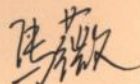


Одеська державна музична академія
імені А. В. Нежданової

МА ВЕЙ



УДК 781.5

**КОНЦЕПЦІЯ ФОРМИ В МУЗИЦІ КИТАЮ І ЄВРОПИ:
АСПЕКТИ КОМПОЗИЦІЇ ТА ВИКОНАВСТВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття вченого ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2004

Ш. 310.56

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761715 (R)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної державної музичної академії імені мистецтв України.

Науковий керівник:

88

доктор мистецтвознавства, професор
МАРКОВА Олена Миколаївна,
Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, зав. кафедрою сучасної музики і музичної культурології

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ШУЛЬГІНА Валерія Дмитрівна,
Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв, зав. кафедрою музикології

кандидат мистецтвознавства, доцент
ГУЗЄЄВА Валентина Володимирівна,
Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, кафедра історії музики та музичної етнографії

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України, відділ музикознавства, м. Київ

Захист відбудеться "19" січня 2005 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розісланий: "17" грудня 2004 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

А.Д.Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Китайська музика увійшла в музичне життя Європи у ХХ столітті. Створення Г. Малером “Пісні про землю” на вірші китайських поетів, написання Ф. Бузони та Дж. Пуччіні опер “Турандот”, опери “Соловейко” І. Стравинського на китайський сюжет, балетів “Дивний мандарин” Б. Бартока та “Червона квітка” Р. Глієра, опери “Ніксон в Китаї” Дж. Адамса та багато іншого засвідчує усталеність взаємодій китайської і європейської культур на сьогоднішній день. Класика “нового театру” ХХ ст. – театр Б. Брехта – склався на основі драматургії Пекінської опери. К. Орф, який наслідував у своїх “сценічних кантатах” брехтівську драматургію, показав у музиці “пограниччя” європейської і східної культур. Фортепіано разом з ударними інструментами утворило стійкий тембральний звукоряд композицій цього автора, виводячи на аналогії до пошуків китайських композиторів, у тому числі тих, що пишуть для фортепіано. Китайська цивілізація, одна з найстародавніших на землі, є активно ангажованою сучасною культурою планети.

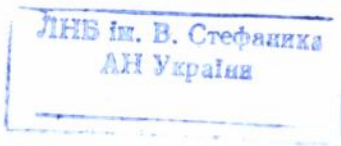
Таким чином, актуальність обраної теми дослідження визначена тенденціями сучасної культури до взаємообміну цінностями здобутків Сходу і Заходу, у тому числі, це осмислення високого художнього внеску китайських інструменталістів-піаністів у світову виконавську творчість.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової і відповідає темі № 8 Перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ОДМА імені А. В. Нежданової на 2000-2006 рр. Тема затверджена на засіданні вченої ради академії (протокол № 9 від 3.07.2002 р.).

Об'єкт дослідження – типи музичної форми в традиціях Китаю і Європи на прикладі переважно фортепіанних композицій та їх виконання китайськими і європейськими музикантами.

Предметом є двоїчність/четвертичність – троїчність як чинники типології музичної форми при порівняльному аналізі творчості китайських та європейських митців.

Матеріалами дослідження виступають твори китайських і європейських, в тому числі, українських авторів та виконавські версії цих композицій в художній специфіці проявлення закономірностей музичної форми. Обрані композиції, складають усталений репертуар китайських і європейських, зокрема, українських піаністів, а з тим, ураховують виконавський досвід автора даної роботи. Розглянуті твори Л. Бетховена, С. Прокоф'єва, Лі Ін Хая, Чжоу Луна, С. Скотта, О. Станка, виконавські концепції С. Ріхтера, Лю Ши Куня, А.Шнабеля, А.Бределя, Ши Шун Чена та інших.



Метою дослідження є виявлення художнього смислу взаємодії двоїчності/четвертичності – троїчності в типах музичної форми, які склалися в традиціях Китаю та Європи.

Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- порівняльний аналіз філософських посилань теорії музичної форми в Китаї і в Європі, виявлення детермінації філософською концепцією двоїчності/четвертичності – троїчності мислительних стереотипів фазової процесуальності музики в традиціях Китаю та Європи;

- знаходження чинників двоїчності/четвертичності – троїчності музичної форми в творах китайських і європейських авторів;

- аналіз виконавських інтерпретацій піаністів різних країн у світлі концепції двоїчності/четвертичності – троїчності музичної форми;

- виділення форми інструментальної сонати-сюїти як базової в інструменталізмі Сходу і Заходу;

- узагальнення щодо художнього смислу фазовості будови музичної форми, в якій взаємодія двоїчності/четвертичності – троїчності виступає універсальним психологічним показником специфіки художнього вираження.

Методологічною основою дослідження являється інтонаційний підхід в традиціях філософії музики Б. Асаф'єва, співвідносний з принципами вчення про форму Кон Фу Ци, а також культурологічно орієнтоване музикознавство, представлене в працях І. Ляшенка, В. Медушевського, І. Котляревського, Б. Пясковського, О. Зінкевич, О. Сокола, О. Самойленко, О. Маркової, С. Шипа, Іюан Дін Фан, Біен Мен, Н. Гребенюк, Т. Мартинюк та ін.

