

Ніколо Паганіні у світлі свого генія є для нас універсальним митцем, який проникав у саму сутність музики, особливо в сутність виконавського процесу, він знайшов нову форму спілкування з музикою і скрипкою. Ніколо Паганіні виступав не тільки як великий скрипаль, але і як вдумливий режисер залу, вміло розставляв смислові акценти, формував слухацьке сприймання. У цьому геніальність, за словами його сучасників «диявольського» виконавця. Власне досягнення органічної єдності залишається найбільшим секретом творчості геніального скрипаля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гейне Г. Собрание починений / Г. Гейне. – Флорентийские ночи. – Т. 4. – М.: Худ. лит., 1982. – 590 с.
2. Григорьев В. Никколо Паганини жизнь и творчество / В. Григорьев. – М.: Музыка, 1987. – 144 с.
3. Мейчик М. Паганини / М. Мейчик. – М.: Гос. муз. издат., 1933. – 46 с.
4. Рабинович А. Избранные статьи и материалы / А. Рабинович. – М.: Советский композитор, 1959. – 258 с.
5. Ферман В. История новой западноевропейской музыки от 1789 года до Вагнера / В. Ферман. – М.-Л.: Гос. муз. издат. – Т. I. – 1940. – 455 с.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.
7. Ямпольский И. Никколо Паганини / И. Ямпольский. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.

УДК 781.7(4) (510)

ВАН СИ

ЕВОЛЮЦІЯ ОПОСЕРЕДКУВАНЬ ОБРАЗІВ КИТАЮ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті простежується еволюція у принципах відображення образів Китаю в європейському музичному мистецтві з позицій співвіднесення особливостей далеких культурних традицій та історичних епох, потрактованих крізь призму провідних стилевих орієнтирів, національного й індивідуально-авторського начал.

Ключові слова: культурна традиція, світоглядні орієнтири, естетичні принципи, інтерпретація поетичного слова.

ВАН СИ

ЭВОЛЮЦИЯ ОПОСРЕДСТВОВАНИЙ ОБРАЗОВ КИТАЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассмотрены этапы эволюции в принципах отражения образов Китая в европейском музыкальном искусстве с позиций соотношения особенностей далеких культурных традиций и исторических эпох, трактуемых сквозь призму ведущих стилевых ориентиров, национального и индивидуально-авторского начал.

Ключевые слова: культурная традиция, мировоззренческие ориентиры, эстетические принципы, интерпретация поэтического слова.

VANG SI

THE EVOLUTION OF ADAPTATIONS OF IMAGES OF CHINA IN THE EUROPEAN MUSICAL TRADITION

The article discusses the stages of evolution in the principles of image maps of China in European art music from the position of features matched distant cultural traditions and historical epochs, interpreted through the prism of the leading style guidelines, national and individual-copyright principles.

Key words: cultural tradition, world landmarks, aesthetic principles, interpretation of poetry.

Втілення східної поезії в європейській музиці має давні та різноманітні традиції, починаючи від доби романтизму і до наших днів. Воно ставить особливі завдання перед митцями, що звертаються до мистецтва далеких культур і при цьому користуються перекладами різного рівня автентичності, відповідності прототипу та художньої ваги.

