

Ли Я

Народные инструменты Китая и Беларуси в контексте современной теории фольклоризма

Рассмотрено использование китайских и белорусских народных инструментов в концертно-сценической практике XX – начала XXI в. Продемонстрирована универсальность алгоритма претворения фольклорного наследия в профессиональном художественном творчестве. Выявлены сходство и различие путей освоения фольклорных традиций в музыкальном искусстве Китая и Беларуси. Охарактеризован опыт адаптации национальных инструментов к общеевропейской эстетике и исполнительской традиции. Проанализированы новые формы народно-инструментального исполнительства (сольное, ансамблевое, оркестровое). Приведены сведения о наиболее ярких исполнителях и коллективах. Освещено творчество национальных композиторов для народных инструментов.

В структуре народного художественного творчества музыкальные инструменты выступают как яркие и убедительные компоненты, определяющие самобытность и национальную характерность традиционной культуры этноса. Становление и развитие музыкальных инструментов проходило в непростых для инструментального искусства условиях, поэтому актуальной задачей в нашей действительности является сохранение национального фольклорного наследия.

Искусствоведы в контексте разработанной в XX в. теории фольклоризма акцентировали внимание на общих сторонах проблемы претворения этнокультурного наследия в искусстве. Они обращали внимание на взаимодействие профессионального и фольклорного художественного творчества; место и значение фольклора в развитии национальной культуры; принципы и способы «инкрустации» фольклорного материала в произведениях высокого искусства. Среди подобных работ можно отметить публикации российских (Б. Бернштейн [4], В. Гусев [7]), белорусских (А. Гурченко [6], Ю. Чурко [12], А. Яскевич [15]) и китайских (Лю Сичен [17], Сун Цянь [18], Инь Ячжао [19]) искусствоведов, философов, филологов, культурологов. Место и роль фольклора в композиторском творчестве, а также методы работы с ним неоднократно обсуждались учеными России (Б. Асафьев [2], Г. Головинский [5], И. Земцовский [8]), Беларуси (В. Антоневиц [1], Н. Яконюк [13]), Китая (Го Юнь [20], Джу Джинг [21] и др.). Отдельную область разработки этой проблемы в музыкальном искусстве составляют труды, посвященные созданию композиторами оригинального репертуара для народных музыкальных инструментов, адаптации этих инструментов к сценической прак-

тике, формированию ансамблей и оркестров народных инструментов (М. Имханицкий [9], Н. Яконюк [14], Гао Хоуюн [23], Сяо Шувэнь [16] и др.).

В рамках теории фольклоризма выявлен универсальный «механизм» работы создателей произведений искусства с фольклорным материалом, основанный на: а) принципах переосмысления фольклорных элементов и подчинения их художественным задачам; б) методах опоры на сходные звенья и их замещение; в) разнообразных приемах аранжировки, характерных для той или иной области художественного творчества.

Цель статьи – выявить особенности использования традиций музыкального инструментального фольклора в композиторском и исполнительском творчестве Китая и Беларуси с точки зрения современной теории фольклоризма. Чтобы решить эту задачу, обратимся к опыту познания традиционной инструментальной музыкальной культуры, проанализируем практику адаптации аутентичных народных инструментов к общеевропейской музыкальной эстетике и концертно-сценическому исполнительству. Рассмотрим также специфику воплощения инструментального фольклора в творчестве композиторов.

Исключительный по своей самобытности инструментальный музыкальный фольклор Китая представлен многочисленными уникальными по конструкции и тембровому колориту инструментами и разнообразной в жанровом и стилевом отношении инструментальной музыкой проживающих на территории Китая народностей и этнических групп. История исследований инструментального фольклора этой страны насчитывает не одно столетие. Начало ее изучению было положено в период правления Чжоу (с 1045 г. по 221 г. до н. э.). Ученые императорского музыкального института не только собрали коллекцию инструментов того времени, но описали их конструкцию, создали первую в мире классификацию музыкальных инструментов и записали классические инструментальные произведения, исполняемые народными музыкантами. Однако масштабное изучение традиционного музыкального инструментального творчества с точки зрения современной науки и с учетом этнокультурного своеобразия началось в последней трети XX в.