Наукова новизна дослідження визначається оригінальністю теоретичної ідеї порівняння концепції музичної форми та її філософських засад, виходячи з концепції двоїчності/четвертичності – троїчності в Китаї і в Європі. Вперше представлена концепція художньої форми як взаємодія регіонально та часово-ментально віддалених підходів, сформованих в умовах Європи і Китаю, але які інтегруються завдяки інтернаціональному значенню професійної музичної діяльності виконавців-піаністів та композиторів у поєднанні традицій різних країн та шкіл. Вперше в українському музикознавстві до дослідницького апарату включені положення про музичну форму, що їх містить китайська філософія та сучасне китайське музикознавство. Вперше також представлені аналізи ряду композицій та виконавських інтерпретацій китайських (Лі Ін Хая, Чжоу Луна, Чу Дзіен Ера, Тін Шан Ти, Ши Шун Чена, Лі Юнь Ді, ін.) і деяких європейських (С. Скотта, О. Станка, А. Бределя, ін.) музикантів.

Практична цінність роботи зумовлена її зв'язком з фортепіанним виконавством та фортепіанною педагогікою, визначається можливістю використовувати матеріали дослідження в методичних розробках по класу спеціального фортепіано. Окремі положення та розділи роботи створюють перспективні напрями викладання в курсах історії музики та історії фортепіан-

ного виконавства. Аналіз текстів музичних творів та виконавських інтерпретацій є плідною базою для розвитку індивідуальної творчої майстерності піаністів різних національних шкіл.

Апробація результатів дослідження здійснена у виступах на науково-практичних і науково-методичних міжнародних конференціях та конкурсах. Серед них: міжнародна науково-практична конференція “Восток-Запад: культура и цивилизация” (Одеса, 2000); загальноузівська наукова студентська конференція, присвячена пам’яті А. Нежданової (Одеса, 2002); міжнародний музикологічний семінар “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність” (Одеса, 2002); міжнародна науково-практична конференція “Теорія музичного ритму” (Київ, 2002); науково-творча конференція, присвячена ювілею С. Прокоф’єва (Одеса, 2003); міжнародна науково-практична конференція “Схід-Захід: музичне мистецтво і культура” (Одеса, 2003); всеукраїнська науково-практична конференція до 100-річчя від дня народження Б. Гмирі “Борис Гмиря в контексті світового вокального мистецтва” (Київ, 2003); міжнародна науково-практична конференція “Схід-Захід: музичне мистецтво і культура” (Одеса, 2004); международный музыковедческий семинар и научно-практическая конференция “Восток-Запад: культура и цивилизация” (Одесса, 2004); всеукраїнський конкурс наукових студентських робіт з музикознавства (Донецьк, 2003); I міжнародний конкурс виконавців “Kharkov-Fortissimo” – фортепіано (Харків, 2002); повідомлення на кафедрах історії музики та музичної етнографії, сучасної музики та музичної культурології у зв’язку з підготовкою публікацій в наукових збірниках Києва, Дніпропетровська, Мелітополя.

За матеріалами дослідження **опубліковано** 6 статей, в тому числі 4 у провідних фахових виданнях:

Структура дисертації загальним обсягом 161 сторінка складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел кількістю 205 найменувань (в тому числі видання китайською мовою), двох додатків.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, сформульовані об’єкт, предмет, мета, основні завдання і методи дослідження, визначаються наукова новизна, теоретичне і практичне значення роботи.

Розділ 1 “Філософські витоки концепції музичної форми в традиціях Китаю і Європи” складається з трьох підрозділів, в яких розглядається діалектична філософська система Китаю, що має аналогії в європейській філософії Нового часу.

В підрозділі 1.1. **“Вчення про філософію троїчності в китайській та європейській науці”**. Діалектична філософська система Китаю має аналогії в європейській філософії Нового часу, у тому числі в концепції італійського

філософа та соціолога Дж. Віко, який висунув ідею “загальної природи речей” у розвиток концепції Платона. Головною стороною вчення Віко являється, вважаємо, те, що формулу Аристотеля щодо процесуальності трагедії-містерії (початок-розвиток-завершення, в латинській версії *initium-movere-terminus, i: m: t*) він обертає на реальі людської історії.

Віко пише про “соціальний кругообіг”, про “людський” *perpetuum mobile*, в якому кожна нація проходить (див. працю “Засновки нової науки про загальну природу націй”) зародження-розвиток-вмирання, даючи можливість проявити це життєве коло іншій. Згодом діалектика І. Канта з його уявленнями про “антиномії” представляє абсолютну двоїчість світобудови (звідси два принципи» Л. Бетховена), що кардинально відрізняється “непримиримістю” антитез – на відміну від “материнської” зв’язаності протилежних начал в концепції Тай Ці. У Канта антиномії також народжують “третє” – у вигляді вольового спрямування людства, втілюваного мистецтвом. Розум та віра непримиримі – ідеальне поєднання їх маємо в мистецтві, що надає особливої значущості цьому останньому.

Європейська філософська діалектика живила музичну класику, котра склалася в орієнтації на трічіність багатоголосся в фактурі та в ансамблі (“тріо-соната” як базисний жанр інструментальної музики), на трічіність форми (арія *da capo*, тричастинність форми симфонії-концерту у XVIII столітті, ін.), а згодом – на ґрунтовність гармонічного чотириголосся, квартетного складу у камерно-інструментальній музиці, чотиричастинність спочатку класичної німецької сюїти, а втім класичної симфонії. При цьому показові “коливання” концепції циклу сонати-симфонії класичної доби між три- та чотиричастинністю і походження останньої від двочастинності передкласичної сонати-симфонії італійської школи середини XVIII століття.

