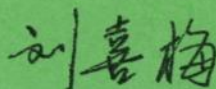


ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. А.В. НЕЖДАНОВОЇ

Лю Сімей



УДК - 78.03

КУЛЬТУРА СИМВОЛІЗМУ ТА ЇЇ ВИЯВЛЕННЯ В
МУЗИЦІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО,
С. РАХМАНІНОВА, ДЖ. ПУЧЧІНІ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АФТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2006



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури і туризму України

Науковий керівник: 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
Стахевич Олександр Григорович,
Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка,
зав.кафедрою вокального мистецтва

кандидат мистецтвознавства, доцент
Сумарокова Віра Григорівна
Національна музична академія ім. П.І. Чайковського,
кафедра теорії музики

Провідна установа: Харківський державний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського, кафедра сольного співу

Захист відбудеться «24» травня 2006 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

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

Автореферат розісланий “__” квітня 2006 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

А.Д. Чернівчаненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначена значенням культурних взаємодій Схід – Захід, які спостерігаються у різноманітних перетинаннях і проєкціях у буттєвості, у науковій і творчій художній діяльності. Символістський ренесанс, що спостерігається в художній практиці останніх десятиліть і що виразився у відродженні творчості Е. Саті, А. Цемлинського, Ф. Шрекера та ін., визначив увагу і до східних джерел цього роду мистецтва. Але при цьому не “варваризм” позаєвропейських та архаїчно-європейських стимулів примітивізму-експресіонізму-фовізму ХХ століття (див. “китайське” у “Чудесному мандарині” Б. Бартока), а релігійно-цивілізаційна архаїка вираженого мелодійного-псалмодичного стилю визначила відкриття символізму (“Соловей” І. Стравінського) і поставангардної епохи (“Сатьяграха” Ф. Гласса), приводячи у відповідність із традиціями великих східних цивілізацій світовий художній процес.

Об’єктом дослідження є музично-символістський шар творчості, емблематичним вираженням якого являється “Китайський рондель” К. Дебюссі і кантата “Піснь про землю” Г. Малера на вірші китайських поетів VI-VIII ст.

Предметом дослідження виступає мистецтво символізму в його зв’язках зі східно-цивілізаційними цінностями та в культурно-парадигматичному прояві у вокальній творчості композиторів – сучасників “епохи символізму”.

Мета роботи – виявлення рис мистецтва Китаю, що зіграли вирішальну роль у становленні європейського символізму, та визначення символістських тенденцій у творах П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні.

Конкретні завдання дослідження:

1) узагальнення зведень щодо сутності інноваційних впроваджень у європейське мистецтво від традиційної китайської творчості в ХХ столітті;

2) висвітлення шару музичних явищ, співвідносних символістському методу за культурно-естетичними установками епохальної ідеї єдності символічно-міфологічного та інтелектуально-дискретного начал (за позиціями О. Лосева);

3) виділення символістських стилістичних ознак названих творів К. Дебюссі і Г. Малера в їхній взаємодії з лірикою вокально-поетичних і театральних творів Китаю;

4) аналіз романсів С. Рахманінова, опери “Юланта” П. Чайковського в аспекті демонстрації чуйності до символістської абстракції вираження;

5) виявлення символістських показників мислення Дж. Пуччіні;

6) визначення ролі спорідненості символістської семантики творів названих композиторів поза їх усвідомленого орієнтування на східну культуру у виконавському мистецтві китайських артистів.

Матеріалами дослідження є твори П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні, створені в історичному контексті буття символістської творчості, а також твори К. Дебюссі і Г. Малера – як ствердження класики символістських образів.

Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний метод Б. Асаф'єва, що має принципову аналогічність музичній поезиці Китаю, обумовленої культурою віршування і декламації-проспівування віршів.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової і відповідає темі № 8 "Сучасна музика в системі міжпредметних зв'язків гуманітарних дисциплін" Перспективного плану науково-дослідницької роботи ОДМА на 2000-2006 рр. Тема затверджена на засіданні вченої заради академії (протокол № 2, від 19.09.2003 р.).

Наукова новизна дослідження. Вперше в музикознавстві України прослідковуються спеціально символістські передумови традиційного мистецтва Китаю в їхній взаємодії з європейським філософсько-естетичним і художнім символізмом. Вперше аналізуються в ракурсі символістського "образу думки" як вираження культурної парадигми свого часу твори різних композиторів (П. Чайковського, С. Рахманінова, ін.), які створювали свої композиції в історичному контексті буття символістської творчості, що дозволяє китайським музикантам виділяти властивий національним традиціям стилістичний ракурс, співвідносний з художньою тенденцією символізму. Вперше виділений символістський комплекс у Г. Малера у порівнянні з символікою образів китайських поетів, вірші яких є основою Симфонікантати "Піснь про землю" з виявленням співвідносності мелодичних знахідок Малера з китайським мелосом. Аналогічно зроблений порівняльний аналіз китайської поезії та мелодики з музикою та текстом в "Китайському ронделі" Дебюссі на вірші композитора. Вперше виконавська концепція китайських вокалістів, що виконують європейську музику, стала предметом розгляду і стилістично-типологічної ідентифікації.