В настоящее время в музеях Китая представлены богатые коллекции музыкальных инструментов титульной нации хань и подавляющего большинства национальных меньшинств. Описание конструкции музыкальных инструментов, технологии их изготовления, особенностей исполнительской стилистики можно найти в публикациях Ли Жуйцзе [22], Юань Биньчан [24] и др. Некоторым инструментам, таким как гучинь, китайские цимбалы гучжэн, посвящены отдельные исследования [25; 26; 27]. В ряду фундаментальных исследований стоит масштабный

по охвату проект, даючий представление о лучших образцах традиционной инструментальной музыки разных провинций Китая [28; 29; 30].

Научные исследования фольклористов наряду с еще живой фольклорной практикой стали весомым основанием для использования уникальных традиций народной инструментальной музыкальной культуры Китая в искусстве XX – начала XXI в. По примеру и при содействии специалистов из Советского Союза китайские музыканты адаптировали древние национальные инструменты к общеевропейской музыкальной эстетике и концертно-сценической практике. Большинство инструментов различных народностей и национальных меньшинств подверглось модификациям разного рода: были улучшены их акустические характеристики, звукоряды приближены к общепринятой хроматической шкале, созданы оркестровые разновидности. При этом наряду с народными инструментами модифицированного типа продолжают использоваться и аутентичные.

Под влиянием советской системы образования в музыкальных учебных заведениях КНР были открыты классы игры на народных инструментах. В отличие от республик Советского Союза, наряду с принципами и универсальными приемами академического общеевропейского исполнительства, китайские учащиеся осваивали и исконную исполнительскую манеру, характерную для древней традиции. В результате искусство Китая пополнилось именами музыкантов, владеющих в полной мере широчайшей палитрой выразительных средств, объединяющих все богатство национальной и общеевропейской исполнительской культуры. Некоторые из артистов продолжают развивать древнее мастерство китайских инструменталистов, другие ориентируются на западноевропейскую академическую традицию, третьи, сочетая оба подхода, создают оригинальные произведения. Среди представителей современной народно-инструментальной культуры Китая известны исполнители на пипе (Лю Дэхай, У Юйся, Ян Цзин, Чэнь Инь), на эрху (Чжан Чжэуа, Ван Готун, Тай Ляндэ), на цине (У Диньлюэ, У Вэнгуан), на гучжэне (Юань Ша, Лю Лэ) и др. Об уровне исполнительского мастерства, таланте и востребованности этих музыкантов свидетельствует их сотрудничество с выдающимися коллективами мира. Так, исполнитель на гучжэне Лю Лэ неоднократно выступал с Французским, Берлинским и Гёттеборгским симфоническими оркестрами, солист на эрху Ван Готун гастролировал на лучших концертных площадках Европы и США, мировые гастрольные туры совершал исполнитель на эрху Тан Ляндэ.

Китайская музыкальная культура второй половины XX в. обогатилась новыми формами исполнительства на народных инструментах. По образцу и подобию оркестра русских народных инструментов были созданы аналогичные коллективы в Китае. В настоящее время в стране на-

считывается несколько тысяч подобных коллективов, большинство которых носит любительский характер или являются учебными оркестрами. Из профессиональных коллективов наиболее популярны Китайский национальный оркестр народных инструментов, Национальный оркестр Шанхая, Центральный оркестр китайских народных инструментов радио Китая, Тайваньский и Гонконгский оркестры (неоднократно представляли искусство нового Китая в Европе и США). Еще одной формой, также заимствованной в СССР и принципиально новой для китайской культуры, стал дуэт национального народного инструмента с фортепиано.

Появление ансамблей, подобных европейским трио, квартетам и т. п., обусловлено преимущественно художественными задачами, а потому такие составы не утверждаются в музыкальной практике как типовые. Примером может служить инструментальный ансамбль монгольских народных инструментов «Angqin Band», созданный в 2013 г. Сочетая инструментальное исполнительство с оригинальным монгольским горловым пением, музыканты ансамбля создают с помощью ярких выразительных средств произведения в стиле фольклоризма, искусно совмещая элементы этнической и современной молодежной музыки.