Філософія Китаю та Європи на різних історичних етапах досягає уявлень про базисність двоїчних/четвертичних – трічних співвідношень у “природі речей” та світобудови у цілому. Тільки для китайської філософії, створеної Кон Фу Ци і Лао Цзи, діалектика двоїчності у вигляді закону *дао* постає як дещо органічно взаємодоповнює і одночасно чітко диференційоване, яке народжує третє і четверте як розвиток вихідних протилежних начал.

Підрозділ 1.2. “Теорія форми в музичній науці Китаю і Європи” торкається ритму форми європейської музики, яка підкорена діалектиці “переходу якостей” у континуальному відчутті етапу “розвитку”, тоді як в китайській теорії відмічається двоїчість відокремленості фаз в межах вказаного “розвитку”.

Діалектика музичної форми бере свій початок в процесуальності театралізованої дії за Аристотелем: початок-розвиток-завершення. Згодом в постренесансній Європі ця “життєподоба” в трактуванні античного мімізису була усвідомлена як всесвітній життєвий порядок – трічіність життєвого циклу (народження-розвиток-вмирання), визначила культ “форми *da capo*”,

тобто репризної тричастинної форми типу АВА, спочатку в музичній драмі опери-*seria*, а потім – в сонатній діалектичній триетапності експозиція-розробка-реприза. Формула філософської діалектики Г. Гегеля, яка сконцентрувала європейський принцип вчення про розвиток, складає “подолання” антиномій І. Канта і зводиться до “трифазової діалектики” тезис-антитезис-синтез. Прийняття у ХХ ст. “двофазової діалектики” Т. Адорно склалося на тлі “розриву з європоцентризмом” в науковому та художньому мисленні – і, можливо, може бути трактоване як “вбирання” філософських ідей Сходу. Відмітимо, що в музичному мисленні ХХ ст. сонатна форма, як втілення діалектичної ідеї, з вищеназваної трифазної перетворилася в особливого роду двофазну структуру, що відтворює принципи так званої “старосонатної” схеми (експозиція + розробка – розробка + реприза).

Підсумовуючи уявлення про втілення формально-архітектонічних закономірностей в композиції та виконавстві китайських і європейських музикантів, можемо визначити такі моменти:

1) схожість процесуально-“міметичного” (життєво-“наслідувального”) розуміння композиційних закономірностей як в європейській, так і в китайській художній культурі;

2) розрізнення в трактуванні ідеї “розвитку” (“континуального” у теорії європейського почуття форми, двофазового в китайській традиції), що сполучається з художнім “суміщенням” три- та чотирифазовості побудови в конкретиці художнього музичного вираження;

3) художня багатоскладність композиційно-архітектонічних співвідношень як механізм координації в конкретиці художнього музичного вираження, композиторського і виконавського, почуття форми, що йде від традицій культури Заходу і Сходу як їх *художній смисл*.

Концепція “правильної форми” у китайській традиції визначається *троїчністю* фаз початку (цінь), розвитку (чень – чжуань), завершення (хе), у яких проглядається *двоїчна упорядкованість* цінь – хе, чень – чжуань, що в сукупності народжують чотирифазовість і чотиричастинність форми як базової якості музичного мислення.

Європейські норми музичної процесуальності орієнтовані на “діалектичну містику третього”, народжуваного “боротьбою протилежностей”, від чого нестабільними є уявлення про базовість трічності або четвертичності у визначенні стадій-частин форми і фактури.

Підрозділ 1.3. “Художня композиція та виконавська концепція у втіленні конструктивних діад – тріад цілісності твору” присвячений питанню художньої доцільності музичного втілення базових мислительних стереотипів. Узагальнюючи спостереження, відмічаємо ряд позицій художньо-теоретичного порядку:

1) музична композиція і виконавська інтерпретація тією чи іншою мірою втілюють “дихотомічні”-“трихотомічні” установалення думки Сходу і

Заходу, причому закон художньої комбінаторики, метафоричного “накладення змістів”, спонукає до суміщення розумових стереотипів у художньому акті;

2) поява фортепіано в Китаї, як і інших атрибутів європейського мислення, свідчила про готовність китайського суспільства до прийняття позанаціональних культурних орієнтирів – аналогічно вважається потреба в Європі в китайських стимулах художніх та світоглядних відкриттів;

3) музичний твір виступає як єдність композиторського і виконавського текстів, тобто від начал дана художня “діада – триада – квадриада” і т.д., самою своєю природою звернена до “змішання стереотипів” мислення, у тому числі народжених Сходом, Заходом, але існуючих у художньому світі в *метафоричній* єдності цілого.

Таким чином, вищеназвана двоїчність/четвертичність – троїчність мислительних установлень народжує художню трифазовість, яка віддзеркалює конструктивні діади/квадриади – триади, дихотомічні – трихотомічні принципи побудови твору.

В Розділі 2 “*Форма сонати-сюїти як мімесис ідеї процесуальності*” демонструється апробація в аналізах прийнятої концепції художньої фазисності в композиторських творах.

