

Література

1. Дилецький М. Духовні твори. Виконує камерний хор "Київ", 2003 (компакт-диск).
2. Дилецький М. Духовні твори (ноти) / Дилецький М. – К., 2003. – 148 с.
3. Лісецький С. Й. Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали / Лісецький С. Й. – К.: Бізнес-поліграф, 2009. – С. 15-26.
4. Мистецтво України. Бібліографічний довідник; за ред. А. В. Кудрицького. – К.: "Українська енциклопедія" імені М.П. Бажана, 1997. – С. 466.
5. "Пекалицький Симеон. Духовні твори". Виконує камерний хор "Київ". – 2008 (компкт-диск).
6. Пекалицький Симеон. Духовні твори (ноти). – К., 2008. – 53 с.
7. Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII-XVIII ст. та про Семена Пекалицького / Протопопов В. // Українське музикознавство № 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 73-100.
8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття / Цалай-Якименко О. – Київ-Львів-Полтава, 2002. – 487 с.

References

1. Dyletskyi M. Dukhovni tvory. Vykonuie kamernyi khor "Kyiv", 2003 (kompakt-dysk).
2. Dyletskyi M. Dukhovni tvory (noty) / Dyletskyi M. – K., 2003. – 148 s.
3. Lisetskyi S. Y. Naukovi statii. Retsenzii. Navchalno-metodychni materialy / Lisetskyi S. Y. – K.: Biznespolihraf, 2009. – S. 15-26.
4. Mystetstvo Ukrainy. Bibliografichniy dovidnyk; za red. A. V. Kudrytskoho. – K.: "Ukrainska entsyklopediia" imeni M.P. Bazhana, 1997. – S. 466.
5. "Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory". Vykonuie kamernyi khor "Kyiv". – 2008 (kompkt-dysk).
6. Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory (noty). – K., 2008. – 53 s.
7. Protopopov V. Pro khorovu bahatoholosnu kompozytsiiu XVII-XVIII st. ta pro Semena Pekalytskoho / Protopopov V. // Ukrainske muzykoznavstvo № 6. – K.: Muzychna Ukraina, 1971. – S. 73-100.
8. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII stolittia / Tsalai-Yakymenko O. – Kyiv-Lviv-Poltava, 2002. – 487 s.

УДК 786.2

Фан Бин

доцент, проректор консерваторії
Тайшаньського університета (КНР)
e-mail: 574285650@qq.com

**СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ АДАПТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Статья посвящена проблеме взаимодействия китайского музыкального фольклора с композиторской практикой китайских композиторов XX века. Рассматриваются вопросы претворения традиций музыкальной культуры Китая в фортепианной музыке, а также выявляются принципы адаптации инструментальной специфики китайской музыки к выразительным и исполнительским возможностям фортепиано.

Ключевые слова: китайский фольклор, инструментальная традиция, фортепиано, тембр, имитация тембра, звуковой образ.

Фан Бин, доцент, проректор консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Стильові аспекти адаптації національної інструментальної традиції у фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів

Стаття присвячена проблемі взаємодії китайського музичного фольклору з композиторською практикою китайських композиторів XX століття. Розглядаються питання втілення традицій музичної культури Китаю в фортепіанній музиці, а також виявляються принципи адаптації інструментальної специфіки китайської музики до різних і виконавських можливостей фортепіано.

Ключові слова: китайський фольклор, інструментальна традиція, фортепіано, тембр, імітація тембру, звуковий образ.

Fang Bing, associate professor, Vice rector Conservatory of Taishan State University (China)

Stylistic aspects of adaptation the national tradition in instrumental piano music of contemporary Chinese composers

The article deals with the interaction of Chinese folk music with the practice of Chinese composers of the twentieth century. The issues of implementation of China's traditional musical culture in piano music. Identifies principles of adaptation isnrumental specifics of Chinese music to the expressive possibilities of the piano and performing.

The purpose of the article – to identify specific guidelines adaptation of folk music of China in terms of piano expressiveness in the works of modern Chinese composers.

