

## **ЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА**

**Цель** исследования – определить жанрово-стилевые маркеры европейской фортепианной музыки в произведениях китайских композиторов XX века в качестве стилеобразующих элементов. **Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении стилистики фортепианной китайской музыки XX века в аспекте претворения на национальной почве европейских традиции фортепианного искусства. Данный аспект не становился специальным объектом музыковедческого интереса, представленного исследованиями китайских авторов. Европейский стилистический комплекс фортепианных произведений китайских композиторов выделен в качестве фундаментального стилеобразующего фактора. **Методология** исследования опирается на метод музыковедческого жанрово-стилевого анализа, основные принципы компаративного метода, а также музыкально-исторический подход к явлениям музыкального искусства. Данная методология позволяет выявить отдельные элементы музыкальной выразительности фортепианных пьес китайских композиторов («свои», сформированные на основании национальной культуры, и «чужие», берущие истоки в европейских традициях фортепианной музыки), которые в художественной целостности музыкального произведения образуют индивидуальный авторский стилистический комплекс. **Выводы.** В фортепианных произведениях китайских композиторов обнаруживаются фактурные, гармонические и ладовые элементы, которые образуют устойчивый стилистический комплекс «звукового образа» фортепиано XX века. К основным из этих элементов относятся линейная и токкатная фактура, ударно-беспедальная техника, полиладовые и политональные комплексы. Данный комплекс является постоянной величиной в разнообразии образцов фортепианной миниатюры, широко представленной в творчестве китайских композиторов, что обусловлено базовым значением европейских традиций фортепианной музыки для формирования творческих индивидуальностей рассматриваемых авторов. Оригинальное преломление ведущих стилистических тенденций европейского музыкального искусства XX века (неоклассицизма и неофольклоризма) на почве национальных традиций китайской музыки является ведущей предпосылкой художественной целостности фортепианных произведений китайских композиторов.

**Ключевые слова:** фортепианная музыка, жанр, стиль, стилистика, традиция, музыкальное мышление, звуковой образ.

*Батанов Виктор Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Педагогического университета Ханчжоу (КНР)*

### **Європейські традиції фортепіанної музики у творчості китайських композиторів XX століття**

**Мета** дослідження - визначити жанрово-стильові маркери європейської фортепіанної музики в творах китайських композиторів XX століття в якості стилетворчих елементів. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді стилистики фортепіанної китайської музики XX століття в аспекті втілення на національному ґрунті європейських традицій фортепіанного мистецтва. Даний аспект не ставав спеціальним об'єктом музикознавчого інтересу, представленого дослідженнями китайських авторів. Європейський стилістичний комплекс фортепіанних творів китайських композиторів виділений в якості фундаментального стилетворчого фактора. **Методологія** дослідження спирається на метод музикознавчого жанрово-стильового аналізу, основні принципи компаративного методу, а також музично-історичний підхід до явищ музичного мистецтва. Дана методологія дозволяє виявити окремі елементи музичної виразності фортепіанних творів китайських композиторів «свої», сформовані на підставі національної культури, і «чужі», що беруть витоки в європейських традиціях фортепіанної музики, які в художній цілісності музичного твору утворюють індивідуальний авторський стилістичний комплекс. **Висновки.** У фортепіанних творах китайських композиторів виявляються фактурні, гармонічні і ладові елементи, що утворюють стійкий стилістичний комплекс «звукового образу» фортепіано XX століття. До основних з цих елементів відносяться лінійна і токкатна фактура, ударно-беспедальна техніка, поліладові і політональні комплекси. Даний комплекс є постійною величиною в розмаїтті зразків фортепіанної мініатюри, широко представленій у творчості китайських композиторів, що обумовлено базовим значенням європейських традицій фортепіанної музики для формування творчих індивідуальностей розглянутих авторів. Оригінальне претворення провідних стильових тенденцій європейського музичного мистецтва XX століття (неокласицизму і неофольклоризму) на ґрунті національних традицій китайської музики є провідною передумовою художньої цілісності фортепіанних творів китайських композиторів.

**Ключові слова:** фортепіанна музика, жанр, стиль, стилистика, традиція, музичне мислення, звуковий образ.

*Batanov Viktor, Phd in Study of Art, senior tutor of Pedagogical university, Hangzhou*

### **The European tradition of piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century**

**The purpose of the research** is to identify genre and style markers of European piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century as style-forming elements. The scientific novelty of the research consists in considering the style of Chinese piano music of the twentieth century in the aspect of implementing the European tradi-

tions of piano art on a national basis. This aspect did not become a special object of musicological interest represented by the research of Chinese authors. The European stylistic complex of piano works by Chinese composers is singled out as a fundamental style-forming factor. The research methodology is based on the method of musicological genre-style analysis, the main principles of the comparative method, as well as the musical-historical approach to the phenomenon of musical art. **Methodology** allows us to identify certain elements of musical expressiveness of piano pieces by Chinese composers ("own", formed on the basis of national culture, and "foreign", originating in the European traditions of piano music), which in the artistic integrity of the musical work form an individual author's stylistic complex. **Conclusions.** In the piano works of Chinese composers, textural, harmonic and fret elements are found that form a stable stylistic complex of the "sound image" of the twentieth-century piano. The main of these elements are linear and toccata texture, shock-free technique, poly-fret and poly-tonal complexes. This complex is a constant in the variety of samples of piano miniatures that are widely represented in the works of Chinese composers, which is due to the basic value of European traditions of piano music for the formation of creative individuals of the authors under consideration. The original refraction of the leading stylistic trends of the European musical art of the twentieth century (The neoclassicism and neofolklorism) on the basis of national traditions of Chinese music is a leading prerequisite for the artistic integrity of the piano works of Chinese composers.