В підрозділі 2.1. “*Універсальність форми сонати-сюїти в музичній творчості*” розглядається художня ґрунтовність композиційних установлень вказаної форми-жанру. В функції передуючих узагальнень фіксуються деякі позиції щодо суті форми сонати-сюїти на основі аналізів європейських і китайських авторів.

По-перше, підкреслюється усталена від ХХ століття ренесансна і пост-ренесансна традиція усвідомлювання сюїти і сонати як взаємозалежних типів інструментальної циклізації (нагадуємо, що минуле ХХ століття одержало визнання в якості “неоренесансного” культурного феномена).

По-друге, сюїтний принцип відокремлення фаз-частин у самостійні п'єси усередині циклу від начал тяжів до виділення позатанцювальної якості однієї з частин. В аналізі творів композиторів ХХ століття виділяються обов'язкові вказані сонатні, тобто позатанцювальні узагальненості в інструментальній послідовності частин.

По-третє, заявляється про універсалізм форми сонати-сюїти, виходячи з даних світової практики музичного професіоналізму, полюсами котрого виступають типи циклізації, пропоновані досвідом європейських народів і китайського мистецтва.

Спостереження над проявами традицій музичного мислення в різних культурних традиціях в їх “збігах” у виділенні сюїтно-сонатного континууму можуть бути прийняті як пояснення феномену досить вільного входження піаністів різних країн в світ класичної музики і, навпаки, адаптацію європейських музикантів до виконання композицій авторів, які

представляють музику Сходу. Три-чотирифазовість мислення утворює деякий універсум пропорцій, що в європейській традиції фіксується за допомогою закону “точки золотого перетину” в художній сфері взагалі, а в Китаї постає у вигляді принципу “правильної форми” часових мистецтв, поезії і музики, поєднаних проявленням високої думки про світ.

В підрозділі 2.2. “Сонати-сюїти китайських композиторів та художні аспекти їх виконання” зазначені виконавські і композиційні установлення в драматургічних пропорціях цілого, що регулюються “почуттям форми” суб'єкта творчості, оскільки вони не завжди є раціонально усвідомленими. Вони, скоріше, проявляються спонтанно, у вигляді сумарного відтворення в творчому акті накопичених культурних навичок, які є регіонально-історично різними, але ж спільними у сутності художнього досвіду людства.

Сполучення в сонатах китайських композиторів Чоу Луона, Чжу Тіан Ера, Дін Шан Ді композиційних ознак європейської сонатності-сюїтності та національної традиційної музики відбувається у різних напрямках, але жанр сонати-сюїти використовується як композиційний принцип.

В семичастинній Сонаті-сюїті Дін Шан Ді вибудовуються парні сполучення частин за жанрово-темповим контрастом: I-II, III-IV, V-VI, а VII сама представляє “міні-сюїту” (*Moderato, Allegretto, Allegro*), в котрій “підсумовуються” сонатно-сюїтні показники циклу. При цьому темпові контрасти загострені та симетрично “обернені” у співвіднесенні I-II, V-VI частин, тоді як в V-VI темпи-жанри максимально зближені. Тональні показники циклу теж спрямовані на “розбивку” його на три-чотири блоки етапів-образів. У вказаній три-чотириетапності звучання є метафорична “загадка”, “таємниця”, що стимулює пошук для виконавця своєї концепції відчуття цілого. Лірична “плинність” і позаконфліктівість образу визначається імпресіоністичною стильовою спрямованістю, що своєрідно відбивається і в динаміці – переважає *piano-pianissimo*. Але ж такого типу звучання знаходяться поза нормативами інструмента, названого “форте-піано”. Звідси – клавесинність загального колориту твору, в якій впізнаємо струнно-щипкові ефекти китайських інструментів за типом циня.

Підрозділ 2.3. “Сонати-сюїти європейських композиторів в репрезентації художньої множинності концепції форми” включає аналіз поеми О. Респігі “Фонтани Риму” з позицій художньої форми в європейській та китайській версіях естетичних критеріїв “точки” та “зони” того, що називають “золотим перетином” в будові композиції. Аналіз доводить наступне:

1) італійський композитор ХХ століття О. Респігі усвідомлював “пертин норм” в мистецтві імпресіонізму-символізму, що надихало його в концепції вибудови цілого як поеми, на відміну від романтичного трактування;

2) чуття художньої новизни європейських установлень в драматургії музики ХХ століття зорієнтувало його на суміщення трійності фазового розділення цілого з двоїчністю-четвертичністю, що співвідносна з естетикою

форми в мистецтві Китаю;

3) художня метафоричність вираження визначила особливого роду “накладення” нормативів європейського драматургічного принципу та відмінного від нього, що нагадує позиції китайської естетики-філософії творчості у вибудові цілого за етапами *цінь – чень – чжуань – хе*, тобто “початку” – “розвитку” – “зламу” – “заключення”, де кульмінація представлена фазою *чжуань*.

Розділ 3 “Виконавська специфіка створення художньої цілісності форми майстрами різних національних шкіл” охоплює питання проєкції закономірностей композиції в мисленні виконавця-артиста.