Universal technological and expressive possibilities of the piano became urgent for Chinese composers of the twentieth century, who in their work relied on the traditions of their national musical culture. Musical tradition of China is significantly different from the classical European. In their works, Chinese composers inherited tonal and rhythmic specificity of Chinese folk music, the characteristic sound of the voices of Chinese folk instruments and playing techniques to them. In their piano works, they were on the way to adapt "native" musical material to the expressive possibilities of a "foreign" tool. This synthesis is largely determined the national character and style specifics of Chinese piano music.

The consequence of this composer's method was to the fore such forms of piano music as arrangement and transcription of songs and instrumental samples of Chinese folk music.

Chinese composers of the twentieth century in their piano works based on folk traditions of their musical culture, and this is reflected in the melodic, harmonic, intonation, rhythmical and sonoric level of their works.

An example of the refractive index of the creative adaptation of national folklore and expressive potential of the piano to the specific timbre of Chinese folk instruments is to play Lee Inhaj "Chinese flute and the drum at dusk." This work is a vivid imprint in a piano sound dialogue between the two instruments – the Chinese flute and drum. Sound image of colorful instrumental timbres embodied in the specific decision textured, dynamic, rhythmic and articulation piano expressiveness.

Among the stylistic features of the works of Lee Inhaj note the following: a thematic link with the national culture; reliance on Chinese folk songs as tonal and thematic basis of a musical work; adaptation to the piano texture and tonal variety of performance techniques of Chinese instrumental tradition; leading role in the principle of individual creative breaking of national musical traditions.

Keywords: Chinese folk, instrumental tradition, piano, voice, tone simulation, the sound image.

Фортепианная музыка составляет значительную часть профессионального композиторского творчества в Китае. С выходом китайской культуры в европейский музыкальный мир фортепиано приобрело огромную популярность у китайских композиторов и исполнителей. На протяжении XX века они активно осваивали выразительные и технологические возможности "короля инструментов" – именно такой статус закрепился за фортепиано в Европе благодаря универсальным качествам этого музыкального инструмента.

Универсализм фортепиано стал актуальным и для китайских композиторов, которые в своём творчестве опирались на традиции своей национальной музыкальной культуры, в значительной степени отличающейся от культуры европейской. Наследуя интонационную и ритмическую специфику китайского музыкального фольклора, характерность звучания тембров китайских народных инструментов и приёмы игры на них, композиторы шли по пути адаптации "своего" музыкального материала к выразительным возможностям "чужого" инструмента. Этот синтез во многом определил национальный колорит и стилевую специфику китайской фортепианной музыки.

Вопросы развития национальной фортепианной музыкальной культуры представляют большой интерес среди китайских исследователей. Этой теме посвящены работы Бу Ли [1], Бян Мэн [2], Ван Юйхэ [4] и многих других авторов. Проблема национальной специфики китайской фортепианной музыки рассматривается в работах Ван Ин [3], Пэн Чэн [8], Чэн Сюй [11], П. Гайдай [5]. Однако не во всех исследованиях затрагивается вопрос о принципах адаптации китайского фольклорного материала к фортепианному звучанию и исполнительской технике. Поэтому для современного музыканта актуальным является изучение именно этой проблемы.

Цель статьи – выявить специальные принципы адаптации музыкального фольклора Китая в условиях фортепианной выразительности в творчестве современных китайских композиторов.

Взаимодействие профессионального композиторского творчества и древнейших национальных традиций музыкального искусства в высшей степени характерно для китайской музыки XX века. Творческое переосмысление фольклора в условиях современного музыкального мышления является важным звеном стилевого развития китайской профессиональной музыки. Яркий пример этому – жанровая область фортепианной музыки китайских композиторов, где в наибольшей степени проявляется тесная связь с музыкальным фольклором. Развитие фортепианной музыки в Китае происходит под знаком интенсивного и всестороннего обращения композиторов к фольклору, что отразилось, несомненно, на образно-содержательной направленности их творчества и на комплексе используемых средств музыкальной выразительности.