Практичне значення роботи полягає в корисності зібраних у ній даних та узагальнень для роботи співаків-виконавців і педагогічного піднесення класу вокалу в спеціальних навчальних закладах, а також у тому, що зазначені матеріали можуть бути включені в навчальні курси теорії та історії виконавства, теорії та історії музики в цілому.

Апробація результатів дослідження здійснена у виступах на міжнародних науково-творчих конференціях і конкурсах:

Міжнародна науково-практична конференція: "Схід – Захід: музичне мистецтво і культура" (Одеса, 2003, 2004, 2005); Всеукраїнська наукова конференція до 100-річчя від дня народження всесвітньо відомого українського співака Б. Р. Гмирі "Борис Гмиря в контексті світового вокального мистецтва" (Київ, 2003); Міжнародна наукова конференція "Наука і освіта" (Дніпропетровськ, 2003); Всеукраїнська наукова конференція "Теорія музичного ритму" (Київ, 2004); Всеукраїнський конкурс наукових студентських робіт з музикознавства (Донецьк, 2003).

За темою дисертації **опубліковано 6 статей**, з них – 5 у провідних фахових виданнях.

Дисертація складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі характеризуються актуальність, об'єкт та предмет, мета і завдання дисертації, розкриваються її наукова новизна і практична цінність.

У Розділі 1 **“Символізм у мистецтві і музиці 1870-х-1900-х років та його роль у формуванні модерну”** розкриваються методологічні аспекти названого стилю-напряму, що мають виявлення на тлі інших історично-стильових єдностей.

У підрозділі 1.1. **“Символізм як напрямок філософії та художньої творчості”** вказані генетичні ознаки символічного образу мислення в невідривності від містично-релігійних засад знання.

Як підсумок узагальнення розглянутих положень пропонується наступне.

Во-перше, континуум впізнавання, а не вивідного знання визначає цілісність символічної картини світу, заповіданої античністю, релігійним світосприйняттям Середньовіччя – і відродженням цього феномену відносин людини і світу в символізмі мистецтва і філософії кінця XIX і початку XX століття.

По-друге, відроджується методологічна спільність мистецтва-філософії Сходу-Заходу, що визначає глибинні проникнення в сфери художньої творчості і знання Європи надбань мислення і мистецтва Сходу.

По-третє, символізм у філософії та у мистецтві Європи наприкінці XIX – початку XX століття складає методологічне узагальнення світового розумового-творчого досвіду, у якому європейська криза системи раціоналізму обумовлена потребою планетарного розуму людей у з'єднанні зусиль Сходу і Європи для вибудовування нового культурного витка людського буття.

У підрозділі 1.2. **“Китайське мистецтво та символізм”** приділяється увага внескові східного, китайського зокрема, мистецтва в художні здобутки символізму.

Підводячи підсумки сказаному у цьому підрозділі, констатуємо:

1) значущість конфуціанських-неоконфуціанських ідей, що розвивають у плані етики ідеї Тань Цзи, для видатного художника кінця XVIII століття та інших авторів XIX-XX століть;

2) виявлення інтересу до китайської сюжетики та образів Китаю в культурно переломні роки в XX столітті – на Сході і на Заході;

3) хронологічні паралелі істотних художніх переорієнтацій європейського культурного ареалу і Китаю в 1920-і та у 1950-і роки;

4) синкретизм наукового і художнього збагнення світу в символічному пошуку континуального ключа світової єдності, що представляється традицією Сходу, забутого і відновлюваного Європою на зламі XX і XXI століть.

Підрозділ 1.3. “Символізм і реалізм як альтернативи художнього методу та їх обумовленість містичним та раціоналістичним принципом

світорозуміння в сучасності” присвячений диференціації методологічних спрямувань традиційного та модерністського мистецтва.

В узагальненні тих відомостей, що стали основою проведеного дослідження щодо ролі символістського художнього методу в мистецтві модерну та зв'язків його з елементами традиційного мислення Сходу і Китаю, зокрема, відмічаємо:

1) напрямком символізму в мистецтві, що запозичив назву з позначень релігійних-філософських вчень Стародавності і Середньовіччя, самим ім'ям своїм визначив розрив з європоцентризмом мислення для творчих установок Європи, заохотивши до серйозного вивчення спадщину Сходу видатних представників європейського наукового і художнього світу;

2) зазначений розрив з європоцентризмом у європейській творчості склав підставу принципового відновлення (= “модерн”, “нове”), яке виразилося у відмові від генеральних установок Нового часу, що в музиці породило відмову від гармонічно-інструментального і класично-оперного вираження, наблизивши нову систему мислення до споконвічних творчих позицій Сходу і Китаю як базової культурної системи східної цивілізації;