В підрозділі 3.1. “Восьма “Патетична” соната Л. Бетховена і “Мимолетности” С. Прокоф’єва як об’єкт виконавської творчості музикантів різних країн” демонструється аналіз виконавських прочитань творів композиторів Європи, зокрема, Л. Бетховена і С. Прокоф’єва, європейськими музикантами і артистами з Китаю. В результаті спостерігаються певні закономірності художньо-сислового порядку:

1) лірична монологічність як показова для китайської традиції “почуття форми”, що дозволяє “вуалувати” розчленованість за частинами-фазами заради підкресленої єдиної кульмінації в “зоні золотого перетину” (китайський “чжуань”);

2) ліризм мислення, у даному випадку більш помітний у грі С. Ріхтера у порівнянні з розглянутими записами європейських артистів, як такий, що створює передумови художності і співвідноситься з китайською “позадрама-тичною” грою, але з вираженою “хвилею-кульмінацією” у третій чверті пропорцій цілого;

3) драматизм європейського мислення як орієнтований на троїчність з підкресленим контрастом від “початку-*initium*” до “розвитку-*movere*”, що створює виконавський ефект відновлення в репризі, якщо навіть остання за нотним текстом є “статичною”.

В підрозділі 3.2. “Соната В. Моцарта C-dur (K.330) у виконанні європейських та китайських піаністів” розглянуто Сонату C-dur В. Моцарта, в якій виявляється складна співвіднесеність гармонізуючих чинників щодо напруженої взаємодії фрагментів і частин. Останні мають принциповий зв’язок із драматизмом мажорних Сонат високого стилю Віденського десятиліття творчості композитора.

Порівнюються концепції виконання Сонати Г. Гульдом, канадським піаністом і переконаним прихильником німецької школи – шанувальником І.С. Баха; віртуозом, пов’язаним з традиціями фортепіанної культури України – В. Горовицем і талановитим китайським артистом Ян Міном. Концепція Г. Гульда орієнтована на інтелектуалізм І. С. Баха. Тому не театральне різноманіття, але вивіреність і спокій характеризують його прочитання худож-

нього тексту. У виконанні В. Горовиця помітна установка на моторику, на напругу руху й енергії вираження. Ян Мін, молодий, професійно надзвичайно підготовлений піаніст, професор Пекінської консерваторії, демонструє академізм у розумінні ним твору. Раціоналістична ігрова специфіка даного підходу є природною для китайської національної традиції. Природність і ніжність – вибір китайського майстра, якому є дорогим оптимізм і витонченість моцартівського мистецтва.

Таким чином, три розглянуті виконавські концепції акцентують різні аспекти складного гармонійного світу Сонати C-dur (K. 330) великого австрійського композитора. Як бачимо, “театральність” і “тепла домашність”, ігрова установка найбільше удалися В. Горовицу, тоді як Ян Міну личить світла радісність музики Моцарта. Г. Гульд максимально підкреслює релігійно-піднесені ідеї у виразності Сонати. Зазначені засоби фортепіанного прочитання показові розходженнями “тембрального туше” піаністичної подачі – від лістівського оркестрально-фортепіанного трактування В. Горовица до клавірно-чембального звучання у Ян Міна й органно-клавірного у Г. Гульда. Але все це сукупно – світ музики Моцарта, його Сонати C-dur, яка гідно презентує один змістовний ряд з композиціями типу Меси C-dur, Симфонії “Юпітер” і чудових оркестрово-вокальних побудов опери “Cosi fan tutte”.

Підрозділ 3.3. “Соната Ф. Шопена h-moll op.58 №3 і Соната для 2-х фортепіано та ударних Б. Бартока у виконанні піаністів Європи та Китаю” містить порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій гранично різних стилістичних спрямувань.

Чотиричастинність сонат Ф. Шопена й особливо сюїтна структура Третьої вказує на можливості художнього осмислення композиції в традиціях “двоїчності/четвертичності” цілого в естетиці Сходу – у троїчних вимірах європейського “чуття форми”. У першому випадку виділяється установка на «дифундування» протилежностей, на прояв “чжуань” як сфери “з’єднання різного” – такою є об’єктивно функція *Largo* в концепції сонатного циклу. В другому випадку – у річищі прояву європейської (троїчної) структури в усвідомленні художнього смислу опозиції тем-мотивів і частин – підкреслюється кульмінація як розв’язання протиріччя-конфлікту смислових рядів та елементів.

Лі Юнь Ді робить ліричну “редукцію” цілого, що відповідає ментальним установленням представника культурної китайської традиції, в якій лірика, особливо спокійно-споглядальна, утворює опірний сутнісний комплекс художнього світосприйняття. В I частині в виконанні Лі Юнь Ді вражає “уникання драматизму”. Ліризм трактування *Largo* у китайського піаніста є абсолютним – елементи маршовості, об’єктивно присутні в експозиції першого розділу форми, зовсім “відступають у тло”, тим самим “знімається” жанрова “несумісність” зазначеної маршовості першого розділу і

ноктиорновості-прелюдійності середини і подібних же рис у репризі.

Представники піанізму Угорщини наближаються до конфліктної діалогічності і до композиційного чуття за принципом “точки золотого перетину”, тоді як китайський ліризм наділив цільною монологічністю виконання Сонати Б. Бартока музикантами з Китаю.

