

1. Первая гипотеза принадлежит японскому ученому Линь Цзяньсаню, стороннику индийской теории происхождения [1]. Как известно, древние буддийские храмы Индии были оснащены колоколами. Исследователь полагал, что первые юаньчжуны пришли на землю Китая именно из Индии вместе с религией буддизма в период Восточной Хань.

2. Китайский ученый Сунь Цзи [2] представляет теорию китайского происхождения юаньчжунов от местных бронзовых ливов. Его версия отвергает «индийский след» по причине отсутствия документального подтверждения: не обнаружены записи о наличии индийских монастырских колоколов в Китае, а также нет археологических данных об отлитых в Индии фаньчжунах дотанской эпохи.

3. Китайский исследователь Чэнь Цюаньйо [3] представляет в своей докторской диссертации теорию происхождения юаньчжуна от бочжуна династии Чжоу (XI в. до н. э. – 221 г. до н. э.). Этот колокол начал применяться в буддизме как чжун, сигнализирующий о передаче вероучения преемникам. Хотя эта версия не получила в его работе убедительного обоснования, ее одобрил также Чэн Чжисинь в своих трудах [4, с. 8].

Последний, третий подход нам представляется наиболее убедительным по следующим мотивациям:

а) Начиная с династии Цинь (秦朝 246 – 207 гг. до н. э.), Китай характеризуется сильной централизованной властью, ростом городов и численности населения, что служило показателем мощи страны. Для оптимизации управления и контроля над политическими и социокультурными процессами, для распределения жизненно важных ресурсов была налажена четкая система информации (о войнах, митингах, волнениях и т. д.). Все это в совокупности сформировало базу для использования юаньчжунов как коммуникативно-сигнальных инструментов общественного назначения.

б) В «Ритуалах Чжоу» есть документальные записи о 12 чжунах разной формы, а также описание их темброво-акустических особенностей. Из них восьмой инструмент, «хуэйшэньян», – это юаньчжун, характеризующийся продолжительностью звучания, слабо выраженной дифференциацией высоты звука, снижением реверберации (процесса постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях). Этот фрагмент текста свидетельствует о развитии производства колоколов разной формы и назначения, а также о попытке их теоретического осмысления. Заметим, что темброво-акустические свойства инструментов оставались еще несовершенными.

в) Звук юаньчжуна (в отличие от бяньчжуна) не обладал свойствами мелодичности и обертоновой полноты. Основная функция этого инструмента – сигнальность, для которой было достаточно долгого громкого звучания.

В период эпох Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий общей особенностью этих юаньчжунов является плоская часть коу («губы» колокола), простая форма. На корпус чжуна наносится структурированный геометрический узор, часть юо оформлена в виде двух голов дракона. Ранние колокола этого типа имели особенность – два ударных места. В Китае они получили название «первая форма».

Названия юаньчжунов чаще всего основываются на надписях, выгравированных на их корпусе, которые были, как правило, информативно-содержательными. В настоящее время самым известным юаньчжуном этого периода является «Чжун семи лет Чэнь Тайцзянь» (575 г.), хранящийся в Национальном музее нары, Японии. Его высота составляет 391 мм, диаметр губ колокола (коу) – 210 мм. Колокол назван по тексту надписи на корпусе, которую можно расшифровать так: «Чэнь» обозначает царство Чэнь (557 – 589 гг.) эпохи Северных и Южных династий, «Чжун семи лет Чэнь Тайцзянь» указывает на время отливки колокола на седьмой год после восхождения на престол путем политического переворота шестого императора Чэнь Сянь 23 ноября 568 года.

Согласно археологическим отчетам, до настоящего времени не было найдено бяньчжунов эпохи Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий, а в литературных источниках сохранились лишь их краткие описания. Поэтому этот исторический период рассматривают как ранний.

#### Список литературы:

1. 林谦三. 东亚乐器考. 上海: 上海出版出版社, 2013 : 546页. = Линь, Цзяньсань. Исследование музыкальных инструментов Восточной Азии / Цзяньсань Линь. – Шанхай : Шанхайское изд-во Дианьчу, 2013. – 546 с.
2. 孙机. 中国梵钟. 北京: 考古与文物, 1998 (5) : 3页 – 11页. = Сунь, Цзи. Китайские фаньчжуны / Цзи Сунь // Археология и духовное наследие. – 1998. – № 5. – С. 3–11.