Выразительные возможности народных инструментов Китая и высокий уровень мастерства исполнителей на них стали мощным стимулом для деятельности национальных композиторов, создающих музыку для национальных инструментов. Творчество композиторов в этом направлении развивалось и в годы культурной революции, поскольку в то время не приветствовалось обращение к европейским музыкальным инструментам. Особое значение национальные инструменты сыграли в приобщении китайцев к европейской музыкальной традиции. Благодаря переложениям классической европейской музыки китайские слушатели познакомились с сочинениями Моцарта и Чайковского, Вивальди и Грига. За короткий срок был создан оригинальный концертный репертуар для оркестров национального состава и популярных народных инструментов: эрху, гуциня, гучжэня и др.

В ранних сочинениях для народных китайских инструментов – концертных пьесах, концертах для инструмента с оркестром, – древняя музыка Китая испытала воздействие западного романтического стиля. Творчество для народных китайских инструментов последней трети XX – начала XXI в. формируется в русле китайского музыкального авангарда. Композиторы, опираясь на элементы общеевропейского музыкального языка новой и новейшей эпохи, создали сочинения для гучжэня и эрху (Е Сяоян), пьесы для эрху с оркестром (Гао Вэйцзе «Белая лошадь»), сольные пьесы для эрху (Лю Тяньхуа «Лунная ночь» и «Мерцающие красные тени свечей»), развернутую композицию для эрху (Ши Чжию «Мягкое

кресло»), концертную пьесу для янцзя (Чжан Чжао «Паньгу»). В этом же ряду трио-концерт для пипы Тан Цзяньпина «Сборник стихов», концерт для пипы с оркестром народных инструментов Ян Цуня «Небо покрыто инеем» и многие др. Одним из наиболее ярких композиторов КНР, в творчестве которого национальные инструменты занимают наиболее заметное место, является Сюй Чанцзюнь. Созданные им концерт-каприччио для гуциня «Гимн первочеловеку Паньгу», концерт для янцзя «Феникс», оркестровые пьесы «Тишина», «Фьюжн», «Танец дракона», сочинение для люциня «Танец меча» утвердились в современном репертуаре музыкантов Китая. Экспериментальные поиски приводят композиторов Китая к созданию произведений, в которых национальные инструменты звучат в необычных сочетаниях (квартет Чжу Сяогу для флейт «Четыре бамбуковых самоцвета») или объединяются в ансамбле с инструментами симфонического оркестра (нонет Тан Цзяньпина «Таинственный желтый» для бамбуковой флейты и восьми виолончелей).

Помимо непосредственного обращения к традиционным народным инструментам, в композиторской практике наблюдается опосредованное влияние инструментального фольклора. Наиболее распространенное явление – имитация звучания, исполнительских и композиционных приемов, характерных для того или иного инструмента или исполнительской стилистики народных музыкантов. Показательными в этом плане являются сочинения китайских композиторов для фортепиано. Яркий национальный колорит пронизывает такие фортепианные произведения, как пьеса «Цзинь шэ куан у» Вэй Тин-э (создана на основе музыки для народных инструментов), фортепианная аранжировка народной музыки «Сань лю» для струнных и духовых инструментов, написанная композитором Лю Чжуан. В основу фортепианной импровизации на темы наигрышей для эрху Лю Тянь-хуа и фантазии Цуй Шигуань «Ши мянь май фу» положена одноименная традиционная пьеса для пипы.

В музыке, создаваемой для инструментов симфонического оркестра, китайские композиторы уделяют внимание национальной характеристике инструментального тембра. Так, Тан Дунь нередко стремится к имитации китайской традиционной соны в партии духовых инструментов. А Чжоу Лун в сочинении «Мелодия циня» для типового состава европейского струнного квартета передает очарование звучания гуциня.

Сравнивая практику использования традиций народно-инструментальной музыкальной культуры в искусстве Китая и Беларуси, можно отметить как сходства, так и различия.

