

торського задуму архітектонічними, ладо-тональними, агогічними, динамічними, штриховими співвідношеннями та нюансами.

Важливою складовою концертмейстерської діяльності піаніста є ансамблева узгодженість на всіх рівнях процесу його спільного виконання музичного твору з солістами та диригентами.

УДК 784(510)

Сун ХАН
(Львів, Україна)

СПЕЦИФІКА СПРИЙНЯТТЯ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)

В контексті глобалізаційних процесів культури все актуальнішим стає процес конвергенції різних цивілізаційних пластів, особливо ж взаємодія західної європейської, а точніше, європоцентричної (враховуючи її поширення на американський та австралійський континенти) системи духовних цінностей, втілених у художніх формах, – і східної мистецької традиції. Серед них кількатисячолітня китайська спадщина займає особливе місце завдяки неповторності естетичного канону, витонченості живописного образу світу і витворів прикладного мистецтва з порцеляни, лакованого дерева, шовку. Невипадково вона викликала велике зацікавлення європейських митців впродовж кількох століть, ставала об'єктом стилізації у їх творчості і приваблювала колекціонерів. З іншого боку, не менше уваги приділяли європейські мислителі і літератори давнім вченням, нерідко втіленим у багатозначності китайської поезії, переосмислюючи постулати конфуціанства, даосизму і буддизму – трьох основних філософсько-етичних і релігійних концепцій Китаю.

Музична сфера Піднебесної в цьому сенсі менш активно взаємодіяла з європейськими засадами, доволі довго залишаючись у колі зацікавлень Старого Світу немовби в тіні візуальних мистецтв. Знання про китайську музику рідко виходило за межі

уявлень про пентатонічний звукоряд, орнаментальність фактури і специфічну манеру виконання. Помітні зміни і посилення інтересу до багатой східної музичної традиції наступають лише в другій половині ХХ ст., головню починаючи від 70-х – 80-х років, коли, з одного боку, багато талановитої китайської молоді виїжджає на навчання у провідні європейські центри музичної освіти, в тому числі й до України, а з іншого боку – європейські музиканти все частіше відвідують Китай, і то не лише з короткочасними гастрольними виступами, а залишаються там на триваліший період, викладаючи в навчальних закладах.

Відтак обмін музичною інформацією природним чином стає інтенсивнішим, артефакти китайської академічної й народної музики частіше з'являються на концертних афішах, магістри й аспіранти присвячують свої наукові дослідження проблематиці національної музичної культури [1, 2].

З іншого боку, студії китайських адептів музики в європейських академіях і консерваторіях зумовили трансформацію елементів західних художніх стилів у композиторській творчості, сприяли поширенню питомо європейських інструментів, таких як фортепіано чи скрипка, в різних формах культурного життя. Європейські орієнтири вплинули на укладання філармонійного репертуару, на заснування відповідних музичних інституцій, розширили спектр спеціальностей освітніх закладів тощо.

Водночас переймання західних стильових моделей і стандартів музичного життя не витіснило тисячолітньої національної традиції, а лише збагатило і оновило її, надаючи нової смислової інтерпретації питомим темам і образам. Внаслідок цього європейський слухач не завжди готовий зрозуміти глибинний сенс китайського твору, дещо поверхово переносячи на нього власні критерії розуміння художнього образу. Звісно, найбільш проблематичним у цьому ключі видається сприйняття непрограмної інструментальної музики, позбавленої словесних пояснень, але й у вокальній творчості, попри зв'язок з поетичним текстом, такі невідповідності трапляються частіше, аніж видається. Адже символіка явищ і предметів у європейській і китайській культурній традиції доволі суттєво відрізняється, відтак і їх трактування у

поетичних рефлексіях, покладених на музику, мають інші смислові тлумачення, аніж звичні для європейців [3; 4].

Оскільки камерно-вокальна творчість китайських композиторів набуває все більшої популярності не лише у вітчизняному мистецькому просторі, але й далеко за його межами, в ареалах з іншими культурними традиціями, видається доцільним коротко обґрунтувати засади інтерпретації деяких провідних тематичних сфер і образів у солоспівах провідних авторів XX ст. Криму, Чень Йона, Вань Юн Цая, Го Сона, Хі Фана, Чжао Сінь Да та багатьох інших [2; 3; 4].

Для того варто 'ясувати специфіку поєднання традиційної національної верстви музичної виразності і європейських мовно-стильових елементів у пісенному доробку китайських композиторів. Це передусім проявляється в такій тематичній сфері, позначеній яскравою характеристичністю у східному філософсько-естетичному світогляді, типовій для китайського світовідчуття, як образи природи. Адже природні стихії, явища і елементи живої природи займають центральне місце у філософсько-естетичному світогляді китайського народу. Відповідно, вони знаходять своє відображення у всіх без винятку видах мистецтва: поезії, живописі, театрі, музиці – академічній і народній. Філософське тлумачення природи китайськими мислителями належить до найважливіших проблем, які вони заторкують у своїх працях, алегорії природних стихій і явищ становлять основу більшості ритуалів, які своїм походженням сягають сивої давнини. Оскільки їх розуміння надто суттєво відрізняється від європейського бачення реляції «людина-природа», то на цьому прикладі переконливо підтверджується специфічність художньої символіки в музично-поетичному просторі китайського солоспіву [5; 6].

Крім того слід взяти до уваги виняткову розмаїтість і диференційованість згаданої тематики у камерно-вокальній творчості як європейських, так і китайських авторів. Така багатоманітність, як і численність самих артефактів, дозволяє проводити порівняльні студії на достатньому компендіумі прикладів у межах обраного жанру. Компаративний аналіз знаків-символів природи у солоспівах різної цивілізаційної традиції при тому

може спиратися на такі об'єктивні параметри, як звуконаслідування і звукозображення, які, попри само собою зрозумілу спільність імітаційної ритмомелодичної структури, відрізняються за асоціативним і емоційним трактуванням.

Образний світ природи у китайських солоспівах пов'язаний з тими ритуально-обрядовими архетипами, які формувались в давній імперії Піднебесної, вплинули на вишукану метафоричну стилістику поетичної мови, передусім у літературній спадщині епохи Тан, у поетичній школі «гір і вод». Тексти давньої поезії не раз кладуться в основу сучасних солоспівів, та навіть стилістика віршів сучасних авторів у оспівуванні сил природи дуже часто спирається на давні взірці.

Література:

1. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків: дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 190 с.
2. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 15 с.
3. Ін Шаннен. Спів словами. Пекін: Вид-во народної музики, 1981. 131 с.
4. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 231 с.
5. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін: Вид-во народної музики, 1995. 866 с.
6. Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін: Вид-во народної музики, 1981. 1528 с