*Чао Ломэи*

**ИСКУССТВО КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ЭПОХИ БАРОККО КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЖАНРА ЭТЮДА (генезис и функциональность)**

*Этюды эпохи Барокко – не только упражнения для пальцев. Они важны в формировании всестороннего ощущения произведения (руками, умом, слухом и душой), характерного еще в мировоззренчески-функциональной музыке устного типа. Многие современные музыкальные стили унаследовали все лучшее из музыки Барокко, что также является причиной, по которой ее широко исполняют и в XXI веке.*

*Chao Lomein*

**ART OF KEY TOOLS OF BAROQUE EPOCH AS A FACTOR OF GENRE ETHEUD DEVELOPMEN (genesis and functionality)**

*Etudes of the Baroque era – not just exercises for fingers. They are important in the formation of a comprehensive feeling of the work (hands, mind, hearing and soul), characteristic yet in the magical-functional music of the oral type. Many modern musical styles inherited all the best from baroque music, which is also the reason why it is widely performed in the 21st century.*

Короткие виртуозные наигрыши, на исполнении которых музыканты оттачивали свое мастерство, издревле существовали в музыкальных традициях устного типа, где были часто связаны с обрядовыми практиками «озвучивания» и

космологизации пространства. Во времена профессионализации музыки письменной традиции их развивающую функцию стали выполнять этюды. В музыкальных словарях существуют различные определения понятия «этюд». В энциклопедии «Британника» дается следующее: «изначально – обучение или техническое упражнение, позже – целостная и музыкально понятная композиция, рассматривающая определенную техническую проблему в эстетически удовлетворяющей манере» [2]. В Гарвардском музыкальном словаре этюд определяется в качестве «произведения, способствующего развитию техник игры на музыкальном инструменте у студентов, зачастую направлено на отработку конкретных навыков, таких как тоны, арпеджио, октавы, интервалы, тремоло и др» [3, с. 301]. Однако, говоря в целом, этюд заключает в себе два значения: во-первых, должным образом помогает музыканту повысить технику исполнения, во-вторых, поскольку композитор вкладывает в свое произведение определенные чувства, это делает произведение более выразительным, художественно наполненным, ярким и «заражающим» аудиторию, что подходит для сценического исполнения.

Предпосылки формирования жанра этюда в музыке можно наблюдать в эпоху Барокко (1600–1750 гг.). Можно сказать, что эпоха Барокко – это колыбель клавирной музыки, однако в это время вовсе не было специально созданных сборников этюдов. Поэтому улучшение самих клавишных инструментов является одним из важнейших факторов развития музыкального искусства. С точки зрения создания и исполнения, композитор и исполнитель должны в первую очередь четко осознавать функции музыкального инструмента, хорошо понимать его устройство, силу звука, регистры, тембр и другие нюансы. Вплоть до сегодняшнего дня эволюция клавишных инструментов играет ключевую роль в развитии современного фортепиано.

Клавирная музыка эпохи Барокко подразделяется на музыку для клавесина, клавикорда, органа. Если обратиться к истории, можно сказать, что орган является самым старым клавишным инструментом. Обладая более чем двухтысячелетней историей, звук его становился все более плотным, гармония более наполненной, многоголосие все более выразительным. Данный инструмент преимущественно использовался на службах в храмах во время исполнения кантус планус. Поскольку ритм религиозных произведений был единым, а темп умеренным, пальцы не требовалось технично переставлять, в то время клавиши у инструмента были значительно больше, в сравнении с современным фортепиано, клавиатура также была полностью белой. Только к XVIII веку орган постепенно усовершенствовался, форма клавиатуры также стала стандартной: семь белых и пять черных клавиш, ширина их также устанавливалась в соответствии со средней толщиной пальцев человеческой руки, такая ширина используется и по сей день в современном фортепиано.

Вслед за постепенным повышением уровня клавишных инструментов фортепианная музыка также получила стремительное развитие. Однако к концу XVI века композиторы обратили внимание на клавесин и его преимущества и стали писать свои произведения именно для этого музыкального инструмента. Особенно музыка Барокко, исполненная на двойном клавесине, казалась еще более живой и привлекательной для слушателей. С виду клавесин очень похож на современное фортепиано, только меньше и уже. Регистров также всего четыре, октав – пять. В отношении извлечения звука, можно сказать, что это своего рода высоко механизированный струнный инструмент, приспособленный для извлечения звука приемом пиццикато: во время игры исполнитель приводит в движение группу «толкачиков», а затем при помощи пера или кожаного плектра происходит движение струны. Клавесин оказал весьма значительное влияние на европейскую музыку XVIII века, тембр его ясный и аккуратный, диапазон достаточно широк, что позволяло композиторам считать, что клавесин – лучший инструмент для исполнения музыки Барокко, и помимо этого еще и главный инструмент музыкального сопровождения. Однако «на клавесине изменения силы звука и тембра производятся не пальцами рук, а контролируются кнопкой включения регистров, поэтому сила звука может изменяться лишь ступенчато и нет возможности произвести постепенное усиление или ослабление» [4, с. 6]. Это и является ключевой причиной того, что ко второй половине XVIII века клавесин был вытеснен фортепиано.

