

2. Борисенко В. К. Нариси з історії української етнології 1920–1930-х років / В. К. Борисенко. – К. : Унісерв, 2002. – 87 с.
3. Гуслистий К. Г. Стан і завдання розвитку етнографічної науки в Українській РСР / К. Г. Гуслистий // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 4. – С. 10–18.
4. Заремба С. З. Історико-краєзнавча діяльність Етнографічної Комісії ВУАН / С. З. Заремба // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 45–50.
5. Звідомлення про діяльність Етнографічної Комісії Української Академії Наук за другу половину р. 1925 // Етнографічний Вісник. – К., 1926. – Кн. 3. – С. 156.
6. Коротеньке звідомлення про діяльність Етнографічної Комісії при Українській Академії Наук // Етнографічний Вісник, 1925. – № 2. – С. 90–95.
7. Музиченко С. Біля витоків української радянської етнографії (діяльність Етнографічної Комісії ВУАН) / С. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 4. – С. 21–28.
8. Парахіна М. Б. Діяльність етнологічних наукових центрів Всеукраїнської Академії наук у 1920-х – на початку 1930-х років : автореф. дис. ... канд. історичних наук : 07.00.05 / Парахіна Марія Богданівна / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2002. – 21 с.
9. Полонська-Василенко Н. Українська Академія Наук: нарис історії // Н. Полонська-Василенко. – К. : Наукова думка, 1993. – 415 с.
10. Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України / Г. А. Скрипник. – К. : Наукова думка, 1989. – 304 с.
11. Стельмах Г. Ю. Розвиток української етнографії за роки радянської влади / Г. Ю. Стельмах // Народна творчість та етнографія, 1958. – № 2. – С. 46–57.
12. Юзефчик О. Л. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої половини ХХ століття / Юзефчик Оксана Лешиківна / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2000. – 19 с.

УДК 78.2Р;78.27

ЦЗЕН ТАО

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ РОСІЇ НА ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ СТАРОДАВНЬОГО КИТАЮ У ПРОФЕСІЙНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті здійснено аналіз характеру і змісту фахового перекладу середньовічної поезії Китаю в камерно-вокальному музичному мистецтві європейських митців середини ХХ століття. Простежується його вплив на образний лад та виразову систему музичних прочитань.

Ключові слова: поезія Стародавнього Китаю, камерно-вокальна музика, професійний переклад, символістська система.

ЦЗЭН ТАО

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ НА ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ

В статье осуществлен анализ характера и содержания профессионального перевода средневековой поэзии Китая в камерно-вокальном музыкальном искусстве европейских композиторов середины ХХ века. Отслежено его влияние на образный строй и выразительную систему музыкальных прочтений.

Ключевые слова: поэзия Древнего Китая, камерно-вокальная музыка, профессиональный перевод, символистская система.

ZENG TAO

RUSSIAN COMPOSITORS CHAMBER AND VOCAL WORKS ON POETIC TEXTS OF ANCIENT CHINA IN PROFESSIONAL TRANSLATION

Nature and content of professional translation of ancient Chinese poetry in chamber and vocal art of Russian composers of the middle of the 20th century have been analyzed in the article. The influence of translation on figurative line and expressive system of musical interpretations has been traced.

Poetic art of the Ancient China takes a key place in the system of cultural achievements of the country. Admiration for cultural practices of the Far East of the late 19th – early 20th century in Europe, conditioned by powerful political, sociocultural and ideological factors, led to the appearance of a great number of imitations and free reiterations in French, German, Dutch, English, Russian, Ukrainian and other languages of poetic word masters, in particular, of the Tang dynasty – a golden age of Chinese poetry in the works of European artists. Judith Gautier, Hans Bethge, Mykola Humiliov, Anna Akhmatova, Franz Toussaint, Hans Heilmann, Merrill Stewart, Artois Waley, Mykhailo Rudnytsky, etc. joined the process. Individual mental aspects, particularly original figurativeness and language of symbols were emphasized in their reflective poetic works. These characteristics have become especially attractive for composers of different national schools being the reason for the appearance of a number of separate works and chamber and vocal cycles, notably in impressionist and modernistic stylistics, though marked with a great freedom of the original interpretation means, experimental nature of structure, vocabulary, system of symbols and outstanding peculiar manner of expression.