3) символізм як підстава модерну не складає єдності з останнім, оскільки його розрив з традицією не утворює антитези до традиції; символізм, що заперечує єзопову волю (див. безглуздість волі у волюнтаристській концепції Ф. Ніцше, яка мала значний вплив на символістів, не належачи до них), звертається до надіндивідуального начала в психології поведінки, тим самим продовжуючи установку на ідеальне у романтиків, абстрагуючись від романтичного ж “демонізму” руйнування ідеального;

4) символізм переорієнтував співвідношення мистецтв – наук, направивши їх до єднання з містично-релігійними цінностями, що визначило відмовлення від європейської системи автономії художнього, наукового, релігійного світів, звернувши усе до сукупності даних розумових спрямувань і дорівнявши художньо-творчий акт до релігійно-містичного, з одного боку, і вносячи естетизм творчого світорозуміння в релігійні представлення в душі східного міфологізму;

5) символізм як напрямок розумової діяльності (порівн. “Символізм як світорозуміння” в А. Білого) звернув енергію творчості до ідеальних цінностей буття, “відсуваючи” вірогідність зображальності, “речовність” реалізму і зорових, живильних інтелектуалізм, представлень, – на користь містичної цінності звуку, причому, окультуреного тонністю музичного звучання взагалі;

6) символізм як світорозуміння спрямований до естетизації повсякденного-сущого, до усвідомлення ідеальних начал світу як підоснови будь-якої матеріальної конкретики, смикаючись, тим самим, із традиційними для Сходу і Китаю філософськими баченнями “дао”, вищої закономірності, у найменшій і найпомітнішій частині матеріального оточення;

7) антиреалістичне і принципово умовне мистецтво символізму, подібно до традиційної китайської культури, спрямоване до споглядання-милування сущим, нагадуючи установки китайського квітизму, настільки тонко

заміченого П. Гнедичем у якості найвідмітнішої національної ознаки Китаю, але, додамо, характерної для східного культурного феномену у цілому.

Висловлення Ф. Достоевського, що стало ідіомою: “краса врятує світ”, – у світорозумінні символістів одержало мислительно-інструментальний зміст, вказуючи в європейському культурному ареалі на солідарність з цінностями східної Культури, яка зводить людську культуротворчу роботу створення “штучності” у найвищий ранг діяльності Підтримки Рівноваги Гармонії Світу.

Підрозділ 1.4. “Партія Мелізанди в опері К. Дебюссі “Пеллеас та Мелізанда” у ствердженні класики символістського образу в опері” демонструє повноту художнього втілення символістського методу в оперній творчості.

Щодо особливостей виявлення символістського методу К. Дебюссі, простежених на прикладі аналізу партії Мелізанди, виділяємо як сутнісні ознаки цього методу такі пункти:

1) тяжіння до благостності неголосних звучань, органічних для камерного співу та в якості спеціальної виразної установки проявлених в оперній сфері, нагадуючи “наживання молитовної тиші” у церковній музиці, асоціюючись з нею, при тому, що значеннєве наповнення музики віддалене від церковності;

2) множинно-метафорично навантажений словесний ряд вокальної музики, який у поєднанні зі змістовно-знаковою множинністю музичного компонента утворює наджиттєво значимі значення, що виходять на символізацію ідеального, крім визначеностей сюжетного розкладу і програмно-картинних втілень образу;

У функції ілюстраційного фрагмента аналізу “китайського” внеску в символізм Дебюссі представлений аналіз “Китайського ронделю” цього композитора на власний текст – у порівнянні із зразком китайської поезії як такої – на користь усвідомлення специфіки бачення французьким композитором вказаного образу-ідеї.

З аналізу ясно, що Дебюссі уникає “етнографізмів” як прояву “правди життя” у музичному вираженні, віддаючи перевагу ефекту тимчасово-стилістичної “далекості”, що створює сполучення якостей давньоєвропейської і східної художніх сфер. Причому, твір за створенням композитором текстом, що відтворює стильові цитати з китайської поезії, переломлені в душі лірики ренесансних віршів, утворює метафоричну пару до музичного ряду, де домінує тонкість високих “дзвенячих” звучань як у голосі, так і у фортепіанній партії. У такий спосіб створюється алюзія до тембрального колориту китайської музики, яка тяжіє до зазначеного типу тембро-висотностей, які визначили фальцетний спів як ведучу ознаку вокалу пекінської опери.

Так складається конструкція естетизму, що збирає досвід старих цивілізацій як психологічну реальність людського буття – на відміну від “мрії-фантазії” романтиків, породженої довільним волею суб’єкту, на відміну від життєво-фізичної реальності прототипу естетичного узагальнення в мистецтві класицизму і реалізму-натуралізму.

Підрозділ 1.5. “Пісня про землю” Г. Малера на вірші китайських поетів у ствердженні символістських образів та засобів вираження” розвиває концепцію символістського художнього методу відносно твору композитора, усвідомленого в останніх виданнях в органіці поєднання із символізмом і в безпосередності виходу на китайську поезію як таку.