Когда европейский слушатель впервые знакомится с китайской музыкой, его поражают буквально все стороны и общий колорит звучащего материала. Это и специфическое звучание китайских инструментов, и характер вокального звукоизвлечения (носовые, гортанные), и подбор тембров, и ладовый строй, и музыкальное оформление, и сочетание текста с музыкой, жестом, пластикой – весь комплекс выразительных средств, образующий в целом театральное действие. Подобное соединение различных по своим выразительным функциям компонентов образует своеобразие китайской музыки. Это свойство отличает восточную музыкальную традицию, в частности китайскую, от европейского художественного мышления.

Особенностью интонационного строя китайской музыки является преимущественно смысловой, семантический характер интонирования. И в этом коренное ее отличие от европейского типа, в котором преобладает эмоциональная интонация. Это связано с природой китайского языка, обладающего четырьмя типами семантического интонирования.

Ярким своеобразием отличается прежде всего ладово-гармоническая природа китайской музыкальной традиции, в основе которой пентатонные и гептатонные лады. Пентатоника, как основа китайской музыки, в общем является не просто ладом, а звукорядом, в рамках которого возможны различные лады (от каждого из звука пентатоники может образовываться последующий пентатонный лад). Пентатонные и гептатонные лады часто определяются исследователями как основа традиционной китайской музыки [8, 15]. Пентатонический склад древнекитайской музыки сформировался не в результате "технического" несовершенства воспроизводящего инструментального аппарата, а складом самого мышления, мировоззренческими позициями древнего Китая. Каждый тон пентатоники символизирует не только природные явления, но и определённые социальные отношения. Так, тон гун символизирует правителя, шан – чиновника, цзюэ – народ, чжи – поступки, юй – вещи. Каждому музыкальному тону также соответствовала определённая стихия природы: первому – гром, второму – шум ветра в ветвях, третьему – потрескивание дров в огне, четвёртому и пятому – журчание воды.

Китайским народным песням свойственны гетерофонный и монодический склад. Их отличает богатое ритмическое своеобразие (обилие ритмических *ostinato*, пунктирные и синкопированные ритмы). Манера исполнения народных песен также отличается от европейской вокально-исполнительской традиции: преобладает фальцетная, горловая окраска звука.

Китайские композиторы XX века в своём фортепианном творчестве опираются на фольклорные традиции своей музыкальной культуры. Это выражается на мелодическом, гармоническом, интонационно-ладовом, метrorитмическом и сонористическом уровне из сочинений. Исследователь фортепианной музыки в Китае Ван Ин отмечает ориентацию современных композиторов на национальную традицию как главную идею развития китайской фортепианной музыки [3, 9]. Следствием этого композиторского метода стало выдвигание на первый план таких форм фортепианной музыки, как переложение, аранжировки и транскрипции песенных и инструментальных образцов китайской народной музыки.

При этом большинство современных китайских композиторов стоят на позициях творческой переработки национального фольклора, активного переосмысления музыкальных традиций своего народа в соответствии с особенностями фортепианного звучания и исполнительской техники. Так, П. Гайдай отмечает, что "... жанр аранжировки в фортепианном искусстве Китая достиг высокого художественного уровня, подразумевающего не просто обработку известных музыкальных мотивов, но и творческое преломление национального фольклора, синтезирование его особенностей со специфической фортепианной звучания и техникой исполнения на этом инструменте" [5, 62].

В инструментальной музыке XX столетия фортепиано заняло лидирующие позиции, поскольку технологический и художественно-выразительный арсенал этого инструмента оказался отзывчивым на самые смелые и разнообразные искания композиторов. Фортепианная музыка XX века представляет собой очень широкую стилевую палитру, в которой отобразились ведущие тенденции музыкального искусства этой эпохи. Исследователи отмечают, что существенными для развития фортепианного искусства оказались такие направления композиторской практики, как неоклассицизм, неоромантизм, импрессионизм и неофольклоризм [6]. Каждое из этих стилевых направлений выработало свой набор выразительных средств и норм исполнительской техники, которые значительно обогатили европейскую традицию фортепианного искусства.