«На жаль, – як зазначає літературознавець-сінолог І. Лісевич, – дуже багато чого в середньовічному мистецтві ми розцінюємо лише як умовність, як образ, часто забуваючи, що мистецтво це будувалося зовсім на інших засадах і бачило світ іншим. Дивні нитки удаваної схожості часом об'єднують старий Китай і Європу, але частіше це все-таки видимість, бо різні і сприйняття навколишнього світу, і відгук на нього. Ми йдемо в гори, щоб підкорити вершину, ступити туди, куди не ступала нога іншої людини, залишити знак своєї присутності – вимпел, прапор. Людина Сходу йшла перш за все, щоб отримати, долучитися до дивовижного потоку духовного початку, який був розлитий у природі тим більше, чим вище і далі піднімався мандрівник від суєтного світу пристрастей, що нуртує в населених людьми долинах. Йому ніколи б не спало на думку підкорювати з боязні забруднити і зруйнувати, він ніколи б не зважився мітити вершину знаком свого «я» – всього лише незначної частки вічно мінливого світобудови» [2, с. 7]. З наведеного стає зрозуміло, наскільки відмінними за світоглядом є культурно-етичні позиції Сходу і Заходу. Однак у європейському музичному мистецтві приклади використання образів Сходу і Китаю є достатньо численними. Поряд із стилізованими сюжетами, сповненими умовною символікою і виразністю, особливими є приклади трактувань зразків поетичного мистецтва Китаю у музиці, серед яких майже виключними є приклади поезії династій Тань і Сунь (що збігаються у часі з епохою Відродження у Європі). Це зумовлює подвійну дистанцію – з позицій культурної традиції та епохи. Третім параметром дистанціювання є метод і якість перекладу поетичних текстів, серед яких вільні переспіви з підстрочників, поетичні парафрази та переклади, здійснені професійними перекладачами.

Мета статті – розглянути особливості трактування образів Китаю, його мистецтва і поезії у композиторському доробку митців Європи.

Першою і, мабуть, вихідною проблемою є рівень світоглядного суміщення. У науковому плані дослідження специфіки втілення поетичного слова іншої культурно-цивілізаційної сфери у музичному мистецтві все ще залишається недостатнім. Зокрема події, пов'язані з проникненням китайської культури в західному напрямі, досліджуються у працях «Китай та Захід» японського автора Банно Масатака, «Нотатки про китайські подорожі в середньовіччі на Захід» І. Бретшнейдера, «Християнство на Великому Шовковому шляху» Ю. Бурякова, «Бань Чжао в Західному краї» Л. Васильєва, «Захід та Схід» Н. Конрада, «Китай у Європі XVII-XVIII ст.» О. Фішмана, «Китай і Захід» В. Франке, «Великим Шовковим шляхом: перські євреї в країнах Азії» М. Носовського, «Місія іезуїтів у Китаї» Д. Дубровської, «Католицькі місії в Індії, Китаї, Японії» Я. Адельхейма та ін.

Більшість праць класичного музикознавчого напрямку, у ракурсі окресленого наукового пошуку орієнтована на питання вокального мистецтва у педагогічному та методико-виконавському аспектах. Такими є статті та дисертаційні роботи Чжан Чунь Лян, Лю Сімей, Ші Хун Чан, Чань Лунь. Роботи, які торкаються хоча б побіжно суміщення світоглядно-мистецьких позицій європейської та китайської культур, залишаються нечисленними. У цьому контексті працюють І. Савчук, Г. Вірановський, Лю Бінцян, Ма Вей, Хоу Цзянь та ін.

Принцип психологічної дії китайського поетичного мистецтва переконливо окреслений у передмові до збірки китайської пейзажної лірики: «Китайський вислів традиційно сприймався як протиставлення слова та образу, який словом лише пробуджується, але живе поза ним, за власними законами. Відлунали слова, але роються образи – часом інші, ніж ті, що названі словом» [2, с. 13].

У музичній інтерпретації європейської традиції ми практично не зустрічаємо оригінальних китайських текстів, тому специфіка художнього вирішення визначається суголосністю перекладу мистецьким запитам і пошукам композиторів. Завдання перекладачів виявилось надзвичайно складним, бо потрібно було і передати своєрідність творчої манери поета, і створити якісь відповідності між докорінно різними поетичними системами.

«Регулярний» китайський вірш заснований не на звичному європейцю чергуванні ударних і неударних складів, але на чергуванні музичних тонів, що відрізняються за висотою і тривалістю. Ці тони, які слугують засобом відмінності змісту слів, надають віршу своєрідну, ледве вловиму для європейського вуха мелодійну ритміку. Рядок не визначає кількість ударних складів, а кількість слів, бо слова були, як правило, односкладовими. «Рима, яка зазвичай є наскрізною, здається нам бідною і невиразною», – пише І. Лісович. – Проте закінчення рядків все ж таки залишалися співзвучними, і це робить дещо вразливою позицію тих, хто намагається перекладати китайську поезію білим віршем» [2, с. 11].

