спіс літаратуры:

1. Гомер. Илиада / Гомер / пер. с древнегреч. Н. Гнедича; примеч. М. Томашевский; худож. Д.Бисти. – М.: Худож.лит., 1986. – 384 с. : ил.
2. Геродот. История / Геродот / пер. И. Стратановского. – М. : Амфора, 1993. – 563 с.
3. Лихачёв, Д.С. Слово о полку Игореве : Ист.-лит. очерк : пособие для учителей. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1982. – 176 с. : ил.
4. Тарасаў, К. І. Памяць пра легенды: Постаці беларускай мінуўшчыны / К. І. Тарасаў. – Мінск : Полымя, 1990. – 263 с. : іл.
5. Sienkiewicz, H. Ogniem i mieczem / Henryk Sienkiewicz. – M. ; Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – 449 s.
6. Sienkiewicz, H. Potop / Henryk Sienkiewicz. – M. ; Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – 672 s.
7. Sienkiewicz, H. Pan Wołodyjowski / Henryk Sienkiewicz. – M. ; Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. – 301 s.

Bai Ziyan

В данной статье раскрывается своеобразие творчества китайского композитора Лю Тяньхуа.

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ЛЮ ТЯНЬХУА

Bai Zijian

This article reveals the originality of creativity of the Chinese composer Liu Tianhua.

THE ORIGINALITY OF THE COMPOSER'S CREATIVITY BY LIU TYANHUA

Известный китайский композитор Лю Тяньхуа посвятил свою жизнь обновлению традиционной китайской музыки. Уже в 1920-е гг. Лю Тяньхуа активно выступал за проведение реформ в традиционном искусстве, так как столкнулся с критическим положением в ее развитии. Он выступал против полной замены китайской музыки западной, считал, что, несмотря на то, что западная музыка обладает прекрасной законченной формой, нельзя ее постоянно использовать вместо звучания национальных мелодий. Также Лю Тяньхуа полагал, что необходимо не только активно пропагандировать собственные музыкальные традиции, но и сделать так, чтобы весь мир знал о самобытности китайской музыки.

У композитора Лю Тяньхуа есть одна неоконченная статья под названием «Китайская и западная музыка», в ней автор критикует представителей двух радикальных позиций – тех, кто целиком отрицает западную музыку в китайской культуре, и тех, кто полностью пренебрегает китайской музыкой, превознося западное музыкальное искусство. Лю Тяньхуа считал, что, развивая китайскую музыку, осознавая суть китайской культуры, необходимо также принимать и зарубежную культуру, найти «точки соприкосновения» китайской и западной музыкальных культур. Это является важной предпосылкой для того, чтобы начать реформы в национальном музыкальном искусстве, о которых настойчиво писал Лю Тяньхуа.

В 1927 году Лю Тяньхуа совместно с Сяо Юмэем, Ян Чжунцзы и другими композиторами создал в Пекине «Общество по реформированию китайской музыки». С целью реформирования китайской музыки Лю Тяньхуа предложил конкретный план, который содержал в том числе следующее:

1) Выявить и сохранить песни, ноты и музыкальные инструменты, которые могут не дойти до потомков, а также посетить пожилых мастеров музыки. Особенно необходимо изучить и записать традиционное музыкальное наследие, которое включает «дворцовую» музыку, народные напевы и т.д.;

2) Необходимо модернизировать нотный стан, используемый для нотного письма, унифицировать способы исполнения на национальных музыкальных инструментах, составить системный сборник, дающий исчерпывающие объяснения о национальном исполнительском искусстве. Что касается музыкальных инструментов, то необходимо создать фабрику по производству музыкальных инструментов, выявить способы улучшения звучания музыкальных инструментов, сделать так, чтобы у китайской музыки появилась устойчивая теоретическая база основа, напоминающая европейскую (в это Лю Тяньхуа считал европейское музыковедение образцовым);

3) Распространить среди китайских слушателей лучшие произведения западного музыкального искусства, а также сочетать в концертной практике китайскую и европейскую музыку.

План, предложенный Лю Тяньхуа был достаточно глобальным, но на фоне разворачивающейся гражданской войны было довольно сложно претворить его в жизнь (особенно не хватало финансирования).

Итак, Лю Тяньхуа был музыкантом, которому был присущ реформистский дух. В Китае в первых десятилетиях XX века ценность национальных музыкальных инструментов была принижена, национальное искусство проходило период стагнации.

Обратившись к эрху, Лю Тяньхуа улучшил способы нотной записи произведений, созданных для эрху древними мастерами, а также призвал китайских исполнителей на струнно-смычковых инструментах попробовать играть на европейской скрипке (виолончели, контрабасе). Композитор полагал, что, ознакомившись с западноевропейской культурой, китайские музыканты выявят новые выразительные возможности эрху.