В эпоху Барокко не существовало нормативных техник игры, т.к. клавиши органа достаточно широкие и во время игры исполнители не допускали большого количества ошибок. Поэтому «исполнители того времени использовали лишь средний и указательный пальцы для нажатия на клавиши, другие же пальцы были согнуты и прижаты к ладони, формируя тем самым фигуру в виде буквы V (также похоже на современный жест «виктория», обозначающий победу). Можно сказать, что само понятие игры на клавишных инструментах в то время все еще находилось в зачаточном состоянии, техника была весьма незрелой» [5, с. 23]. Клавикорд и клавесин же были весьма любимы Бахом и Генделем, т.к. их клавиатуры довольно легкие, амплитуда движений и сила нажатия пальцев совсем незначительны, поэтому для исполнителя достаточно лишь использовать поддержку суставов ладоней и свободную работу пальцев.

В то время в фортепианной музыке уделялось большее внимание таким особенностям, как полифоничность музыки, певучесть мелодии, сбалансированность структуры и пр. Поэтому для того, чтобы четко и чувственно сыграть в богатом полифоническом произведении главную и побочную темы, пальцы исполнителя должны быть еще более ловкими и сильными, нажатия должны быть легкими, скорость – умеренной, стаккатто не должно быть слишком коротким и обрывистым и пр. Однако в эпоху Барокко во многих произведениях не была отмечена скорость игры, исполнители постоянно играли и преподавали данные произведения, позволив им тем самым дойти и до нашего времени. Они не только оставили потомкам ценные письменные материалы, но и предоставили нам определенное поле для фантазий. Среди композиторов эпохи Барокко, внесших выдающийся вклад в развитие техник исполнения, можно выделить Баха, Куперена, Скарлатти. В их произведениях отразилось большое количество методов отработки исполнительских техник. Это время также получило название «эпохи зарождения этюдов».

Таким образом, пьесы композиторов эпохи Барокко превосходят развитие жанра этюда, но вовсе не ограничиваются тренировкой техники пальцев, они в большей степени опираются на полифоническую музыку, которая занимает ведущее место. Мажорные и минорные лады заменяют церковные, в произведениях возникает большое количество мелизмов, которые раскрыты во всех подробностях. Все это позволяет исполнителю полностью понять произведение с теоретической и практической сторон, оно всесторонне объединяет тренировку рук, мозга, ушей и сердца. Однако в настоящее время многие музыкальные стили заимствовали лучшее из музыки эпохи барокко. Вот почему она широко используется до настоящего времени. Поэтому мы можем сказать, что определенные пьесы эпохи Барокко можно назвать «этюдами» в широком смысле, целью которых является «совершенствование конкретных музыкальных техник» [1] и «определенная техническая проблема в эстетически удовлетворяющей манере» [2].

### Список литературы:

1. Etude [Electronic resource] : Wikipedia. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude>. – Date of access : 02.02.2018.
2. Etude [Electronic resource] : Encyclopedia Britannica, 2014. – Mode of access : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194671>. – Date of access : 07.03.2018.
3. Etude // The Harvard Dictionary of Music / ed. D. M. Randel. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2003. – 978 p.
4. 周薇《西方钢琴艺术史》上海:上海音乐出版社, 2003. 186页 = Чжоу, Вэй. История западного фортепианного искусства / Вэй Чжоу. – Шанхай : Музыкальное издательство, 2003. – 186 с.
5. 佳林《钢琴演奏与伴奏技巧》北京:中央音乐学院出版社, 2005. 23. 总页178 = Чжан, Цзялинь. Мастерство игры на фортепиано и аккомпанирования / Цзялинь Чжан. – Пекин : Изд-во Центральной музыкальной консерватории, 2005. – 178 с.

*Наталля Влазнюк*

### ДЖАЗ И ДЖАЗОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ «НАИВНЫЕ СИМФОНИИ» УОЛТА ДИСНЕЯ И «СТРАНА ОРКЕСТРИЯ» АНАТОЛИЯ КАРАНОВИЧА

*В зависимости от культурного и социально-исторического контекста джаз и джазовые инструменты находят различное воплощение в произведениях мультипликации.*

*Natallia Vlazniuk*

### JAZZ AND JAZZ INSTRUMENTS IN MULTIPLICATION FILMS SILLY SYMPHONIES BY WALT DISNEY AND «THE ORCHESTRA COUNTRY» BY A. KARANOVICH

*Depending on the cultural and socio-historical context, jazz and jazz instruments find different embodiments in the works of animation.*