У європейській музиці на різних етапах розвитку мистецьких процесів спостерігається різна мотивація звертання до тематики, пов'язаної з Китаєм. У доромантичну добу переважає прагнення до відтворення екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних програмних творах. Образи Китаю у європейському музичному мистецтві до XVIII–XIX ст. позначені втіленням екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних творах з програмністю театрального спрямування. Як приклади можуть послужити чакона з опери «Роланда» Ж. Б. Люллі, у якій радісний народ східного Китаю вшановує Медору як обранця цариці Анжеліки; флейтова композиція «Китайський бамбук» Джузеппе Саверіо Рафале МеркадANTE (Mercadante) (1795-1870), клавесинна сюїта «Китайці» Ф. Куперена. Свій внесок у тематику здійснив французький композитор і педагог Франсуа (Еммануель-Жозеф) Базен (Bazin), (1816—1878), автор комічних опер, серед яких виділяється «Подорож до Китаю» («Le voyage en Chine», 1865).

У XIX столітті у пору європейських впливів на Китай та зацікавлення мистецтвом народів світових культур, що призвів до руйнування європоцентризму, у теорії мистецтва зароджується реалістичний напрям змалювання Китаю в музичній творчості, що знайшов відображення у композиціях симфонічного, балетного, оперного жанрів, у сфері чистої камерно-інструментальної музики. У цей період вказану групу творів своїм внеском збагатили М. Равель («Китайський танець» з балету «Сон Флоріни»), П. Чайковський («Китайський танець» (Allegro moderato) з балету «Лускунчик») та майстер музичної мініатюри і транскрипції Фріц Крейслер (скрипкова мініатюра «Китайський тамбурин», що, як і більшість, відрізняється мелодичною свіжістю, витонченістю, вишуканістю гармонії, тонкою розробкою скрипкової фактури та фортепіанного супроводу і вважається однією з кращих композицій автора, яка стабільно виконувалася на *bis* на його концертах).

На зламі XIX – XX століть формується естетичний (естетський) напрям, пов'язаний з експериментами у пошуку нової образності та нових форм віршованої мови, і символістський, що ініціюється пошуками структури та виразовості через заглиблення у засади духовної культури Стародавнього Сходу. Жанрова сфера музичного мистецтва охоплює оперу, балет та камерну музику (у тому числі й вокальну)¹.

З огляду на відмінність світоглядних установок, філософських концепцій, глибинних закономірностей творчості митців, що належать до західної та східної культур, до того ж розділених століттями розвитку цивілізації, найсприятливішими та найбільш мистецько-плідними періодами їх конвергенції стало міжвоєнне двадцятиліття, для якого притаманні сецесійно-модерністичні орієнтири, що знаменувалися створенням Г. Малером «Пісні про Землю» на вірші китайських поетів, написанням Ф. Бузоні та Дж. Пуччіні опер «Турандот», опери «Соловейко» І. Стравінським на китайський сюжет, створенням балетів «Чудесний мандарин» Б. Бартока та «Червона квітка» Р. Глієра, опери «Ніксон в Китаї» Дж. Адамса та багатьох інших творів, засвідчує усталеність взаємодій китайської та європейської культур у сьогоденні.

Серед численних зразків та збірок перекладів китайських поетичних творів, що були видані європейськими мовами, унікальним за значенням для музичного мистецтва є «Китайська флейта» Ганса Бетге². Одразу після виходу у світ твір розійшовся в кількості 100 тисяч

¹ До цього періоду належать і перші звернення до поезії Китаю у камерно-вокальній музиці українських композиторів І. Белзи та Б. Лятошинського.

² Hans Bethge, «Die Chinesische Floete» (1907).

примірників, потім перевидавався 30 разів. На вірші з цієї книги писали музику Густав Малер («Пісня про Землю»), Ріхард Штраус («Gesänge des Orients» Five songs for voice and piano, Bethge), Кароль Шимановський, Богуслав Мартіну, Арнольд Шьонберг, Антон Веберн (вокальні цикли op.12 і 13), Віктор Ульманн («Chinesische Melodramen», 1936), Ернст Кшенек, Бернард ван Дірен і ще загалом – понад 160 композиторів.