Первые образцы описания народных музыкальных инструментов белорусов относятся к середине XIX в. В более поздних работах русских,

польских, белорусских и украинских этнографов приводятся сведения о создании и роли некоторых из таких инструментов в жизни крестьянской общины, даются отдельные характеристики народных музыкантов и репертуара. Современный этап изучения белорусского музыкального инструментального фольклора связан с именем И. Д. Назиной [10; 11], стараниями которой на протяжении второй половины XX в. были обследованы все регионы Беларуси. Книги, аудиозаписи, этнографические фильмы этого исследователя дали масштабное и полное представление о традиционном инструментари, жанровом составе и стилистических особенностях традиционной сольной и ансамблевой инструментальной музыки, социальной функции народного музыканта [3].

Вхождение белорусских народных музыкальных инструментов в концертно-сценическую практику было обусловлено общими процессами, происходившими в 1920-е гг. в Советском Союзе и шло в русле государственной идеологии и политики, направленной на становление национальной культуры в республиках. В результате общей тенденции «художественного обновления» и «осовременивания» фольклорного наследия были модифицированы белорусские цимбалы, созданы их оркестровые разновидности. На их основе сформирован оркестр белорусских народных инструментов, в который в качестве эпизодических вошли дудка и лира. В русле требований общеевропейской сценической эстетики была разработана новая академическая манера исполнительства на цимбалах, появилось направление композиторского творчества – музыка для народных инструментов. Подчеркнем, что в отличие от Китая, где в концертно-сценическую практику были введены многие национальные музыкальные инструменты в их аутентичном и модифицированном виде, в Беларуси приоритет был отдан исключительно обновленным цимбалам. Все остальные национальные инструменты остались на периферии внимания белорусских музыкантов. Более того, сопрановые цимбалы, которые кардинально отличались по своим художественно-выразительным качествам от бытующих в традиционной крестьянской практике альтово-теноровых инструментов и существенно искажали реальную фольклорную традицию, почти на целое столетие определили развитие национальной музыкальной культуры Беларуси. Они стали единственным инструментом, с которым была связана и композиторская, и исполнительская практика. В начале XXI в. в музыкальное искусство Беларуси постепенно включаются пастушеская труба, дуда, альтовые цимбалы.

Созданная в Беларуси система профессионального обучения игре на цимбалах быстро принесла результаты. Исполнительство на цимбалах обогатилось многими приемами, заимствованными в европейской академической традиции (тремоло, глушение струн, глиссандо, пиццикато

и др.). Уже к середине XX в. появилась плеяда ярких талантливых исполнителей-солистов, освоивших в переложениях концертный репертуар скрипачей, пианистов и пробудивших творческую энергию национальных композиторов. Благодаря таким блестящим интерпретаторам музыкальной классики, как И. Жинович, С. Новицкий, А. Остронецкий, В. Буркович, Е. Гладков, Т. Ченцова, Л. Рылдлевская, белорусскими композиторами был создан обширный оригинальный цимбальный репертуар, включающий не только сочинения для цимбал с оркестром, но и для цимбал с фортепиано.

В золотой фонд произведений для белорусских цимбал с фортепиано по праву вошли «Музыкальный момент», «Думка», «Скерцо» и «Белорусские напевы» Д. Каминского, «Белорусские танцы» И. Жиновича, «Концертное скерцо» И. Лученка, цикл прелюдий Л. Абелиовича, пьесы Г. Вагнера, В. Войтика, В. Курьяна, В. Копытько и др. В этом же ряду концерты для цимбал с оркестром Д. Каминского, Д. Смольского, В. Курьяна. Диапазон произведений для белорусского оркестра народных инструментов простирается от многочисленных фантазий и рапсодий (Д. Каминский, Г. Вагнер, Н. Чуркин), увертюр (Е. Глебов, К. Тесаков, Д. Смольский), концертных пьес (фреска-картина «Земля отцов», «Песня дубрав» и «Солдатское поле» В. Иванова, «Бульба», «Лявониха» и «Бубенцы» А. Мдивани) до многочастных сюит (три «Сюиты на белорусские темы» Н. Чуркина, «На Полесье» В. Оловникова, «Драмасюита» К. Тесакова, «Батлейка» В. Помозова), симфоний (И. Ронькин, К. Тесаков) и симфоний («Память земли» А. Мдивани). Изредка композиторы Беларуси включают народные инструменты в симфоническую партитуру (пастушеские трубы в опере «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана), вводят в концертно-исполнительскую практику альтернативные цимбалы (сочинения Е. Поплавского, В. Курьяна). В последнее десятилетие появились пьесы для белорусской дудки (А. Кремко) и пастушеской трубы (А. Коротеев, В. Мангушев), созданные самими исполнителями.