Якщо підсумувати дані аналізу, то висновки щодо змісту і форми виразності “Пісні про землю” Г. Малера розкладаються в таких позиціях:

1) китайський колорит текстів Симфонії-кантати виводить на змісти, які виявилися затребуваними європейською культурою символістської “неоренесансної” наповненості, що стилістично відстороняє в цілому європейський художній досвід Нового часу і тим солідарний з поезією “китайського Ренесансу” VI століття;

2) китайський колорит номерів Симфонії-кантати не є “умовним”, але наближений до етнографічної точності відтворення мелодійних контурів справжньої китайської пісенності, а також має співвідносність темброво-реєстрових, фактурних ознак з китайською театральною музикою;

3) символіка китайської поезії, визначена раціональною заглибленістю в сутність, але не видимість речей, відчужена від динамізму концепції трагічного на користь ренесансної статичності гармонійності самотності, у якій урівноважений трагізм і радість відсторонення, що дозволяє виділити нові для європейського музикознавства а-динамічні складові образів і драматургії Г. Малера;

4) спрямованість музики Симфонії-кантати до абстракції кантової “ходи в співі” у фіналі відбиває ідеї “відходу” китайських ліриків, породжуючи множинність “дзеркальних” ефектів у тембральних співвідношеннях і в драматургії цілого – у річищі жанрової установки “Відображень”, введених інструментальним мисленням інструменталіста-символіста К. Дебюссі.

Як втілення “калейдоскопу відображень” наведені рядки “Думи в тиху ніч” Лі Бо, котрі створюють “піраміду подоб та симетрій”, цінних абстрактною єдністю за сутнісними ознаками зовсім різних мов:

Сяє, світлішає місяць.

Здався він схожим

На іній, що впавши із висі.

Задивувавши на місяць,

Обличчям до неба звернись,

А в пам'яті спливає як світло

Край мій, – обличчям донизу схилюсь.

Розділ 2 – “Твори П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні у втіленні ідей символізму як виразника смислових тенденцій епохи” складає апробацію в аналізах знайдених показників музичного символізму із торканнями китайських змістовних зворотів у виконанні відповідних композицій.

Підрозділ 2.1. “Російська музика у формуванні модерну та символістські тенденції творчості видатних російських композиторів

1870-х-1900-х років” орієнтований на висвітлення стильових ознак символізму.

Історичне охоплення музичних подій кінця XIX століття в аспекті їхньої спрямованості до антитрадиціоналістських тенденцій творчості, дозволяє проакцентувати ряд положень.

По-перше, від 1900-х років у західному музикознавстві Г. Адлером встановлена першість російської школи у вибудовуванні антитрадиціоналістського модерну і органічного для останнього напрямку символізму. Розвитком ідей московської школи виступив О. Скрябін, визначений як визнане джерело світового авангарду XX століття.

По-друге, розгляд творчості П. Чайковського в контексті передсимволістських-передмодерністських тенденцій мистецтва його сучасників показує, наскільки тематично виявилися пересіченими шляхи їхніх пошуків, наскільки органічно вищезгаданий російський композитор включався в прояв “ідеї часу”, родинної і відкриттям Ж. Бізе, і провидництву Е. Грига, і дерзанням А. Бородіна, що стало широко здійсненим у період символістського “модерністського буму”.

По-третє, московська школа, що визначила творчу установку П. Чайковського і С. Рахманінова, у якості найбільш радикального свого представника видала О. Скрябіна, піаніста і композитора, квартетова система мислення якого узагальнила і концентрувала тенденції квартетової гармонії його старших сучасників.

Підрозділ 2.2. “Партія Іоланти в одноіменній опері П. Чайковського в контексті символістських тенденцій мистецтва 1890-х років” засвідчує причетність великого російського композитора до сучасних йому художніх відкриттів.

Підводячи підсумки аналізу опери П. Чайковського, відзначаємо:

1) очевидну символіку образів опери-казки “Іоланта”, що має помітні аналогії до сюжеттики міфів-казок Китаю (і інших країн), тобто з очевидним архетиповим коренем умовності сюжетної сценічної дії і персональних характеристик;

2) наявність символічної нарочитості в показі ритмічного єдиного охоплення образів опери;

3) передумови умовного символістського/алегоричного театру в драматургії і персональних характеристиках героїв розглянутої опери П. Чайковського;

4) часовий паралелізм творчості П. Чайковського і Г. Ібсена, Е. Грига як підстава культурно-епохальної співвіднесеності їх у творчості за допомогою звертання до символіки архетипів і релігійних абстракцій.

Підрозділ 2.3. “Романси С. Рахманінова у вираженні образів-ідей символістів” акцентує саме символістський аспект музичного мислення композитора – принаймні у творах, написаних на тексти представників вказаного напрямку.

Відзначаємо в цілому символістську “закритість від емоцій” образу-ідеї в розглянутих творах, що тяжіють до характерно-імпресіоністичного втілення

радощів взагалі. Для китайських виконавців такого роду значеннєве настроювання у вищому ступені прийнятне і зрозуміле.