Найбільш відомим твором у цьому переліку є Симфонія-кантата для тенора, контральто і оркестру «Das Lied von der Erde» («Пісня про Землю») Г. Малера на вірші середньовічних китайських поетів тансько-сунської епохи – Лі Бо, Ван Вей, Мен Хао-Женя. Цей твір у ствердженні символістських образів та засобів вираження розвиває концепцію символістського художнього методу відносно твору композитора, усвідомленого в останніх виданнях в органіці поєднання із символізмом і в безпосередності виходу на китайську поезію як таку.

Близькими до ідеї множинності «дзеркальних» ефектів у тембральних співвідношеннях і в драматургії цілого (а саме до естетики «шань-шуй») є «Відображення» К. Дебюссі та однойменний фортепіанний цикл Б. Лятошинського, «Прелюдії у стилі Шань-Шуй» Л. Дичко чи саундтрек І. Щетинського до фільму Ігоря Подольчака «Las Meninas» («Дзеркала»).

Однак більш безпосереднім віддзеркаленням символізму, орієнтованого на традицію Сходу, є вокальна мініатюра «Китайський рондель» К. Дебюссі на власний текст. Композитор, мабуть, вперше серед європейських музикантів виділив не лише образно-ментальний аспект стилю поетичного висловлювання, але й комбінаторику, структурний принцип поетичного мислення Китаю.

Рондель-зірка – стабільна поетична форма, що складається з 13 рядків з рефренами в 1, 4, 7, 10 та 13 рядках з обов'язковим рефренним ходом (змінюю рядка рефрену). Правило рефренового ходу суворе: перший рядок повинен складатися з чотирьох слів (не враховуючи частки і прийменники). Четвертий рядок повторює перший, змінюючи перше слово, сьомий – повторює четвертий, змінюючи друге слово, десятий – повторює сьомий, змінюючи третє слово і останній рядок повторює десятий, змінюючи останнє слово.

Текстовий ряд цієї композиції відтворює стильові цитати з китайської поезії, переломлені у дусі лірики ренесансних віршів та утворює метафоричну пару до музичного ряду, де домінує вишуканість високих дзвінкх звучань як у голосі, так і у фортепіанній партії (алюзія до тембрального колориту фальцетного співу як провідної ознаки вокалу пекінської опери), виразовим засобам твору притаманна майстерна стилізація (квінтовість, елементи пентатоніки, винахідлива гнучкість вокальної партії).

До вищезгаданого циклу перекладів Г. Бетге звертався й представник нововіденської школи, засновник мінімалізму та серіалізму Антон Веберн. Композитор як у власній вокальній творчості, так і в диригентській інтерпретації виявив виняткові здібності глибинного та достовірного вияву первісного авторського задуму. Його захоплення китайською поезією було інспіроване глибоко пережитим знайомством з симфонією-кантатою Г. Малера. «Афористичні вірші з «Китайської флейти» могли вразити Веберна виразом крайнього душевного співчуття і концентрацією на його небагатьох простих словах. Враження від «Китайської флейти» залишилося жити у душі Веберна» [4, 54], – стверджують автори монографічного дослідження композитора. При інтерпретації він співвідносить китайську поезію у мініатюрних вокальних циклах з творами європейської традиції, шукаючи шляхів вияву смислової і світовідчуттєвої спільноти. Такими є op. 12 — «Чотири пісні» для голосу і фортепіано (1915-17), що включають:

1. «Der Tag ist vergangen» [«День минув»] (1915);
2. «Die geheimnisvolle Flöte» [«Таємнича флейта»] («An einem Abend» [«Одного вечора»]) на вірші Лі Тай-бо з «Китайської флейти» Г. Бетге (1917);
3. «Schien mir's, als ich sah die Sonne» [«Здавалося мені, як я бачив сонце»] на вірші А. Стріндберга з «Сонати примар» (1915);
4. «Gleich und gleich» [«Однаково й однаково»] («Ein Blumenglößchen» [«Квітковий дзвіночок»]) на вірші Й. В. Гете (1917).