Неизменной чертой для композиторов и исполнителей в Беларуси по-прежнему является максимальная академическая ориентация народно-инструментального творчества, что выражается в жанровой и стилевой приверженности классическим романтическим традициям.

Сравнительный анализ практики использования народных музыкальных инструментов в искусстве Китая и Беларуси с точки зрения теории фольклоризма дает основания для следующих выводов:

- в Китае и Беларуси традиции инструментального музыкального фольклора изучены достаточно полно, что является весомым основанием к продолжению их жизни в концертно-сценической практике;
- формы отражения музыкального инструментального фольклорного наследия являются общими для китайского и белорусского музыкаль-

ного искусства. Это сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство на национальных инструментах, внедрение в ткань музыкальных произведений интонационных оборотов и тем традиционной инструментальной музыки, включение народных инструментов в партитуру европейского типа, имитация звучания национальных инструментов;

– композиторы и исполнители Китая и Беларуси опираются в своем творчестве на универсальный алгоритм фольклоризма: переосмысление фольклорных элементов в соответствии с художественным замыслом, их адаптация к эстетике общеевропейской музыкальной культуры и современному музыкальному языку, замещение фольклорными элементами сходных звеньев общеевропейской музыкальной культуры.

1. *Антоневич, В. А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование / В. А. Антоневич ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 1999. – 271 с.

2. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского, А. Б. Кунанбаевой. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.

3. *Беларуская народная інструментальная музыка / Фоназапісы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў, уступ. арт. і навук. камент. І. Д. Назінай.* – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 655 с.

4. *Бернштейн, Б. М.* Несколько соображений в связи с проблемой «Искусство и этнос» / Б. М. Бернштейн // Сов. искусствознание. – 1978. – № 2. – С. 274–294.

5. *Головинский, Г. Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков : очерки / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

6. *Гурченко, А. И.* Исполнительский фольклоризм в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / А. И. Гурченко ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2020. – 223 с.

7. *Гусев, В. Е.* Фольклор и социалистическая культура: к проблеме современного фольклоризма / В. Е. Гусев // Современность и фольклор : ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; сост.: А. А. Горковенко, В. Е. Гусев ; отв. ред. В. Е. Гусев. – М., 1977. – С. 7–27.

8. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке / И. И. Земцовский. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1978. – 174 с.

9. *Имханицкий, М. И.* О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции / М. И. Имханицкий // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах : сб. тр. Гос. муз-пед. ин-та им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1987. – Вып. 95. – 113 с.

10. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с.

11. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1982. – 120 с.

12. *Чурко, Ю. М.* Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве / Ю. М. Чурко // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 38–45.

13. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры, 2001. – 269 с.

14. *Яканюк, Н. П.* Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / пад рэд. Н. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – С. 3–8.