Solitary appeals to the texts produced by professional translators have been observed since 1920–1930 and closer to the middle of the century they become dominating in the group under analysis. They differ with deeply sensible attempts to discover the expressive force of laconism and chastity of poetic forms, due to the polysemy of hieroglyphs and their combinations, a much deeper understanding of the essence of symbols, combinatorics and intellectualism of poetic process, its philosophical grounding and historical background are inherent in specialists' translations.

Yuliya Weisberg was one of the first Russian professional translators in the field of chamber and vocal music, who produced a cycle of four romances of Horae 7 on the texts of Chinese poets in translation of Mykola Novych (pseudonym of literary scholar and bibliographer of M. Bakhtin). Heorhiy Sviridov (1915–1998) developed the established composing tradition appealing to the professionally translated poetry in the cycle of «Songs of the Wanderer» on the texts of Wang Wei, Bo Juyi, He Zhizhong in translation of Yu. Shutsky, one of the earliest professional translators-sinologists, where typical features of artist's individual composing handwriting have been established: simplicity and clarity of texture order, melodiousness of melodic language, content lyricism, landscape features.

Among the artists of the 20th century, who appealed to professional translation, there are Russian artists such as Mykola Peyk, Yevhen Botiarov, Leonid Desiatnykov, Mykola Sidelnikov, Edison Denysov, Serhiy Syrotin; Ukrainian artists: Borys Liatoshynsky and Oleksandr Rudnytsky; Buriat artist: Viktor Usovych; Moldavian artist: Serhiy Berinsky; Dungan artist: Bakyr Bayakhunov.

Having considered the samples of professional translations of Chinese ancient poetry in camera and vocal genres, it must be notified that the process has become particularly intensive in Russia and the bounding countries in the middle of the 20th century. Among translators, there are specialists-sinologists and general literary scholars, which is the reason for the difference in original reading and stylistics. Composers mainly appeal to the genres of suite type vocal cycle with inconsiderable accents on exoticism, paying more attention to a symbolic row and psychological subtext rather than external attributes of depiction of places described in poetic texts. Instead, creative

personality in correlation with society and nature, their philosophical interpretation represent an attractive aspect of poetic word reading.

Key words: *poetry of Ancient China, chamber and vocal music, professional translation, symbolic system.*

Поетичне мистецтво Давнього Китаю займає ключове місце у комплексі культурних надбань цієї країни. Захоплення культурними практиками Далекого Сходу кінця XIX – поч. XX століття в Європі, зумовлене потужною групою політичних, соціокультурних та світоглядних чинників призвело до появи потужної хвилі наслідувань і вільних переспівів французькою, німецькою, голландською, англійською, російською, українською та іншими мовами майстрів поетичного слова, насамперед династії Тан – золотого віку китайської поезії у доробку митців Європи. До цього процесу долучилися Жюдіт Готьє, Ганс Бетге, Микола Гумільов, Анна Ахматова, Франц Туссен, Ганс Хайльман, Мерріл Стюарт, Артуа Уейлі, Михайло Рудницький та інші. У їх рефлексивній поетичній творчості були заакцентовані окремі ментальні аспекти, глибоко своєрідні образність та мова символів. Саме ці властивості стали особливо привабливими для композиторів різних національних шкіл, послуживши підставою для низки окремих творів та камерно-вокальних циклів, переважно в імпресіоністично-модерністичній стилістиці, однак позначені великою мірою свободи у засобах інтерпретації оригіналу, експериментального характеру структури, лексики, символістської системи та яскраво індивідуальної манери висловлювання.

Починаючи з 1920–1930-х років, спостерігаємо одиничні звертання до текстів, створених фаховими перекладачами, а ближче до середини століття вони стають домінуючими у досліджуваній групі. Їх відрізняють глибоко осмислені спроби розкриття виразової сили лаконізму і строгості поетичних форм за умови багатозначності як самих ієрогліфів, так і їх поєднань, перекладам фахівців властиві глибше розуміння сутності символів, комбінаторики та інтелектуалізму поетичного процесу, його філософського підґрунтя та історичного тла. «Композитор виходить на «нові простори значимостей» (Д. Баришнікова), де філософія, естетика, і безпосередньо композиторська ідея <... > об'єднують різні мови культури, які можна розглядати і як «архетипи» національних культур» [10, с. 11]. В свою чергу, в творчості композиторів, які послуговуються подібними творами, аспекти конвергенції світоглядних засад митців Сходу і Заходу, представників далеких епох реалізуються більш органічно і сутнісно, демонструючи якісно новий етап інтерпретації глибоко своєрідного поетичного начала.