На виконання цього циклу А. Берг відгукнувся листом до автора від 12 жовтня 1925 р.: «Це знову – як і все твоє – істинний Веберн. Вже чудовий підбір текстів і єднання їх в одне

ціле! Але насамперед музика! Мені здається, що я бачу тебе у новому світлі... В усій музичній літературі немає нічого подібного» [4, с. 61].

Власне з «Чотирьох пісень» ор. 12 А. Веберна, на думку Т. Адорно, намічається ледь помітний поворот у творчості митця в бік розгорнутої мелодизації. Але тут дано тільки натяк на нове розгортання музики, перша і остання з пісень ще цілком афористичні і короткі, однак вже залишають небагато часу для цезури, а в обох середніх – з «Китайської флейти» (на слова Г. Бетге) і з «Сонати привидів» А. Стріндберга, до якого А. Веберн відчував особливу близькість, – вже з'являються широкі вокальні лінії, втім, настільки витончені, що вони заздалегідь приречені на розкладання і диференціацію [1, с. 199]. Ще більшою мірою це помітно у «Чотирьох піснях» для камерного ансамблю (оркестру) ор. 13 (1914-18), які, на думку Валентини Холопової, значно складніші за мовою і містять зіставлення найсучаснішої для автора вітчизняної та давньої китайської поезії [4, с. 61]:

1. «Wiese im Park» [«Лужок у парку»] («Wie wird mir zeitlos» [«Як я втратив відлік часу»]) / на слова Карла Крауса (1917);

2. «Die Einsame» [«Самотня»] («An dunkelblauem Himmel» [«На блакитному небі»]) на вірші Ван Сен-ю з «Китайської флейти» Г. Бетге (1914);

3. «In der Fremde» [«На чужині»] («In Fremdem Lande» [«У чужому краю»]) на вірші Лі Тай-бо з «Китайської флейти» Х. Бетге (1917);

4. «Ein Winterabend» [«Зимовий вечір»] («Wenn der Schnee» [«Коли снігу»]) (1918) на вірші Георга Тракля [3].

Інтерпретацію китайської поезії представив і англійський композитор, диригент, піаніст Бенджамін (Едвард) Бріттен у циклі для голосу й гітари «Пісні з Китаю» [«Songs from the Chinese»] (1957), підготований попередньою роботою над балетом «Принц пагод» (створеного під враженням від острова Балі у 1956 р.). Цикл був написаний у період активної співпраці митця (від 1957 р.) з визначним британським співаком Пітером Піерсом, який нерідко виступав спільно з англійським гітаристом і лютністом Джуліаном (Олександром) Брімом. Інструменталіст допомагав композитору в опануванні гітарною технікою та ефектними, але нескладними аранжуваннями на прикладах народних пісень і вважав, що партія гітари в циклі «Пісні з Китаю» справді вдала.

Нетрадиційним перекладом китайської літератури скористався польський композитор, представник катовіцької композиторської школи Єугенуш Кнапик [Eugeniusz Knapik], 1951. Його твори двічі репрезентували польське радіо на Міжнародній Трибуні Композиторів UNESCO у Парижі. У 1978 році була відзначена його композиція «Нефритова флейта» («La flûte de jade») для сопрано соло з камерним оркестром, написана у 1973 році у період композиторських студій у Міхала Гурецького. Імпульсом до її написання стали китайські поетичні мініатюри, перекладені французькою мовою Францом Туссенем (F. Toussaint) і об'єднані у збірку з такою ж назвою. Твір по-французьки чуттєвий, демонструє захоплення митця колористикою, що зумовлена месіанськими алюзіями та ідіомами.

Три частини (I, II, IV) чотиричастинного циклу є вокальними мініатюрами, а в III-й частині, найбільш розгорнутій за формою, роль соліста належить фортепіано:

1 ч. «Музичний павільйон» («Le pavillon de la musique»);

2 ч. «Оновлення» («Le renouveau»);

3 ч. «Прощання» («L' adieu»);

4 ч. «Безглуздя» («L' insense»).