15. Яскевич, А. С. Становление белорусской художественной традиции / А. С. Яскевич ; АН БССР, Ин-т лит. им. Я. Купалы. – Минск : Наука и техника, 1987. – 232 с.
16. Сяо, Шувэнь. Китайская флейта в XX веке / Шувэнь Сяо. – Пекин : Кит. акад. искусств, 2010. – Вып. 7. – 69 с. – На кит. яз.
17. 刘思辰.对现代民间文学艺术的反思. – 江苏:东南大学科学通报, – 2001年. – 33–39页 = Лю, Сичен. Размышления о современной народной литературе и искусстве / Сичен Лю // Науч. вестн. Юго-Вост. ун-та. – Цзянсу, 2001. – Вып. 4. – С. 33–39.
18. 宋茜. 20世纪中国舞蹈艺术-民族与西方传统的互动. – 明斯克 : 百科全书 – 2010年. – 200页 = Сун, Цянь. Китайское танцевальное искусство XX века: взаимодействие национальных и западных традиций / Цянь Сун. – Минск : Энциклопедикс, 2010. – 200 с.
19. 殷雅昭. 中国古今民间舞蹈研究. – 上海:人民出版社, – 1995年. – 312页 = Инь, Ячжао. Исследование китайского древнего и современного народного танца / Ячжао Инь. – Шанхай : Нар. изд-во, 1995. – 312 с.
20. 郭云. 中国古乐钢琴编曲研究. – 北京:青岛大学, – 2008年. – 124页 = Го, Юнь. Исследование о китайских фортепианных аранжировках старинных мелодий / Юнь Го. – Пекин : Циньдао Дасюэ, 2008. – 124 с.
21. 景杰. 中国传统音乐对专业器乐作曲的影响. 北京:亚洲音乐, – 1991年. – 83–97页 = Jing, J. The influence of traditional Chinese music on professional instrumental composition / J. Jing //Asian Music. – 1991. – Vol. 22 (2). – 83–97 p.
22. 李瑞杰. 500多种少数民族传统乐器的制作与保存技术. – 北京:中国民族, – 2008年. – 62页 = Ли, Жуйцзе. Технология производства более 500 видов традиционных инструментов национальных меньшинств и их сохранение / Жуйцзе Ли. – Пекин : Чжунго миньцзу, 2008. – Вып. 5. – 62 с.
23. 高厚云. 民族器乐通史. – 南京:江苏人民, 1981年. – 326页 = Гао, Хоуюн. Общий курс народных музыкальных инструментов / Хоуюн Гао. – Нанкин : Цзянсу Жэньминь, 1981. – 326 с.
24. 袁彬昌.中国少数民族乐器志. – 北京:民乐出版社, – 1984年. – 28–30页 = Юань, Биньчан. Записи о музыкальных инструментах китайских национальных меньшинств / Биньчан Юань. – Пекин, 1984. – Вып. 11. – С. 28–30.
25. 易宗国.中国古琴艺术. – 北京:人民音乐, – 2003年. – 36页 = И, Цуньго. Китайское искусство гучинь / Цуньго И. – Пекин : Жэньминь Иньюэ, 2003. – 36 с.
26. 王英瑞.20世纪中国弦乐艺术. – 北京:中国美术学院, – 2007年. – 79页 = Ван, Инжуй. Искусство китайского струнного щипкового инструмента чжэн в XX веке / Инжуй Ван. – Пекин : Кит. худож. акад., 2007. – Вып. 4. – 79 с.
27. 李尚英.中国扬琴起源与现代发展. – 北京:中国艺术研究所, – 2001年. – 39页 = Ли, Сянъин. Китайские цимбалы: происхождение и современное развитие / Сянъин Ли. – Пекин : Кит. акад. искусств, 2001. – Вып. 3. – 39 с.
28. 韩文成.中国民族器乐文集. – 江苏:中国江苏, – 1998年. – 188页 = Хан, Вэньчэн. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов / Вэньчэн Хан. – Цзянсу : Чжунго Чжунсинь, 1998. – 188 с.
29. 向马.中国民族器乐集. – 浙江:中国国际, – 1994年. – 197页 = Сян, Ма. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов / Ма Сян. – Чжэцзян : Чжунго Чжунсинь, 1994. – 197 с.
30. 张凤良.中国民族乐器作品集. – 山东:中国国际标准书号中新, –1994年. –195页 = Чжан, Фэнлан. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов / Фэнлан Чжан. – Шаньдун : Чжунго Чжунсинь, 1994. – 195 с.

Тэорыя і гісторыя мастацтва

Li Ya

**Folk instruments of China and Belarus
in the context of modern theory of folklorism**

The use of Chinese and Belarusian folk instruments in concert and stage practice of the XXth – early XXIst centuries is considered. The universality of the algorithm for the implementation of the folklore heritage in professional artistic creativity is demonstrated. The similarity and difference of the ways of mastering folklore traditions in the musical art of China and Belarus are revealed. The experience of adapting national instruments to the pan-European aesthetics and performing tradition is characterized. New forms of folk instrumental performance (solo, ensemble, orchestral) are analyzed. The information about the most prominent performers and groups is provided. The creativity of national composers for folk instruments is highlighted.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 26.07.2021.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