В музикознавстві проблеми осмислення засад поезики Давнього Китаю представниками музичного мистецтва Європи мають певні напрацювання. За основу слід взяти роботи, орієнтовані на вивчення співвіднесення слова і музики, уявлень про мову культур [10], діалогу культурних пластів [3; 6]. На окрему увагу заслуговують найближчі за ракурсом дослідження розвідки Ван Сі [2] та Лі Дзін [4], у яких розглядаються дотичні аспекти: принципи осмислення світоглядних позицій, філософії, поезики різних періодів, жанрових сфер, композиторських шкіл. Їх доповнюють дослідження символіки жанру в історичному розрізі епох творчих методів чи певних жанрових груп окремих митців, які віддали належне захопленню поетичним мистецтвом Стародавнього Китаю: В. Усовича [3], Ю. Вайсберг [5], Г. Свиридова [7] та ін.

Мета статті – проаналізувати характер і зміст фахового перекладу, дослідити його вплив на образний лад та виразову систему музичних прочитань.

Однією з перших до професійного перекладу в камерно-вокальній музиці Росії звернулась Юлія Вайсберг (Вейсберг, Julie Weissber, 1879–1942), – одна з перших жінок-композиторів, учениця М. Римського-Корсакова та А. Глазунова у Петербурзі (1903–1912), яка також навчалася у М. Рegera і Е. Хумпердінка (1907–1912) в Німеччині. У її доробку провідне місце відводилося камерно-вокальним жанрам та музиці для дітей. Вона створила цикл з чотирьох романсів ор. 7 на тексти китайських поетів середньовіччя, які побачили світ у видавництві «Юргенсона» у 1912 році: «Червона троянда», «Сходи у місячному сяйві», «Сп'яніла від кохання» (за текстами Лі-Тай-По / Лі Бо) та «Китайська пісня» за поезією Ші Кінга у перекладі Миколи Новича (псевдонім літературознавця та бібліографа М. Бахтіна).

М. Бахтін у 1896–1905 роках видав дев'ять випусків (з 25 передбачуваних) «маленьких антологій» світової поезії (вийшли: «Китай і Японія в їх поезії», «З чужих полів», «Пісні ста поетів. Японська антологія» та ін.). Судячи з вокальної партії, ці романси явно були написані для майбутньої дружини А. Римського-Корсакова – колоратурного сопрано Надії Іванівни Забели, солістки Театру російської опери С. Мамонтова.

Закладену композиторкою традицію розвинув Георгій Свиридов (1915–1998), звернувшись до фахово перекладеної поезії в циклі «Пісні мандрівника» («Песни странника»), який позначено глибокою своєрідністю, як і всю творчість воєнного періоду. В цей час молодий музикант завершував навчання у Ленінградській консерваторії по класу композиції Д. Д. Шостаковича (1941, раніше навчався у П. Рязанова), а в 1942–1944 рр. композитор завідував музичною частиною Ленінградського театру ім. О. С. Пушкіна в Новосибірську.

Ця композиція створена у роки навчання у військовому училищі у Бірську в Башкирії (на титульному листі вказано 1940–1941 рр. написання), звідки у 1942 році він був демобілізований у Новосибірськ. На цей період вже ясно окреслились його музичні кумири (Д. Шостакович, Г. Малер, І. Стравинський), а також визначились характерні ознаки індивідуального композиторського почерку митця: простота і ясність фактурної організації, пісенність мелодичної мови, ліризм змісту, пейзажність.

Цикл написано на тексти Ван Вей, Бо Цзюй, Хе Чжічжана у перекладі одного з найбільш ранніх професійних перекладачів-синологів Ю. Шуцького за виданням «Антология китайской лирики VII–IX вв. до Р. Хр.» (М.-Пб., 1923) як 6-частинний цикл для баса і симфонічного оркестру, проте, на думку низки дослідників, він відповідає жанровим критеріям вокально-хорової поеми. Розділи твору розкривають проблему долі поета, переслідуваного можновладцями за творчість, глибоку філософську тему митця і його батьківщини (в подальшому композитор розвине цю тему у циклі «Країна батьків»): у першому номері «Відплиття» на текст Ван Вей змальовується від'їзд у вигнання, у №№ 2–5 постають епізоди перебування на чужині, вдалині від столиці (№ 2 «Пагорби Хуацзиган» на текст Ван Вей – образ самотності вигнання, № 3 «Захід сонця» на текст Ван Вей, в якому оспівується поетичне натхнення, масштабний номер № 4 «Давнє кладовище», де центральними образами є гіркота і туга, для чого залучені застигли колористичні акордові вертикалі, № 5 «В далекому селищі» на текст Бо Цзюй-І – драматична кульмінація, яка розкриває образи відчаю, гніву у жанрі патетичного монологу). Заключний номер – «Повернення на батьківщину» на текст Хе Чжі-Чжана – уособлює місця далекої юності, у які повертається старець, вражений змінами нового часу.