Підрозділ 3.4. “П’єси сучасних китайських композиторів у втіленні художньої форми через виконання їх піаністами різних національних шкіл” охоплює розгляд творів Лі Ін Хая та Чжоу Лу На. Твір Чжоу Лу На “Жертвоприношення тварин” починається темою, що неодноразово в різних варіантах пролунає протягом композиційного розгортання форми, виконуючи функцію рефрену вільного рондо, риси якого переважають у будові композиції. Інтервали кварта-септими/секунди уніфікують інтервальний склад твору, вносячи у висотну організацію ознаки “міні-серійності” у дусі фовістів-неофольклористів ХХ століття. Токатна звучність рефрену, ознаки в його музиці “барабаних” ефектів, дозволяють асоціювати фортепіанні звучання з традиційним інструменталізмом Китаю. І сама ідея трифазовості форми, у якій початок і завершення співвіднесені проведенням рефрену на різних рівнях фактурного і динамічного подання, одержує безпосереднє втілення в композиції. Традиційний китайський принцип “чжуань” – “злам”, що “розсікає” серединний етап (“розвиток”) на два самостійно значущих фрагменти, сполучається тут як би з “хе” (“відповіддю”). І таке перетворення композиційних показників, напевно, відбиває вплив європейської музичної риторики форми, стверджуючи художньо-сміслові нормативи у цілому: усвідомлення “розвитку” як хвильового-злитого процесу перетворення елементів “початку” (“цінь”).

Підсумовуючи сказане про прояв формально-структурних закономірностей в авторській композиції китайських і європейських музикантів, відзначаємо:

1) переконливість ідеї спільності процесуально-“міметичного” (життєво-“наслідувального”) розуміння композиційних закономірностей як у європейській, так і в китайській художній культурі;

2) наявність розходжень у трактуванні ідеї “розвитку” (“континуального” у теорії європейського почуття форми, дискретного в китайській традиції) сполучається з художнім “накладенням” три- і чотирифазовості будови в конкретиці художнього музичного вираження.

В підрозділі 3.5. “Українська співацька традиція Б. Гмирі в світлі теорії художньої форми – міжнародного значення художнього смислу” запропоновані спостереження щодо виконавського рішення художньої цілісності українським співаком. Ліризм мислення цього артиста виявляє перетини із естетичними засновками Сходу як спонтанне художньо-сміслові спрямування мистецької думки.

У виконанні Б. Гмирею оперних партій Івана Сусаніна, Тараса Бульби

художній смисл виявляється за ознаками загальноєвропейської концепції форми-процесу, але з визначеними відступами від неї. І в числі цих альтернативних ознак художності знаходимо показники художнього цілого, відповідно до традицій “досконалої форми” в естетиці Китаю.

Висновки про художній смисл співвіднесення фазовості побудови музичної форми в традиціях Європи і Китаю охоплюють, відповідно до матеріалів дослідження, композиторську і виконавську творчість згідно художніх принципів, розроблених в традиціях різних країн та регіонів, розходжень часу їх створення та формулювання. Зроблений аналіз концепції художньої форми, або, в термінології, прийнятої в філософії-естетиці Китаю, “досконалої форми”, фіксує, як і європейський естетичний аналог, *ілюзорну реальність життєподібного росту-розвитку цілого із протилежних начал*. Подібно до всього живого, “досконала форма” містить “початок” (цінь), “розвиток” (чень) та “злам” в ньому (чжуань), а також “завершення” (хе). Ці уявлення про “мімесис-наслідування”, що склалися в китайській Старожитності, принципово подібні до формули Аристотеля, котру згодом Б. Асаф’єв визначив у якості художнього принципу в своїй концепції “музичної форми як процесу”: *i: m: t*. Як то показали порівняльні характеристики з відомими в Європі іншими музично-естетичними підходами, дана процесуальна трійстість має місце і у Р. Реті, Б. Яворського, Х. Зенкера та ін.

Зроблений порівняльний аналіз концепцій художньої процесуальності музики в традиціях філософії Китаю та мистецтвознавства Європи дозволяє констатувати *збіг* генеральних числово-конструктивних її характеристик, що йдуть від міметично-наслідувального принципу музики: фазовість проявлення початку-розвитку-завершення. Дана структурно-числова (в цілому, *троїчна*) характеристика музичної процесуальності, що співпадає в підходах, які склалися в принципово різних культурних умовах, дозволяє *стверджувати об’єктивність, універсальність знайдених музично-художніх показників*. І це тим більш важливо, що європейська ідея, заявлена Аристотелем для музично-театрального дійства та вибудована в музикознавчому сенсі Б. Асаф’євим, базується більш за все на авторських композиціях, плодах індивідуальної композиторської діяльності. Китайська філософія мистецтва звернена до виконавства віршів на музиці (і це нагадує аристотелівський базис європейської теорії), її проекція на композиторську творчість як така вперше зроблена в даній роботі – і демонструє дійовість знайдених критеріїв. Вперше в Україні введена в науковий обіг музично-теоретична концепція “антропоморфного” трактування трифазовості музичної форми в сучасному музичному вжитку Китаю, що “спрошує” філософію форми Старожитності до аналогій фазової “троїчності” європейської версії: “голова – початок” – “тіло – основна частина” – “кінцівка – закінчення” (за Іоан Дін Фан).