У композиторському коментарі автор циклу сказав: «Це мій перший твір, який виконується симфонічним оркестром. Він є чотиричастинним твором. Конструктивним елементом кожної частини є остинатна мотивна структура, на тлі якої сопрано solo (частина III – фортепіано) розвиває свою музичну думку. У цьому творі музичний матеріал зазнав максимальної редукції. Значні розділи матеріалу, навіть цілі частини (наприклад, частина II і IV), засновані на одному мотиві з кількох звуків, відповідно перетвореному і транспонованому, що дає специфічний тип емоційного наповнення» [5].

Таким чином, європейська традиція звертання до образів Китаю, його мистецтва та поетичних текстів, зокрема у музиці різних жанрів, є тривалою з певними тенденціями

еволюційного процесу: від умовно-екзотичних образів з відповідним сталим набором засобів виразності через стилізацію до відображення істотних світоглядних та естетичних принципів (занурення не у видимість, а сутність зображуваного, панування медитативної статичності на противагу драматичній динаміці, естетика віддзеркалень форм і сенсів, конструктивно-комбінаторний принцип поетичного та музичного текстів, збіги чи алюзії у семіотичній символічній системі). Європейські музичні твори адаптують не оригінальні тексти китайських митців, а вільні переклади чи переспіви, здійснені поетами на підставі іншомовних адаптацій, та професійними перекладачами-сінологами. Вибір тексту, його художня вартість, ступінь його віддаленості від першоджерела і міра особистісного привнесення в авторизований переклад зумовлюють і спосіб опосередкування в музичному мистецтві, яке доповнюється привнесенням традицій певної національної композиторської школи, стильовою орієнтацією та рисами індивідуального стилю конкретного автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – М.-СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Лисевич И.С. О том, что остается за строкой / И. С. Лисевич // Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии): М.: Издательство МГУ, 1984. – С. 5-20.
3. Лю Симэй. Культура символизма и ее проявления в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Лю Симэй. – Одеса, 2006. – 168 с.
4. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество / В. Н. Холопова,
5. Ю. Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 320 с.
6. Bias Iwona. Eugeniusz Knapik kompozytor i pianista. – Katowice, 2001.

УДК 78.461

А. М. КОМАР

ІННОВАЦІЙНІ АНСАМБЛЕВІ ПОЄДНАННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАСПІЙСЬКИХ ТА СЕРЕДНЬОАЗІАТСЬКИХ КРАЇН КОЛИШНЬОГО СРСР

У статті здійснено музикознавчо-теоретичний та виконавський аналіз творів Тулкуна Курбанова і Рашида Шафага. Виразові засоби й архітектоніка у «Речитативі» для труби, валторни, тромбона і литавр Т. Курбанова та «Трьох музичних фресках» для трьох труб і тромбона Р. Шафага свідчать про трансформацію елементів пісенно-танцювального та інструментального фольклору Азербайджану та Узбекистану. Відзначено роль цих інструментів у творах та своєрідність звучання вищевказаних складів ансамблів для передачі різноманітних образів.

Ключові слова: труба, інноваційний ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.

А. М. КОМАР

ИННОВАЦИОННЫЕ АНСАМБЛЕВЫЕ СОСТАВЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРИКАСПИЙСКИХ И СРЕДНЕАЗИАТСКИХ СТРАН БЫВШЕГО СССР

В статье осуществлен музыковедческо-теоретический и исполнительский анализ произведений Тулкуна Курбанова и Рашида Шафага. Выразительные средства и архитектоника в «Речитативе» для трубы, валторны, тромбона и литавр Т. Курбанова и «Трех музыкальных фресках» для трех труб и тромбона Р. Шафага свидетельствуют о трансформации элементов песенно-танцевального и инструментального фольклора Азербайджана и Узбекистана. Определена роль этих инструментов в произведениях и своеобразность звучания вышеуказанных составов ансамблей для передачи разных образов.

Ключевые слова: труба, инновационный ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.

А. М. КОМАР