Особое место в эволюции фортепианной музыки занимает экспериментальное направление, которое связано с деятельностью композиторов-авангардистов. Идея "препарированного (подготовленного) инструмента", приспособленного к специальным темброво-фоническим выразительным возможностям, часто в основе своей была обращена к внеевропейским факторам музыкального искусства. Многие из американских композиторов авангардного направления (Г. Коуэлл, Д. Кейдж, Д. Крамб) активно интересовались восточными культурами, их музыкальными традициями, разнообразным и экзотическим для европейского слуха, инструментариумом, исполнительскими манерами и т.п.

Результатом этого интереса явилось изучение индийского, африканского и дальневосточного музыкального фольклора, религиозно-философских и духовных истоков музыки Индии, Африки, Китая и Японии. В своих фортепианных сочинениях американские и европейские композиторы пытались совместить органические возможности фортепиано с особенностями тембральной специфики традиционных инструментов неевропейских стран. Всё это обусловило тенденцию тесного взаимодействия профессиональной композиторской практики с фольклорными традициями и межкультурный диалог Востока и Запада. При этом жанровая область фортепианной музыки поразительным образом сумела вместить в себе эту магистральную линию развития музыкальной культуры XX века.

На современном этапе развития профессиональной композиторской практики можно выделить несколько наиболее общих принципов взаимодействия композитора с фольклорными традициями. Первый принцип основан на использовании народных мелодий в качестве основного тематического материала, в этом случае композитор цитирует фольклорный источник. Второй принцип предполагает "частичное" использование фольклорных элементов: отдельные интонационно-мелодические обороты, метrorитмические характеристики, тембровую атрибутивность. Третий принцип базируется на приёме стилизации фольклора, то есть создании композиторами музыкального тематического материала, по своему звуковому (сонористическому) облику схожего с фольклорным. В каждом из этих случаев происходит творческое переосмысление фольклорного первоисточника, синтез этих принципов рождает гла-

вную идею взаимодействия профессионального композитора с традициями своей культуры, которую И. Земцовский однажды определил как "переинтонирование фольклора" [7].

Современные китайские композиторы очень часто черпают свои творческие идеи в разнообразии звукового мира китайской народной музыки – специфические тембровые характеристики древнейших музыкальных инструментов до сих пор вдохновляют профессиональных музыкантов, что находит оригинальное выражение в их фортепианном творчестве. В их фортепианных сочинениях можно услышать подражание таким инструментам, как сон (деревянный духовой инструмент с очень широким диапазоном и подвижностью звука, что дает возможность подражать пению птиц), шен (многоголосный деревянный духовой инструмент, наподобие флейты Пана), китайская флейта, эрху и бань-ху (струнно-смычковые инструменты, которые обладают специфическим звучанием перебора струн), всевозможные барабаны. Барабаны и гонги занимают очень значительное место в китайской инструментальной традиции. В музыке, исполняемой на них, преобладают высокие регистры и подчас резкая звучность.

Как видим, богатейшая музыкальная традиция древней культуры отличается разнообразием темброво-инструментальных характеристик, что позволяет значительно обогатить звуковой облик фортепиано, которое рассматривается композиторами как инструмент, выразительные возможности которого могут "адаптироваться" к тембровой специфике самых различных инструментов.

"Имитация в фортепианной фактуре звучания и приёмов игры на национальных инструментах, – пишет П. Гайдай, – наряду с заимствованиями из песенного фольклора создает неповторимый самобытный облик китайского фортепианного искусства, благодаря чему оно выходит за рамки собственно инструментального творчества и становится неотъемлемой частью китайской национальной культуры" [5, 63].

Примером творческого преломления национального фольклора и адаптации выразительного потенциала фортепиано к тембровой специфике китайских народных инструментов может послужить пьеса Ли Инхая "Китайская флейта и барабан в сумерках". Это сочинение представляет собой колоритное запечатление в фортепианном звучании диалога двух инструментов – флейты и барабана. Звуковой облик этих различных по своей тембровой краске инструментов здесь воплощён в своеобразии фактурного, динамического, метроритмического и артикуляционного решения фортепианной выразительности. А их "диалог" трактуется композитором как сопоставление контрастных интонационно-тематических пластов, но не в конфликтном плане, а как оттеняющих друг друга. Это противопоставление решено Ли Инхаем в колористическом плане, что обусловило и композиционное решение пьесы: она состоит из ряда контрастных эпизодов, в которых поочередно представлены звуковые образы флейты и барабана, иногда соединяющихся в своём звучании.