Виконавська база китайської концепції художньої фазовості музичного вираження – в її співвіднесеності з європейською музичною процесуальністю – створює *апробацію нової сфери музикознавчих досліджень, яку називають виконавським музикознавством і яка виявляється в визначенні виконавської концепції як вираження музично-художніх чинників.*

Розгляд в ракурсі порівняльних описів китайських та європейських джерел з проблеми художньої форми в музиці дозволив вийти також на узагальнення сутності ментальних відмін в усвідомленні принципів художньо-процесуального проявлення творчого мислення. Мова йде про музичний процес, в якому взаємодія факторів *двоїчності/четвертичності* в описі художньої цілісності охоплюють її в китайській філософії. Тоді як *троїчність* створює спеціальну ознаку європейського “образу всесвіту” в естетиці музики. Двоїчність/четвертичність та трічність виступають в ролі ментально-психологічно укорінених *художніх універсалій, визначаючих художню специфіку вираження*, що сягає базисних показників музичного мислення як явища мистецтва. І ці показники претендують на універсальність, оскільки виявляють свою дію попри національних та регіональних відмінностей традицій та стереотипів мислення.

Зроблений аналіз форм-жанрів композиторської діяльності та виконавських рішень дозволяє зробити узагальнення-тезу про *універсальність* фазисності початок-розвиток-завершення в метафоричній співвіднесеності двоїчності/четвертичності китайської традиції та триадичності європейського способу мислення. Досвід аналізів демонструє, що в китайській концепції художньої форми в музиці абсолютизований раціоналістичний підхід від первісних протилежностей, зовсім не чужий і європейській свідомості-інтуїції: двочастинність-чотиричастинність є важливою і в європейській архітектоніці, вона співіснує з трійстами зіставленнями в музиці. Однак європейський “фантазійний” синкретизм (в термінології В. Медушевського – О.Соколова) загострює *континуальність* розвиваючої фази цілого, вибудовуючи ідею кульмінації як “точки” – “точки золотого перетину”. Це – тенденція музичної форми в Європі. Аналізи демонструють, що реально вираження кульмінаційної зони у європейських композиторів та виконавців, згідно риторичного закону тропа-метафори, є спорідненим з розумінням кульмінації-фази (фрагмента, зони) за логікою китайської “філософії форми” в музиці.

Зроблені спостереження дозволяють *пояснити* життєву реальність артистичного “поліглотства” музикантів-виконавців з різних країн та континентів, які успішно виконують як класичну європейську та старовинну музику. Так і композиції, народжені на Сході, що адаптовані до вимог сучасної творчості або безпосередньо представляються в традиційному вигляді аудиторії, вихованій на європейській “музиці для слухання”. Китайські інструменталісти, особливо піаністи, ствердилися у здібності високохудожнього виконання творів європейських композиторів. Однак людські універсалії

художнього мислення чітко орієнтують музикантів, дозволяючи їм перебувати “в чужих країнах” настільки ж впевнено, як і в освоенних вихованням і традицією рідних пенатах.

Філософічність музичного мислення, визначеного в Європі часовою відповідністю музичної класики розквіту філософської школи, чудово співвіднесена із концепцією художньої форми в китайській поезії та в музиці, які народжені безпосередньо філософськи-світоглядним розумінням ідеї творчості.

Форма сюїти виступає в значенні універсального показника структурно-числових закономірностей музичного мислення, в котрому пропорції взаємодії три- та чотиричастинності, три- та чотирифазовості створюють дещо стабільне та понаднаціонально цінне. Виконавська діяльність свідчить про втіленість вказаних числових пропорцій в художню свідомість представників самих різних країн.

І знову збігаються здобутки далекої за часом від сьогоднішнього дня класики китайської поезії Лі Бо із спостереженнями недалекого минулого, яке насичувало мудрість П. Флоренського і яка складає деякий епіцентр філософських установлень світу на сьогоднішній день: *все єдине...розум для всіх один і той же.*

Публікації:

1. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: композиція і виконання фортепіанних творів // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XIV. – Мелітополь, 2003. – С. 97–110.
2. 8-я (“Патетическая”) соната Л.Бетховена в исполнении европейских и китайских пианистов // Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової. Вип. 4, книга 1. – Одеса.2003. – С. 246–254.
3. Ритм формы в традиции Китая и в европейской музыке // Метроритм –1. – Київ, 2002. – С. 93–96.
4. Соната В.Моцарта C-dur (К.№330) у виконанні європейських і китайських піаністів // Методологічні особливості формування професійних якостей студентів – Харків, 2004. – С. 88–95.
5. Фортепианное творчество в процессе развития музыки Китая // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. – Одеса, 2003.– С. 57–58.
6. Форма в музиці Китаю і в європейській традиції // Наука і освіта. Т.4. Музика в житті людини. – Дніпропетровськ, 2003. – С. 39–40.

АНОТАЦІЯ

Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтво-

знавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, Одеса, 2004.