Якщо підсумовувати простежені в аналізах спостереження музичної виразності романсів С. Рахманінова ор. 38, то виділяються наступні ознаки:

1) тенденція циклізації об'єктивно присутня в ор. 38 – на рівні стилю музики цього опусу, що задано стилістичною єдністю представлених романсів;

2) показовий для творів С. Рахманінова в цілому виражений мелодизм з опорою на стародавні духовні пісні співи в даному творі ор. 38 перетворений у символічні форми цитування риторичних фігур і фактурних оборотів церковної музики, поєднаних з темами-мотивами, акордами-мотивами романтичної і пост романтичної творчості;

3) символічно-надособистісний зміст суб'єктивності романсів С. Рахманінова розглянутого опусу вносить у них зв'язок з жанровою етимологією романсу як “римської пісні”, тобто духовного співу лірико-епічного складу – а-драматичний характер творів Рахманінова ор. 38 неодноразово підкреслювався в аналізах;

4) очевидна аналогічність сюжетів-образів окремих романсів ор. 38 (особливо №№ 1, 3, 6) традиційним поетичним мотивам Китаю, у яких статика споглядання-спогяду складає головний зміст вираження;

5) quasi-східний характер образів романсів ор. 38 створює особливо сприятливі умови для виконання їх співаками з Китаю, одночасно повідомляючи актуальний для символізму “погляд у глибину” (див. текст романсу “Ау!”), у глибини архаїчних первинних шарів музики, які принципово співвідносяться по стадіальних ознаках у різних народів;

6) дані в аналізах романси С. Рахманінова цікаві опорою на тексти поетів, які були носіями символістського бачення мистецтва, співвідносними з вокальними мініатюрами К. Дебюссі, у визначений момент відверто вказавшими на східне джерело натхнення: див. “Китайський рондель” на авторський текст, що стилізує китайську поезію “малих форм”.

Підрозділ 2.4. “Образ Мімі в опері “Богема” Дж. Пуччіні у втіленні художніх принципів символізму” зазначає вказані стильові елементи в художній палітрі видатного оперного майстра.

Підводячи підсумки проробленому аналізу зазначеної опери, відзначаємо такі ознаки символістських образних тенденцій, що демонстративно відбиті в “Турандот”, але помітно представлені в образі Мімі з “Богемі” Пуччіні і можуть бути простежені фактично у всіх жіночих партіях творів великого італійського композитора початку ХХ століття.

По-перше, усім розглянутим персонажам, що представляють жіночі образи, притаманне “дистанціювання вираження”, подаване чи то як властивість характеру Мімі, що охороняє своє дитяче право на каприз навіть ціною життя, чи то далекості в просторі (Чіо-Чіо-Сан), чи то у виді казкової неможливості-неможливості сполучити самі протилежні прояви природи (Турандот). І якщо в двох останніх випадках чималу роль грала бесполутоновість-пентатонність мелодійних характеристик, у цілому головна

сторона зазначених героїнь полягає в ознаках “дитячості” звучання їхніх тем і голосів.

У характеристиці Мімі зазначена “дитячість” підтримується дзвінкими-високими і ніжно-тихими тембральними ознаками в її партії. Аналогічні моменти мають місце в Чіо-Чіо-Сан, а Турандот з'являється в опері і завершує дію під звучання дитячого хору. Дитячі ознаки вираження символічні, оскільки виявляють типологію первинно-людського змісту Віри в Чудо, віри в надповсякденні цінності життя.

По-друге, кожна з зазначених оперних партій “вписана” у контекст оперної жанровості, підкресленої композитором як не-авторської. “Богема”, стилізуючи французьку ліричну оперу, “Чіо-Чіо-Сан” і “Турандот”, загострюючи “орієнтальний” зріз ліричної опери в єдності з італійською *semiseria* (“Мадам Батерфляй”), з неокласичною-примітивістською театральністю (“Турандот”), – заявляють штучну нарочитість представляемого, відповідно, – повчальність притчі в розіграних сюжетах. Звідси – містичні моменти дії, у яких спостерігається архаїчна амбівалентність властивостей-якостей героїнь, смішних і зворушливих, що лякають своєю соціально-моральною “викинутістю” (Мімі, Батерфляй) або “піднесеністю” (Турандот), але найвищою мірою привабливих ігровою готовністю стати в протилежному обличчі щедрої дарувальниці.

Зазначені риси зв'язку опер Пуччіні з традиціями старовини представляють великі можливості співакам з Китаю “впізнати себе” у персонажах італійського маестро: єдність культури “дитинства людства” створює змістовно-структурні перетинання традицій країн, надзвичайно різних за географічним та історико-еволюційним їх проявом. Китайські співаки усвідомлюють символічну навантаженість лейтмотивів опер Дж. Пуччіні, похідну від позахудожніх джерел символічного мислення. Відомо, що Дж. Пуччіні співчував модерну з його тенденцією поєднувати релігійні і світські культурні показники: його героїні виражаються типовими декламаційними формулами, далекими від емоційної безпосередності прояву свого характеру-вигляду.

Символістські риси опер Дж. Пуччіні визначені культурною парадигматикою його часу, концентруються до кінця творчого шляху композитора, увінчаного “метасимволікою” останнього оперного твору.