Студия Уолта Диснея одна из первых представила мультфильмы, в которых музыка была «главным двигателем сюжета» [3, с. 40]. Так, с 1929 по 1939 год компанией Walt Disney Productions была выпущена серия из 75 мультипликационных короткометражных фильмов под названием «Наивные симфонии» (Silly Symphonies). Как следует из их названия, изначально «Наивные симфонии» были предназначены для причудливого сопровождения музыкальных произведений. Особо остановимся на серии «Музыкальная страна» (Music Land, 1935 г., реж. Уилфред Джексон), представляющей собой своего рода попытку устранить разрыв между классической музыкой и джазом. В «Музыкальной стране» были использованы фрагменты из «Героической» симфонии (симфонии № 3 ми-бемоль мажор, ор. 55) Л. Бетховена, «Полета валькирий» Р. Вагнера, а также различные популярные классические, джазовые и другие мелодии. В фильме нет реальной речи, но вместо этого персонажи – персонафицированные и антропоморфизированные музыкальные инструменты – имитируют человеческую речь музыкальными тонами, используя звук конкретного инструмента, который они представляют. Кроме того, отсылки к предметному миру музыки пронизывают визуальный ряд мультфильма: фрукты на деревьях в виде нот, стволы деревьев, изогнутые в форме перевернутых контрабасов, скамейки в саду – музыкальные фразы, лодка-чехол для скрипки, нота вместо весла, Остров Джаза, весь покрытый бросающимися в глаза украшениями в виде саксофонов, огромный метроном-темища (как символ непреклонных, подобных часовому механизму ритмических структур), в который был заточен молодой принц Саксофон, влюбленный в принцессу Скрипку, и др. В этом шутовском мультфильме музыка доминирует в каждом аспекте визуального и аудиального оформления. Как отмечает Н. Кляйн, весь фон в «Музыкальной стране» является «единой графической метафорой», где «мир – это музыка», которая настолько жива, что оживляет все вокруг [5, с. 115].

Мультфильм «Музыкальная страна» посвящен теме конкурирующих между собой музыкальных традиций – подлинной музыкальной дилемме американского общества. В 1920-е гг. джаз считался неорганизованной музыкальной формой, «высочкой», критики и другие защитники высокого искусства и культуры рассматривали джаз просто как «шум» и упадок цивилизации, в отличие от классической симфонической музыки, которая была воплощением хорошего вкуса и настоящей музыки и поддерживалась финансовой и социальной элитой [8, с. 252]. Один из главных персонажей мультфильма король Острова Джаза Саксофон считается карикатурой на «короля джаза» Пола Уайтмана (1890–1967 гг.). Страна Симфонии и Остров Джаза в мультфильме воплощают контрастирующие между собой «высокую» культуру классической музыки и «низкую» культуру джаза, что предоставило диснеевским мультипликаторам бесконечные возможности для юмора [6, с. 182]. По сценарию, основанному на сюжете о Ромео и Джульетте, между королевством классических струнных и соперничающим королевством шумных медных духовых инструментов начинается война, где музыкальные ноты служат артиллерийскими снарядами. Мультфильм завершается двойной свадьбой. Свадебный марш, звучащий на церемонии, и Мост Гармонии, появляющийся в заключительных кадрах, знаменуют единение двух миров, что, как можно предположить, дает начало симфоническому джазу или «полуклассической» музыке [5, с. 117].

Другой взгляд на джазовую музыку представлен в советском короткометражном мультфильме «Страна Оркестрия. Музыкальная шутка» (1964 г., режиссер и сценарист Анатолий Каранович). В этом кукольном мультфильме, так же, как и в «Наивных симфониях», персонажами выступают музыкальные инструменты, живущие в стране Оркестрия, где царит гармония, всеобщее взаимопонимание и непризнание фальшивых нот. Все инструменты «говорят» на языке музыки, звучание инструментов здесь имитирует человеческую речь. Декорации в мультфильме выполнены в виде линеек нотного стана и нот.

По сюжету фильма в страну Оркестрию приезжает инструмент Саксофон. Весь город увешан афишами, все жители города спешат увидеть ошеломительное выступление этого невиданного ранее инструмента.

Картину «Страна Оркестрия» в широком смысле можно рассматривать как художественную метафору «реакции общества на что-то кардинально новое», воплощение «дилеммы выбора между стойкими традициями и постоянно меняющейся модой» [4]. Однако в социально-историческом контексте (разгар холодной войны) этот детский мультфильм в большей степени нацелен на взрослую аудиторию, которую авторы, посредством создания сатирических образов персонажей, исполняющих джаз, предупреждают об опасностях бездумного поглощения американской музыки и культуры в целом.

В картине находит отражение проблема становления джаза в СССР. Так, в мультфильме выступление Саксофона, Гитары и Барабана на афишах представлено как «Конкретная соса-солафония». Здесь мы видим ироничную метафору,