Робота присвячена проблемі художньої форми як вона склалася в філософії мистецтва Китаю та в європейському музикознавстві, узагальненому концепцією Б. Асаф'єва. Підкреслюється базова *троїчність* художньої форми в музиці, котра в традиціях китайської філософії представляє собою осмислене уявлення про *четвертичну* процесуальність: *цінь* – початок, *чень* – розвиток, *чжуань* – злам (кульмінація), *хе* – завершення (пор. с початком-розвитком-завершенням в *initium-movere-terminus* у Б. Асаф'єва). Проведений порівняльний аналіз концепцій художньої процесуальності музики в традиціях філософії Китаю та мистецтвознавства Європи дозволяє констатувати *збіг* генеральних числово-конструктивних її характеристик, що йдуть від міметично-наслідувального принципу музики: фазовість проявлення початку-розвитку-завершення. Форма сюїти виступає в значенні універсального показника числових закономірностей музичного мислення, в котрому пропоруції взаємодії три- та чотиричастинності, три- та чотирифазовості створюють дещо стабільне та понаднаціонально цінне. Виконавська діяльність свідчить про втіленість вказаних числових пропорцій в художню свідомість представників самих різних країн. Аналіз творів китайських (Чжоу Луна, Чжу Тіан Ера, Дін Шан Ді та ін.) і європейських (В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокоф'єва, С. Скотта, О. Станка та ін.), а також виконавських концепцій піаністів Європи (С. Ріхтера, А. Шнабеля, А. Рубінштейна, А. Бределя та ін.) і Китаю (Ши Шун Чена, Ян Міна, Лі Юн Ді, ін.) демонструє сутність у визначенні художньої цілісності, художньої органіки композиції та виконання «накладення» трійстих і четвертичних принципів художньої побудови, що йдуть від першомислительних засад Сходу і Заходу. При цьому двоїчність-четвертичність, що мають місце в європейському художньому мисленні, втілюють тенденції *естетичної абсолютизації* на Сході, тоді як трійчність, будучи *провідною* в художніх орієнтаціях Заходу, отримує своє підґрунтя і у східній естетиці. Єдність вказаних художніх установлень в конкретному виконанні насичує метафоричною множинністю образ, створюючи умови для повноти реалізації художнього смислу творчості виконавців та композиторів.

Ключові слова: двоїчність/четвертичність – трійчність, форма, стиль, мімесис, твір, композиція, виконання, художній смисл.

АННОТАЦИЯ

Ма Вэй. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции и исполнения. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. – Одесса, 2004.

Работа посвящена проблеме художественной формы как она сложилась в философии искусства Китая и в европейском музыковедении, обобщенном концепцией Б. Асафьева. Подчеркивается базовая *троичность* художественной формы в музыке, которая в традициях китайской философии представляет собой *четвертично* осмысляемое представление о процессуальности: цинь – начало, чень – развитие, чжуань – перелом (кульминация), хэ – завершение (ср. с начало-развитие-завершение в *initium-movere-terminus* у Б. Асафьева). Анализы произведений китайских (Чоу Луон, Чжу Тиан Эр, Дин Шан Ди и др.) и европейских (В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокфьева, С. Скотта, А. Станко и др.), а также исполнительских концепций пианистов Европы (С. Рихтера, А. Шнабеля, А. Рубинштейна, А. Бределя и др.) и Китая (Ши Шун Чена, Ян Мина, Ли Юн Ди и др.) демонстрируют сущность в определении художественной целостности, художественной органики композиции и исполнения “наложения” троичных и четвертичных принципов художественного построения, идущих от первомыслительных установок Востока и Запада. При этом двоичность-четвертичность, имеющая место в европейском художественном мышлении имеет тенденции к *эстетической абсолютизации* на Востоке, тогда как троичность, *ведущая* в художественных ориентирах Запада, имеет свои основания и в восточной эстетике. Единство указанных художественных установок в конкретном исполнении насыщает метафорической множественностью образ, создавая условия полноты реализации художественного смысла творчества исполнителей и композиторов.

Ключевые слова: двоичность/четвертичность – троичность, форма, стиль, мимезис, произведение, композиция, исполнение, художественный смысл.

ANNOTATION

Ma Wey The concept of the form in music of China and Europe: aspects of a composition and execution(performance). – Manuscript.

The dissertation on conferring candidate's degree of Art, speciality 17.00.03 – Musical Art. The Odessa State A.V. Nezhdanova Academy of Music. – Odessa, 2004.

The work is devoted to a problem of the art form, as she(it) has developed in philosophy of art of China and in Europeanmusicology, generalized by the concept B. Asafyev. Is emphasized base triplefactor of the art form in music, which in traditions of the Chinese philosophy represents of quatrainfactor representation about factor of process: qi – beginning, cheng – development, zhuan – "crisis" (culmination), he – end (compare about a beginning – development – end in *initium–movere–terminus* at B. Asafyev). The analysis of products Chinese (Zhou Long, Zhu Jian Er, Di Shan De etc.) and European (W. Mozart, L. Beethoven, F. Chopin, S.Prokofiev, S. Skott, A. Stanko etc.), and also of the performance

concepts of the pianists of Europe (S. Richter, A. Schnabel, A. Rubinstein, A. Bredel etc.) and China (Shi Shu Cheng, Yan Ming, Li Yun Di etc.) shows essence in definition of art integrity, art organical quality of a composition and performance of "overlaying" of triple- and quatrainprinciples of art construction going from of beginning installations of cogitation of East and West. Thus Binary-/quatrainfactor, having a place in the European art thinking has the tendencies to aesthetic absolutisation in East, whereas triplefactor, conducting in art bearings of West, has the bases and in east aesthetics. The unity of the specified art installations in concrete performance sates metaphorical plurality an image, creating conditions of completeness of art realization of the actors – executors and composers.

The key words: binary/quatrainfactor – triplefactor, form, style, mimesys, product, composition, performance, art sense.

451503

АВ 61.819

МІСТ

Підписано до друку 15. 12. 2004
Обсяг 0,9 авт. арк. формат 60х90/16
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія
Інформаційно видавничий центр ПДПУ ім. К. Д. Ушинського
65091, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. ☎ (048) 732-18-84

МІСТ