У Висновках узагальнено результати проведеного дослідження.

Активне поєднання європейських і традиційно-китайських принципів проявилось в мистецтві Китаю протягом минулого століття у визначеній синхронізації з європейськими устремліннями на контакт із китайською сюжетикою. Такою є історія з експериментальними постановками пекінської опери в 1950-і роки. У ці ж роки для музикантів усього світу ім'я високоталановитого китайського піаніста Лю Ши Куня, виконавця музики Ф. Шопена і П. Чайковського, Ф. Ліста й інших класиків стало символом культурних контактів академічного мистецтва.

Інтерес до цінностей китайської культури, що збігся за часом і власне кажучи методологічною орієнтацією із символізмом у європейських художніх

орієнтирах, визначив неоренесансний поворот у світовому мистецтві, у якому китайська і далекосхідна в цілому тема виявилася міцно освоєною та увійшовшою до плоті творчого мислення XX – XXI століття.

Розгляд творів культурного порубіжжя кінця XIX – початку XX століття дозволив усвідомити ритуально-міфологічну континуумність, що розглядалася аж до останніх десятиліть як знак “нижчого”, “доінтелектуального” у мисленні, як функція “ритуального символізму” в якості підстави східної розумової традиції. Остання насичує, як показали аналізи, європейський музичний світ причетністю до ритуальної статичності вираження, розкріпаючи зв'язки з доренесансною і архаїчною гетерофонною системою фактурного принципу, а також надаючи музичній драматургії оперно-симфонічного типу ознаки абстрактно всеохоплюючої монологічності, що нагадує будови ритуальних і містеріальних дійств.

У рамках даної роботи апробовані позиції О. Лосєва, філософа і естетика, культуролога, що були позначені ще в 1920-і роки, важливі в розумінні ідеї єдності інтелектуально-дискретного і континуально-міфологічного в характеристиці розумових і художніх проявів. І якщо О. Лосєв захистив взаємопроникнення символічно-міфологічного начала та інтелектуально-дискретних “відбиттів-наслідувань” у реалістичному методі творчості, то тим самим він проклав значеннєвий “міст” між мистецтвом Сходу і Заходу, розвивши установки Піфагора, переконаним прихильником якого був названий російський автор. Символістський методологічний ключ, створений цим мислителем у філософії-естетиці, виявився діючим у музикознавчому аналізі явищ, прикордонних ареалам Сходу і Заходу, євроцентризму європейського мистецтва Нового часу і заперечливої цей євроцентризм творчості Новітньої епохи.

Для апробації цієї тези про глибинну пов'язаність розумових установок Сходу і Заходу зіставлені твори мистецтва, що втілили відбиття речей і знаків-відображень цих речей, а також знаків, що не мають конкретно-речової семантики (за О. Лосєвим). Зроблене узагальнення в аналізах циклу С. Рахманінова, опери П. Чайковського продемонструвало чуйність композиторів до символічної абстракції вираження, що співвідноситься в окремих випадках з художніми типологіями поезії Китаю, хоча усвідомлене орієнтування на східну культуру не складало специфіки роботи даних музикантів.

Аналіз також показав, що символістські торкання Г. Малера, недооцінені в музикознавчій літературі XX століття, визначили більш глибоке зближення з виразними прийомами й образним розкладом музики і мистецтва Китаю, чим це прийнято було відзначати в зв'язку з “умовним орієнталізмом” композитора.

Введене О. Лосєвим поняття символу як “принципу конструювання”, як “породжуючої моделі” розумових акцій узагалі виводить на представлення про символіку як утворюючий атрибут художнього мислення, і пізнання зокрема. Відповідно, у роботі виділений шар музичних явищ, що співпричетні символістському методу об'єктивно, за культурно-парадигматичними установками епохи, хоча суб'єктивно подібна стилістична орієнтація не

обговорювалася авторами. Такими є знайдені символістські показники мислення Дж. Пуччіні, семантика оперних творів якого істотно доповнювалася символікою художніх абстракцій, які дозволяють китайським виконавцям акцентувати казкове підґрунтя цього образу, що складає “випереджаючу паралель” до Мелізанди з опери К. Дебюссі.

Показово, що в числі посилань книги О. Лосєва мається вказівка на кембріджське видання книги китайського автора Чао Ієн Рєна, який створив “загальний підручник мовознавства з нарисом техніки символічних систем”. Вважаємо таке посилання символічним: символізм китайської філософії і мистецтва, концепція Тань Цзи, яка захищає ідею тотального всепроникнення протилежних світових начал, виявляється в ряді книг, що містять узагальнення кардинальних перетворень у філософії-естетиці ХХ століття. Аналіз опери Дебюссі в аспекті істотності орієнталізмів у символістському світосприйнятті дозволяє оцінити планетарну парадигматику творчості великого французького композитора, який усвідомлено вводив типології Сходу і Китаю зокрема в індивідуальну стилістику патріотично мислячого музиканта.