В творчестве Ли Инхая осуществляется основная идея национального своеобразия китайской фортепианной музыки, которая, по мнению самого композитора, заложена в "богатейшей истории китайского народа и его культуры, которая питает композиторов-профессионалов" [9, 4]. В своих многочисленных фортепианных сочинениях композитор значительно обогатил опыт своих соотечественников в освоении европейского инструмента, его принципы работы с национальным музыкальным фольклором отличаются оригинальностью и самобытностью. Кроме того, его фортепианная музыка существенно обогатила фортепианный репертуар китайских исполнителей, а педагогическая деятельность Ли Инхая направлена на воспитание "чуткого и вдумчивого слышания образного содержания музыки, идущего из глубины веков" [10, 5].

Музыкальный тематизм небольшого вступительного раздела пьесы "Китайская флейта и барабан в сумерках" в концентрированном виде представляет стилевую специфику музыкального языка: "пустые" пентатонные октавы с кварто-квинтовым наполнением, которые изложены в духе импрессионистской "ленточной" фортепианной фактуры К. Дебюсси (т. 3), отсутствие метроритмической определённости в изложении музыкального материала и импровизационная свобода исполнителя. От традиций народного инструментализма идут и приемы орнаментального расцвечивания мелодий, одним из которых является участие мелизматике в структуре мотивов, когда орнамент является органической частью мелодии, придавая ей гибкость, изысканность и пластичность.

К искусству импровизации исполнителей на народных инструментах восходит и применяемый в пьесе метод вариационного развития основного тематизма. Этот метод воплощается в орнаментальном варьировании основной мелодии, а также в удвоении мелодической линии и использовании пассажей из созвучий кварто-квинтового строения. Большая часть звукоизобразительных моментов в пьесе связана с имитацией игры на народных инструментах.

Здесь же экспонируется тематизм контрастных звуковых образов пьесы – барабана и флейты. Первый из них представлен репетиционным звучанием тона b (т.1), который предполагает очень тонкую динамическую и артикуляционную нюансировку, имитирующую звучание ударного инструмента. Второе проведение этого тематизма звучит более колоритно, поскольку он изложен пентатонным созвучием es-f-as-b, которое так же очень свободно исполняется в метроритмическом плане. Звучание флейты ознаменовано перемещением в высокий регистр (от т. 4) и появлением мелодических элементов и широкого регистрового охвата.

В первом эпизоде пьесы (от ц. 2) звучит мелодия в народном духе, которая имитирует звучание древнейшего струнно-смычкового инструмента цинь (имитация этого же инструмента присутствует и в

фактуре эпизода от ц. 4). Ладовая основа этой темы – пентатоника, которая придаёт характерную ладовую краску музыке и очень чёткий мелодический контур. Данная мелодия является тематической основой всей композиции, она будет трансформироваться фактурно, метроритмически, артикуляционно и динамически - в зависимости от того, звучание какого инструмента имитируется. Так, флейтовые эпизоды пьесы отличаются свободной метрикой, пластичностью мелодической линии, использованием мелизматика (ц. 5, 7, 10, 11). Все эти отличительные характеристики фортепианной выразительности направлены на воссоздание специфического звучания флейтового тембра, обладающего подвижностью, несколько холодным звуком и широким диапазоном. Отмеченная свободная метрика имеет глубокие фольклорные корни, поскольку для древней китайской музыки характерно употребление свободного ритма, в ней часто друг друга сменяют четные и нечетные, пяти-, семидольные размеры.

Те эпизоды пьесы, в которых имитируется звучание барабана, опираются на совершенно иные выразительные приёмы. Прежде всего, это стихия ритма, с чёткой метрической основой, "ударно-шумовой" фактурой (термин Л. Гаккеля, [6]), отсутствием ярко-выраженного мелодического начала, но при сохранении ярко выраженного ладового колорита пентатоники (ц. 8, 9, 10). В некоторых моментах фортепианная фактура становится предельно простой: метрически равномерное изложение октавами в пределах небольшого диапазона (ц. 10).