Номери 1-2 та 5-6 виконуються атасса, створюючи ефект епічного обрамлення, завершеності життєвого циклу. На думку А. Сохора, стилістика і тема поета-вигнанця у Г. Свиридова тут близька до його романсів на слова О. С. Пушкіна, якими він дебютував у класі композиції Д. Шостаковича, а жанрова опора на пісню – орієнтує на прокоф'євські твори [7, с. 49–53]. З піснею ріднить розкриття не стільки фабули, сюжетної канви, скільки сутнісних, опорних моментів життя, через які розкривається філософська концепція світогляду, життєвих цінностей, позиції творчої особистості.

Згідно з поетичною стилісткою, ці аспекти розглядаються крізь призму змалювання місця подій та роздумів, які сповнені символістського підтексту (силуети далекої околиці міста, дзюркотіння струмка, дзвони). Обрані композитором поетичні тексти – універсальні з точки зору загальнолюдських цінностей, тому не потребують екзотизму задля характеристики місця подій (за винятком № 3, де присутня незначна алюзія-стилізація). Сьогодні нотний рукопис «Пісень мандрівника» зберігається в архіві Олександра Белоненко.

Серед митців середини ХХ століття, які звертались до професійного перекладу, слід виділити Миколу Пейка (1916–1995) – професора Московської консерваторії (а викладає він з 1942 р.) та Інституту ім. Гнесіних (з 1954 р.). Одна з його славетних учениць С. Губайдуліна висловила про нього: «Я захоплююся його талантом педагога і композитора, вважаю його людиною високого розуму і душевної чистоти» [1].

Опираючись на переклади вищезгаданого Юліана Щуцького, Б. та В. Васильєвих, він постає творцем вокального циклу «Шість романсів на вірші китайських поетів Середньовіччя» / «Обірвані рядки» (1952) на тексти Бо Цзюйї, Ван Вейя, Лю Юйси.

Нерідкими є продовження традицій наставника у діяльності його учнів. Так, один з учнів М. Пейка – Євген Ботяров – звернувся до давньої китайської літератури у хоровому жанрі «Кантата про мир» (на слова китайських поетів, 1959) для солістів, хору та оркестру.

Яскравою постаттю серед сучасних митців Росії є член Спілки кінематографістів, музичний керівник Большого театру в Москві, композитор Леонід Десятников, харків'янин за походженням, випускник класу композиції професора Бориса Арапова та Бориса Тищенка з інструментування у Ленінградській державній консерваторії. З 1973 року його діяльність пов'язана з Санкт-Петербургом, де він активно приступив до камерно-вокальної творчості. У 1974 р. він створив цикл «Три песни на стихи Тао Юань-Мина» для голосу і фортепіано у перекладі з китайської Леоніда Ейдліна (невдовзі цими ж перекладами керуватиметься український композитор з Донеччини О. Рудянський).

Тао Юань-мін (Тао Цянь, IV–V ст.) – визначний китайський лірик, якого знавець китайської літератури В. М. Алексєєв називав «поет опрощення і винних чар». Звертає на себе увагу й ім'я перекладача Ю. Ейдліна – одного з найавторитетніших спеціалістів у цій галузі. Учень академіка В. Алексєєва, відомий перекладами китайських віршів у жанрах «ши» і «ци», таких авторів як Тао Юаньмін, Лі Бо, Гао Ши, Цень Шень, Ду Фу, Бо Цзюй-і, Лю Юй-сі та ін. Усі його роботи з перекладу вражають близькістю до тексту оригіналу, внаслідок чого часто позбавлені рими і навіть стандартного порядку слів у переказаному рядку.

Своєрідністю творчого вирішення відрізняються «Сичуаньські елегії» Л. Сидельникова (1930–1992), які складаються з двох самостійних циклів, написаних у різні роки: I зошит «Сичуаньські елегії-інструментально-хоровий цикл» (з 9-ти номерів) для змішаного хору, флейти, арфи і вібрафона (1980); II зошит «Сичуаньські елегії, або думки, звернені до одного» – ораторія (13 номерів) для змішаного хору, солістів, флейти, флейти-пікколо, арфи, фортепіано, вібрафона та групи ударних інструментів (1983–1984).