Благодаря неустанному подвижническому труду Лю Тяньхуа национальная школа исполнения на эрху оказалась сохраненной. Важно отметить, что Лю Тяньхуа заложил прочный фундамент для систематизации преподавания игры на эрху (написав 47 этюдов на эрху, которые до сих пор не утратили своей актуальности).

Кроме популяризации игры на эрху, Лю Тяньхуа обновил методики преподавания игры на национальном инструменте пипа (композитор написал 15 этюдов для пипы).

Лю Тяньхуа всю жизнь боролся за сохранение национального музыкального искусства, воспитал таких музыкантов, как Цзян Фэнжи, Чэнь Чжэньдуо, которые стали известными исполнителями, теоретиками и педагогами. В этом и заключается важность композиторского творчества и педагогической деятельности Лю Тяньхуа.

Список литературы:

1. Инь, Фа-лу. Наши замечательные музыкальные традиции / Инь Фа-лу // О китайской музыке : ст. кит. композит. и музыковед. : пер. с кит. / под ред. Г. Шнейерсона. – М., 1958. – Вып. 1. – С. 18 – 31.

Эльвіра Сцельмашук

ПАНЯЦЦЕ АЎТЭНТЫЧНАСЦІ Ў КЛАСІЧНАЙ МУЗЫЦЫ І Ў ФАЛЬКЛОРЫ

Артыкул прысвечаны аналізу паняцця «аўтэнтычнасць» у класічнай музыцы і ў фальклоры.

Elvira Stselmashuk

This article analyzes the concept of "authenticity" in classical music and folklore.

THE CONCEPT OF AUTHENTICITY IN CLASSICAL MUSIC AND FOLKLORE

Аўтэнтычнасць у XXI стагоддзі – патрэба і прыярытэт у мастацкім і грамадскім жыцці развітых краін, паколькі менавіта аўтэнтычнасць з'яўляецца тым паказальнікам і адметнасцю, якія дазваляюць адрозніваць адну культурную традыцыю ад другой. Аўтэнтычнасць прымаецца як дадзенасць, як абсалютнае значэнне ў сучасным жыцці.

Аўтэнтычнасць (др. грэч. αὐθεντικός – **аўтэнтэтычны**) – ставіцца да правільнасці пачаткаў, уласцівасцяў, поглядаў, пачуццяў і намераў, шчырасці і адданасці.

Ёсць істотныя адрозненні ў спосабах аўтэнтычнасці, якая разумеецца ў візуальным і музычным мастацтве. Карціна, якая насамрэч з'яўляецца работай чалавека, чый подпіс знаходзіцца ў ніжняй частцы, – сапраўдная, а карціна, якая з'яўляецца імітацыяй або факсіміль – падробка. Але ў мастацкай форме, такой як музыка, няма канкрэтных аб'ектаў для глыбокай пашаны або копіі, толькі акт выканання [2, с. 25].

Як тады вымяраецца сапраўднасць? Ці актуальна гэта? Адказам на другое пытанне з'яўляецца рашучае «так». Для слухачоў і выканаўцаў пытанне аўтэнтычнасці ў музычным прадстаўленні бясконца цікавае і супярэчлівае. Да нядаўняга часу ў класічнай музыцы дамінуючым відам быў рамантычны і выразны. Інтэрпрэтатары канонаў дзевятнацатага стагоддзя адчувалі згрызоты сумлення, змяняючы кампазіцыі і тэхнікі выканання, каб зрабіць іх больш прывабнымі для сваіх вушэй. Паняцце гістарычнай дакладнасці не было часткай іх слоўнікавага запasu, паколькі яны лічылі, што класічная традыцыя была жывая і што яны адны з'яўляюцца яе законнымі спадчыннымі: спевакі спявалі самазабыўна, з невялікім або поўным неўсведамленнем розных гістарычных комплексаў у стылі; дырыжоры паскаралі або запавольвалі тэмп, кіруючыся толькі ўласным жаданнем; інструменталісты гралі ў бяспецы, у адпаведнасці са звычаем сваёй эпохі. Напрыклад, выконваючы «Герайчную санату» Бетховена, Густаў Малер паскорыў пічыката ў фінале, прадстаўляючы крокі няўпэўненага дзіцяці, – ён не перажываў за гістарычную дакладнасць яго адаптацыі.

Але гэтая свайго роду ўпэўненасць сёння стала сустракацца значна радзей, яна была парванай паскарэннем тэмпу зменаў і расчараванняў, так характэрных для апошняга стагоддзя. У гэтым кантэксте рамантычная свабода стала здавацца патураннем уласнай слабасці. У адказ музыка і кампазітар Арнольд Долметч (1858-1940) пабудаваў рэплікі архаічнай лютні, ры бекі (старажытная трохструнная скрыпка) і клавесіна, на якіх ён затым сам навучыўся граць. Ён таксама увакрасіў і выканаў раней неведомыя