Наиболее яркими являются те эпизоды пьесы, в которых флейта и барабан вступают в диалог, поскольку отмеченные образно-тематические пласты, накладываясь друг на друга, создают очень яркий сонористический эффект. Примером такого ансамблевого звучания двух неоднородных тембров может служить эпизод, в котором функция озвучивания различных инструментов распределены между правой и левой руками пианиста (ц. 7). Так, в правой руке звучит выразительная мелодия в небольшом диапазоне (в пределах кварты), лёгкая и подвижная, а в левой руке – ритмический "ударный" фон, на котором эта мелодия разворачивается. В эпизоде от ц. 7 разнотембровый диалог представлен в более уплотнённом варианте: мерные разложенные пентатонные созвучия левой руки и мелизматика отдельных звуков в правой (которая при развитии трансформируется в более конкретный в звуковысотном отношении тематизм). Заключительный фрагмент ц. 10 демонстрирует тот же принцип, но с более выраженным звуковым колоритом каждого из имитируемых инструментов: скандирующие мерный ритм октавы левой руки совмещены с виртуозными "взлетающими" пассажами правой, которые постепенно растворяются в более спокойном изложении главной темы пьесы.

Отмеченные пассажи в правой руке воплощают характерные особенности китайской народной музыки, в которой немалую роль играют быстрые переходы из высокого регистра в низкий, и наоборот. Эта особенность связана со своеобразием некоторых китайских народных инструментов, которые отличаются большим диапазоном звучания. Так, старейший струнно-щипковый инструмент гу-цинъ характеризуется очень своеобразным тембровым окрасом и диапазоном в четыре октавы.

Ли Инхай мастерски передаёт звучание традиционных китайских инструментов посредством характерной фактурной и метроритмической организации музыкального материала, которые направлены на воссоздание приёмов игры на флейте и барабана. Переосмысливая традиции своей национальной культуры, он помещает их в контекст выразительных возможностей инструмента, который наследует традиции европейской музыкальной культуры и не приспособлен к воплощению звуковых образов китайских инструментов. Так в фортепианном творчестве современного китайского композитора осуществляется оригинальный синтез двух различных музыкальных традиций, значительно обогащающий музыкально-содержательную сторону каждой из них.

Таким образом, фортепианная музыка современных китайских композиторов, ориентируясь на национальную фольклорную традицию, обладает рядом характерных признаков, которые образуют её стилевую специфику. Среди этих признаков выделяем такие: образно-тематическая связь с национальной культурой; опора на китайский песенный фольклор как интонационную и тематическую основу музыкального произведения; творческое преломление в фортепианной фактуре тембрового разнообразия и исполнительских приёмов фольклорной инструментальной традиции; взаимодействие национальных традиций музыкального языка с нормами современного европейского музыкального мышления; значение аранжировки как ведущего принципа индивидуально-творческого преломления национальной музыкальной традиции.

Литература

1. Бу Ли. Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории / Бу Ли // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 4. – С. 78-87.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая / Бянь Мэн. – Пекин: Хуа Лэ, 1996. – 181 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. ... канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Ван Ин. – СПб., 2009. – 210 с.
4. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин: Народная музыка, 1994. – 378 с.
5. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая / П. В. Гайдай // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 3 (88). – С. 61-64.
6. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1976. – 296 с.

7. Земцовский И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
8. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. ... канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 23 с.
9. Су Ланьшэнь. Беседы с господином Ли Инхаем / Су Ланьшэнь // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1. – С. 123-134.
10. Фань Цзуинь. Ли Инхай – музыкальный педагог / Фань Цзуинь. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2000. – 137 с.
11. Чэнь Сюй. Проблемы гармонии в фортепианных сочинениях Ван Цианчжуна / Чэнь Сюй // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 3. – С. 32-35.