Поетичні тексти належать до пізнього періоду творчості Ду Фу, коли він усамітнївся у схимі на березі струмка Хуаньхуасі, в околицях Ченду провінції Сичуань. У них композитора цікавлять загальнолюдські цінності і суттєві для китайського поетичного мистецтва прагнення осягнути гармонію зі світом, віднайти душевну рівновагу у роздумах про долю митця в суспільстві. Першовиконання було здійснене лише у лютому 2014 року силами Уральського камерного хору під керівництвом народного артиста Росії Владислава Новіка.

Жанр елегії потрактовано композитором на стику культур: у китайській традиції це віршований жанр, різновид красного письменства, спрямований на споглядання, медитацію і осмислення. У російській – журливий, іноді лірико-драматичний твір з глибоким психологічним підтекстом, який має достатньо масштабне представництво у музичному мистецтві (у доробку М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, С. Рахманінова та ін.). Композитор у мистецькому рішенні постійно балансує між цими позиціями, взаємозбагачуючи жанрову модель.

Окремі номери першого зошита позначені композитором як соната-елегія (№ № 1, 2, 5, 9). Завершує твір номер-епітафія на власний поетичний текст, у якому композитор розкриває власну позицію щодо світосприйняття і міркування щодо творчості митця як віддзеркалення епохи у поетичних образах. Такими образами-символами є стихії: Вода, Вітер, Море, Гори, а цілісна драматургія твору розкривається через низку контрастних сновидінь. Окремий символістський ряд вторить тональності, яка демонструє синестетичний потенціал митця. Інтоніаційним підґрунтям твору стає пентатоніка, яка підкреслює національну приналежність композиції.

Дослідники справедливо відзначають, окрім елегійних рис ознаки поетичного жанру епітафії та інших жанрів європейської та російської культур, інструментально-хорові токати та траурний марш, хоровий концерт, плач (хоровий вокаліз), хорал, інструментальну мініатюру, є і типовий для китайської поезії жанр.

Інший підхід до вирішення художнього завдання зустрічаємо у циклі «Ноктюрни» для баритона і фортепіано Едісона Денісова (1929–1996) на слова сл. Бо Цзюй І у перекладі С. Маршака – перекладача-професіонала, обдарованого поета і стиліста, проте далекого від синологічних засад. У цьому циклі з 8 номерів знайшли відображення оригінальні риси творчого мислення молодого композитора: гармонічна барвистість, увага до деталей тексту,

пріоритет вокальної партії, природність інтонування, прагнення до відбиття психологічної атмосфери кожного вірша. Тут присутня і стилізація, виражена засобами пентатоніки, суміщення хроматичної тональності з діатонікою [8].

До китайської поезії в своїй творчості звертався й композитор молдавського походження Сергій Берінський. Народився у 1946 році, юність провів у Донецьку, де закінчив музичну школу і училище по класу скрипки. У 1970 році С. Берінський вступив до Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (клас композиції А. Г. Чугайова). Невдовзі після випуску він написав цикл «Алкоголі» для тенора (для високого голосу) і фортепіано на вірші Лі Бо (1977).

У 1971 році створив цикл для голосу і фортепіано на слова Лі Бо уродженець Свердловська, композитор Сергій Сиротін (викладач Уральської консерваторії та відповідальний секретар правління Уральської організації Спілки композиторів РРФСР), а в 1974 р. до поезій цього ж китайського митця звернувся ще один випускник цього навчального закладу (як і попередній музикант – випускник композиторського класу Б. Гібаліна) Віктор Усович у вокальному циклі «П'ять віршів Лі Бо» («Пять стихотворений Ли Бо», 1974) у перекладі спеціаліста-синалога Олександра Гітовича.

О. Гітович – російський поет, перекладач китайської та корейської літератури (таких авторів, як Цюй Юань, Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Го Можо і Мао Цзедун). Його праці були видані у книзі «З китайської і корейської поезії», що вийшла в Москві у 1958 році обсягом понад п'ятсот сторінок.