У зв'язку з тим, що кульмінаційною точкою розвитку філософії минулого століття стало поєднання символічної і раціоналістичної якостей, а в мистецтві затвердилося “міметично-реалістичне” мислення, що стало основою концепції “архетипів” К. Юнга, в аналізі творів К. Дебюссі і, зокрема, його “Китайського ронделя”, виявлена особливого роду конструкція естетизму. Ця остання збирає досвід старих цивілізацій як психологічну реальність людського мислення, у корені відрізняючись від “мрії-фантазії” романтиків, що породжена довільною волею суб'єкта, від життєво-фізичної реальності прототипу естетичного узагальнення мистецтва класицизму і реалізму-натуралізму. Тим самим виявляються з'єднаними полярності європейського дорационалістичного і раціоналістичного досвіду, а також східного континууму і європейського раціоналізму.

Синкретизм китайської філософії, яка органічно сполучає релігійно-містичні елементи у виді першості ритуально-етичних принципів стосовно абстрактно-розумових, у ХХ столітті актуалізувався у філософії світового масштабу, в якій виділяємо концепції символу О. Лосєва, архетипу К.Юнга й інших. Принципово новий спосіб бачення світу представляє С.Головін, один з авторів “Енциклопедії символів”, головною працею якого є книга 1964 року “Магічна сучасність”, в якій приводиться узагальнення практики “фантастичного реалізму” у мистецтві 1950-х років. Так філософ, естетик, літератор-артист в одному обличчі С. Головін у західному світі відтворив синкретизм ученості і мистецтва, органічний для традицій Сходу. Аналіз опери К. Дебюссі підказує китайським виконавцям шлях “орієнталізації”, обумовлений архетиповими структурами музично-виразних і сценічно-поведінкових засобів впливу.

Китайське мистецтво і філософія з їх символізмом склали джерела неосинкретизму ХХ століття, відмітною загальною рисою їх у філософії виступає *недовіра до раціоналізму і філософського знання в його послідовному прояві*. Міфологічно-казкове підґрунтя сюжетів і текстових розкладів творів

європейських композиторів, тією чи іншою мірою причетних до символістських традицій художнього мислення, дозволяє підключати національний досвід східного мистецтва в розгортанні постичних метафор музично-сценічних композицій.

Зрощення методів художньої та естетико-філософської сторін розумової діяльності породило нове мистецтво, яке виходить за межі власне художньої сфери, аж до символіки “концептуального мистецтва”, що не може розглядатися тільки в художньому вимірі. І початком цих установок є символізм, у якому надлишкова знакова множинність семантики відсторонює художню закінченість вираження на користь значеннєвої нескінченності символу: “музика душі” символічного мислення поєднується з “музикою розуму” філософських цінностей.

Органіка символічного мислення вокалістів Сходу, гіперболізуючи, виділяє символістські складові європейського мистецтва, звертаючи європейців до архетипового загального, до по-вселюдському значимих змістів культурної діяльності всіх країн і народів планети.

Публікації:

1) Лю Сімей. Ритмічні аспекти виконання партії Іоланти в одноіменній опері П.Чайковського // *Метроритм-1*. – Київ, 2002. – С.60-61.

2) Лю Сімэй. “Иоланта” П.И.Чайковского в исполнении китайских певцов // *Музыка в житті людини: Наука і освіта. Том 4.* – Дніпропетровськ, 2003. – С.25.

3) Лю Сімей. Партія Іоланти в опері “Иоланта” П.Чайковського і романси С.Рахманінова у художньому контексті символізму // *Теоретичні та практичні питання культурології.* – Мелітополь, 2003. – С.155-165.

4) Лю Сімей. Символізм художнього мислення Сходу у формуванні філософії мистецтва та музично-художньої практики ХХ століття // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової. Вип. 5.* – Одеса, 2004. – С.87-98.

5) Лю Сімей. Ритмічні аспекти виконання партії Іоланти в одноіменній опері П.Чайковського // *Наукові записки.* – Тернопіль-Київ, 2005. – С.51-55.

6) Лю Сімей. Ритми понятійної “музики розуму” і ідей-символів “музики душі” у світобаченні гуманістів кінця ХІХ – початку ХХ ст. // *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Зб. наукових праць. Вип.3.* – Луганськ, 2005. – С.254-267.

7) Лю Сімэй. Китайское искусство и символизм // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової. Вип. 6, кн. 1.* – Одеса, 2005. – С.108-119.

АНОТАЦІЇ:

Лю Симэй. Культура символизма и ее проявления в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини. – Рукопись.

Дисертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия им. А.В.Неждановой. – Одесса, 2006.

Работа посвящена проблеме методологической обусловленности символизма как направления в целом и музыки в нем контактностью европейского и восточного, китайского искусства, что создает особо благоприятные условия для исполнения такого рода произведений артистами из Китая. При этом впервые в практике украинского музыковедения акцентируется временная и смысловая сопричастность символизму творчества таких композиторов как П. Чайковский, Дж. Пуччини, Г. Малер, поскольку в их композициях находим приемы и содержательные моменты, которые в полноте проявления имеют место в классике музыкального символизма, представленного сочинениями К. Дебюсси. В сочинениях Чайковского и Пуччини подчеркивается аналогичность созданных ими образных позиций известным сюжетам и приемам традиционного китайского искусства.