References

1. Bu Li. Razvitiye fortepiannoi muzyki v Kitae periodov Novoi I Noveishei istorii / Bu Li // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – s. 78-87.
2. Bian Men. Fomirovanie i razvitiye fortepiannoi kultury Kitaya / Byan` Men. – Pekin: Izd-vo "Hua Le", 1996. – 181 s.
3. Wang Ying. Pretvorenie natsionalnyh traditsiy v fortepiannoi muzyke kitaiskih kompozitorov XX-XXI vekov: diss. ... kand. iskusstv.: Spetsialnost` 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo / Van In. – Sankt-Peterburg, 2009. – 210 s.
4. Wang Yuhe. Istoriya sovremennoi kitaiskoi muzyki / Van Yuihe. – Pekin: Izd-vo "Narodnaya muzyka", 1994. – 378 s.
5. Gaidai P. V. Rol` traditsionnoi muzykal`noy kul`tury v razvitii fortepiannogo iskusstva Kitaya / P. V. Gaidai // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2014. – №3 (88). – S. 61-64.
6. Gakkel` L. Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki / L. Gakkel`. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1976. – 296 s.
7. Zemtsovskiy I. I. Fol`klor i kompozitor / I. I. Zemtsovskiy. – L.-M.: Sovetskiy kompozitor, 1978. – 174 s.
8. Peng Cheng. Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: avtoref. diss. ... kand. iskusstv.: Spetsialnost` 17. 00. 02 – Muzykal`noe iskusstvo / Pen Chen. – Nizhniy Novgorod, 2011. – 23 s.
9. Su Lianshen. Besedy s gospodinom Li Inhaem / Su Lan`shen` // Fortepiannoe iskusstvo. – 1999. – №1. – S. 123-134.
10. Fan Zuyin. Li Yinghua – muzykal`nyi pedagog / Fan` Tszuin`. – Shanhay: Izd-vo „Shanhayskaya muzyka“, 2000. – 137 s.
11. Chen Xu. Problemy garmonii v fortepiannyh sochineniyah Van Tsianchjuna / Chen` S`uy // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – № 3. – S. 32-35.

УДК 792+808.55

Сорока Иван Иванович

доцент кафедры режиссури Национальной академии
керівних кадрів культури і мистецтв

МИХАЙЛО КАРАСЬОВ ПРО ПІДТЕКСТ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

У статті розкривається суть поняття "ілюстрований підтекст" К. Станіславського за книгою М. Карасьова "Станіславський і сценічна мова". Доведено, що автори (Станіславський і Карасьов) розглядають підтекст виключно як ілюстрований – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями. Показано, що автори не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння. "Ілюстрований підтекст" визначено як затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, тобто початковий, підготовчий процес, а не власне звучання.

Ключові слова: ілюстрований підтекст, бачення, сценічна мова, К. Станіславський, М. Карасьов.

Сорока Иван Иванович, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Михаил Карасев о подтексте К. Станиславского

В статье раскрывается сущность понятия "иллюстрированный подтекст" К. Станиславского по книге М. Карасева "Станиславский и сценическая речь". Доказано, что авторы (Станиславский и Карасев) рассматривают подтекст исключительно как иллюстрированный – передачу представлений и видений с их переживаниями. Показано, что авторы не улавливают противоречия между "иллюстрированным" подтекстом и подтекстом сквозного действия, подтекстом цели произнесения. "Иллюстрированный подтекст" определен как затекстовые видения со всем комплексом их ощущений, то есть начальный, подготовительный процесс, а не собственное звучание.

Ключевые слова: иллюстрированный подтекст, видение, сценическая речь, К. Станиславский, М. Карасев.

Soroka Ivan, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Mikhail Karasev about the Stanislavsky's subtext

The article reveals the essence of the concept of "illustrated subtext" of Stanislavsky on the book "Stanislavsky and stage speech" by M. Karasev. We prove that the authors (Stanislavsky and Karasev) consider subtext solely as illustrated – the transfer of ideas and visions from their experiences. We show that the authors did not catch the contradiction between the "illustrated" subtext and subtext of continuous action, subtext of goal pronunciation. "Illustrated subtext" is defined as out text vision of the whole complex of sensations, is initial, preparatory process, not the actual sound.

Keywords: illustrated subtext, vision, stage speech, Stanislavsky, Mikhail Karasev.