Натомість Віктор Усович – представник азійської культури (Бурятії), для якого східна філософія (абстрактність, споглядальність, комбінаторика, медитативність) та висловлювання через пентатоніку природні і самозрозумілі. Звідси – широке представництво звертань до поезії народів Сходу: музика на вірші бурятських поетів, цикли «Жменя піску» (1978, на слова І. Такубоку), «Бурятські наспіви» (1978, на слова Д. Жалсараева) та ін.

Неординарним є підхід до теми Сходу у творчості композитора, педагога, громадського діяча Бакира Баяхунова (нар. у 1933, Алма-Ата). Після закінчення Алма-Атинської консерваторії (1960) стажувався у Московській консерваторії (1960–1963) по композиції у М. Чулакi, з поліфонії у С. Скребкова і В. Протопопова. Б. Баяхунов представляє в композиторському світі дунганську діаспору Центральної Азії, будучи першим професійним дунганським композитором. У його національно окресленій творчості приділено увагу казахському кюю, уйгурському мукаму, індійській разі. Перу композитора належать обробки китайської музики, в тому числі редакція і оркестровка симфонічної поеми «Амангельди» видатного китайського композитора Сі Сінха.

У камерно-вокальному жанрі він послідовно звертається до поезії різних народів: вокальні цикли на сл. Я. Шиваза (1957), на сл. поетів Азії (1961), «Монолог» на сл. О. Хайяма (1977), «8 японських тривіршів» на сл. М. Басьо (1991), і, зрештою, вокальний цикл для голосу і фортепіано «З лірики китайських поетес» (1994).

Оглянувши взірці звертання до фахових перекладних текстів середньовічної поезії Китаю у камерно-вокальних жанрах, зауважимо, що цей процес набув особливої інтенсивності у Росії та країнах суміжних з нею в середині ХХ століття. Серед перекладачів фігурують спеціалісти – синологи та загальні літературознавці, чим зумовлені відмінності у прочитанні першоджерела й стилістиці. Композитори переважно звертаються до жанрів вокального циклу сюїтного типу з незначними акцентами на екзотизм, більшою мірою приділяючи увагу символістському ряду та психологічному підтексту, ніж зовнішнім атрибутам змалювання місця описаних у поетичних текстах подій. Натомість привабливим ракурсом у прочитанні поетичного начала є творча особистість у співвіднесенні з суспільством і природою, їх філософське осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боганова Т. О музыке Н. Пейко / Т. Боганова // Советская музыка. – 1962. – № 2.
2. Ван Сі. Еволюція опосередкувань Китаю у європейській музичній традиції / Ван Сі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – 2011. – С. 43–48.

3. Куницын О. И. Виктор Усович: очерк жизни и творчества / О. И. Куницын. – Восточно-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2000. – 31 с.
4. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011. – С. 67–73.
5. Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие: (по материалам архивов СПб.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. – спец. 17.00.02 / Мазур Марина Моисеевна; – СПб : Б.и., 2002. – 23 с.
6. Михайлов А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с. – (Язык. Семиотика. Культура). Электронная книга.
7. Сохор А. Георгий Свиридов : изд. 2-е. – / А. Сохор. – М. : Советский композитор, 1973. – 320 с.
8. Холопов Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
9. Эсаулова Т. И. Узор символов китайской культуры в инструментально-хоровом цикле Н. Сидельникова «Сычуаньские элегии» на стихи Ду Фу [Текст] / Т. Эсаулова // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания : материалы науч.-практ. конф. Пятого Пленума Челяб. отд-ния СК России / [науч. ред. Т. М. Синецкая]. – Челябинск, 2005. – С. 158–185.
10. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Эсаулова Татьяна Ивановна. – Москва, 2005. – 237 с.

УДК 785(477.84)

З. М. СТЕЛЬМАЩУК

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено історію виникнення, творчого становлення, розвитку та сучасний стан відомих у Тернопільському краї оркестрів народних інструментів. Розглянуто діяльність організаторів і мистецьких керівників цих колективів. Проаналізовано різноманітність інструментального складу оркестрів, специфіку їх колоритного звучання, художньо-виражальні можливості, репертуар, концертно-виконавську діяльність.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, музичні інструменти, склад, групи інструментів, творча діяльність, мистецький керівник, репертуар.

З. Н. СТЕЛЬМАЩУК

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОРКЕСТРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В статье исследована история возникновения, творческого становления, развития и современное состояние известных в Тернопольском крае оркестров народных инструментов. Рассмотрено деятельность организаторов и художественных руководителей этих коллективов. Проанализировано разнообразие инструментального состава оркестров,