Впервые выделяется символистский комплекс у Малера в сравнении с символикой образов китайских поэтов, стихи которых положены в основу Симфонии-кантаты “Песнь о земле”, причем, показана соотносимость мелодических находок Малера с китайским мелосом. Аналогично внесен сравнительный анализ китайской поэзии и мелодики с музыкой и словесным рядом в “Китайском ронделе” Дебюсси на стихи композитора.

В целом впервые в музыковедении Украины прослеживаются специально символистские предпосылки традиционного искусства Китая в их взаимодействии с европейским философско-эстетическим и художественным символизмом. Также впервые анализируются в ракурсе символистского «образа мысли» как выражения культурной парадигмы своего времени произведения разных композиторов, писавших свои сочинения в историческом контексте бытия символистского творчества, что позволяет китайским музыкантам выделять свойственный национальным традициям стилистический ракурс, соотносимый с художественной тенденцией символизма. Кроме того, впервые исполнительская концепция китайских вокалистов, исполняющих европейскую музыку, стала предметом рассмотрения и стилистически-типологической идентификации.

Ключевые слова: символизм, стиль (эпохи, национальный, исторический, индивидуальный), жанр, символика Востока и китайского искусства, исполнение, мелодическая культура, вокал.

Лю Симей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. – Одеса, 2006.

Робота присвячена проблемі методологічної обумовленості символізму як напрямку в цілому і музики в ньому контактністю європейського і східного, китайського мистецтва, що створює особливо сприятливі умови для виконання такого роду творів артистами з Китаю. При цьому вперше в практиці українського музикознавства акцентується тимчасова і значеннева причетність символізму творчості таких композиторів як П. Чайковський, Дж. Пуччіні, Г. Малер, оскільки в їхніх композиціях знаходимо прийоми і змістовні моменти, що у повноті прояву мають місце в класиці музичного символізму, представленого творами К. Дебюссі. У творах П. Чайковського і Дж. Пуччіні підкреслюється аналогічність створених ними образних позицій відомим сюжетам і прийомам традиційного китайського мистецтва.

У цілому вперше в музикознавстві України прослідковуються спеціально символістські передумови традиційного мистецтва Китаю в їхній взаємодії з європейським філософсько-естетичним і художнім символізмом. Також вперше аналізуються в ракурсі символістського “образу думки” як вираження культурної парадигми свого часу твори різних композиторів, які писали в історичному контексті буття символістської творчості, що дозволяє китайським музикантам виділяти властивий національним традиціям стилістичний ракурс, співвідносний з художньою тенденцією символізму. Крім того, вперше виконавська концепція китайських вокалістів, що виконують європейську музику, стала предметом розгляду і стилістично-типологічної ідентифікації.

Ключові слова: символізм, стиль (епохи, національний, історичний, індивідуальний), жанр, символіка Сходу та китайського мистецтва, виконання, мелодична культура, вокал.

Liu Ximei. Cultura of symbolism and his display in music P. Chaikovskij, S. Rachmaninov, G. Puccini. – Manuscript.

The dissertation on conferring candidate's degree of art, speciality 17.00.03 – Musical art. The Odessa State A.V.Nezdanova Academy of Music. – Odessa, 2006.

The work is devoted to a problem of methodological conditionality of symbolism as directions as a whole and music in it(him) контактности of European and east, Chinese art, that creates especially favorable conditions for such execution(performance) of products by the actors from China. Thus for the first time in practice Ukrainian музиковедения акцентується temporary and semantic сопричастность to symbolism of creativity of such composers as P. Chaikovskij, G. Puccini, G.Malier, as in their compositions we find receptions and substantial moments, which in completeness of display take place in classics of musical symbolism submitted by the compositions K. Debiusi. In the compositions Chaikovskij and Puccini is emphasized аналогичность of the figurative positions, created by them, to known plots and receptions of traditional Chinese art.

As a whole for the first time in музыкознании of Ukraine are traced specially символистские of the precondition of traditional art of China in their interaction with the European философско-aesthetic and art symbolism. Also for the first time are analyzed in ракурсе символистского " of an image of a think(idea) " as expressions cultural парадигмы of the time of product of the different composers writing the compositions in a historical context of life символистского of creativity, that allows the Chinese musicians to allocate peculiar to national traditions stylistic ракурс, соотносимый with the art tendency of symbolism. Besides for the first time исполнительская the concept Chinese вокалистов, исполняющих the European music, has become a subject of consideration and стилистически-типологической of identification.

The key words: symbolism, style (epoch, national, historical, individual), genre, symbolics of East and Chinese art, execution (performance), melodical culture, vocal.

ЛНБ ім. В. Стефанишин
АН України

Підписано до друку 18.04.2006 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26
тел. (8-048) 732-18-84

Ав.

АВ 67.769

Мист.

10 2007

МИСТ