**Keywords:** piano music, genre, style, stylistics, tradition, musical thinking, sound image.

Актуальность темы. На современном этапе своего развития профессиональное музыкальное искусство Китая активно интегрируется в общеевропейские культурные процессы, во многих своих проявлениях оно ориентировано на освоение европейской традиции музыкального профессионализма – как в области исполнительского мастерства, так и в сфере композиторской практики. Жанровая сфера камерной фортепианной музыки широко представлена в творчестве китайских композиторов XX столетия и образует масштабный пласт композиторского творчества, который отличается оригинальностью преломления традиций европейского фортепианного искусства на национальной почве. В этой связи творческие фигуры ведущих китайских композиторов, пишущих для фортепиано, а также отдельные жанры фортепианной музыки, представленные в их творчестве, всё чаще становятся объектом музыковедческих исследований. Однако, в большинстве своём исследовательский интерес связан с национальной спецификой фортепианных сочинений композиторов Китая. Жанрово-стилевые элементы европейской фортепианной традиции, часто присутствующие в китайской фортепианной музыке XX века, обсуждаются музыковедами и пианистами довольно фрагментарно, хотя их значение для эволюции китайского фортепианного искусства трудно переоценить.

Объектом данного исследования является китайская фортепианная музыка XX века, предметом – её жанрово-стилевая специфика.

Цель статьи – определить жанрово-стилевые маркеры европейской фортепианной музыки в произведениях китайских композиторов XX века в качестве стилеобразующих элементов.

Методология исследования опирается на метод музыковедческого жанрово-стилевого анализа, основные принципы компаративного метода, а также музыкально-исторический подход к явлениям музыкального искусства. Данная методология позволяет выявить отдельные элементы музыкальной выразительности фортепианных пьес китайских композиторов («свои» и «чужие»), которые в художественной целостности музыкального произведения образуют индивидуальный авторский стилистический комплекс.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении стилистики фортепианной китайской музыки XX века в аспекте претворения на национальной почве европейских традиции фортепианного искусства. Европейский стилистический комплекс фортепианных произведений китайских композиторов выделен в качестве фундаментального стилеобразующего фактора.

Анализ исследований и публикаций. Общая характеристика ведущих тенденций в развитии китайской фортепианной музыки XX века и её преемственности от национально-культурной традиции представлена в публикациях Г. Абдуллиной, П. Гайдай, Янь Чжихао, Сунь Я, Ван Ин, Цюй Ва, Ван Дуна. Монографическая тематика, связанная с исследованием фортепианного творчества отдельных композиторов Китая, содержится в исследованиях таких авторов как Сунь Я, Цинь Цинь, Чжан Гуанцзянь, Бай Е, Чен Жусуань, Ван Ченьдо. Отдельным жанрам китайской фортепианной музыки посвящены музыковедческие разработки Пан Вэя, Ли Юнь др. Аспект преемственности и творческого переосмысления западноевропейских фортепианных традиций композиторами и пианистами Китая освещён в публикациях Хуан Пина, Цюй Ва, Ван Ченьдо, У На и др. В последних из указанных источников в большей мере рассматривается влияние педагогических традиций на формирование фортепианного исполнительства в Китае и отдельных композиторов на конкретные образцы фортепианного наследия китайских композиторов XX века. При этом магистральные направления европейской фортепианной музыки прошлого столетия не рассматриваются в качестве стилиевых ориентиров китайских представителей фортепианного искусства.

Камерная фортепианная музыка как специальная жанровая сфера профессионального композиторского творчества в Китае имеет небольшую историю, она начиналась в первых десятилетиях XX века (первым известным образцом является фортепианная миниатюра Джао Юэнь Жень «Мирный марш», 1914 г., пр.1).

**Пр.1. «Мирный марш»**

Дальнейшее развитие этой области композиторской практики во многом было ориентировано на европейские традиции камерного фортепианного репертуара, что было обусловлено присутствием европейского элемента в истории становления фортепианного исполнительства и педагогики в Китае в первой половине XX столетия. Речь идёт о русских корнях фортепианной педагогики в Китае в лице выдающейся личности Б. С. Захарова, ученика А. К. Лядова, А. Н. Есиповой и Л. Годовского, работавшего с 1929 по 1943 гг. в Шанхайском музыкальном институте и воспитавшего целую плеяду китайских пианистов и композиторов. Б. С. Захаров возглавлял фортепианное отделение института и Общество камерной музыки в Шанхае. Значение творческой фигуры Б. Захарова для формирования китайского фортепианного исполнительства явилась специальным объектом исследований Хуан Пина [7; 8], в которых подчёркивается определяющее значение «...западной техники игры на музыкальных инструментах и теории музыки» для профессионального обучения молодых китайских музыкантов [7, 528].

В 1930-40 гг. творческими усилиями первых профессиональных китайских композиторов, таких как Сие Син Хай, Хе Лю Тинь, Ма Сы Цон, Цян Вен Е, Тан Сяо Лин, Дин Шан Дэ (последний из перечисленных учился в классе Б. С. Захарова, а в 1947 г. поступил на композиторский факультет Парижской консерватории в класс Н. Буланже) – репертуар произведений для фортепиано существенно расширился. Среди самых известных фортепианных произведений этого периода – «Малая флейта пастушки» Хе Лу Дин, «Хуа гу» (один из видов традиционных китайских барабанов) Чу Вэй (пр.2). Основной стилистической чертой указанных сочинений явился синтез ведущих принципов европейской фортепианной музыки (фактурных, гармонических, ритмических и интонационных) со звуковой образностью традиционно китайской музыки, что придаёт им национальное своеобразие. Аспект претворения национальных музыкальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов на уровне тембральных образов народных инструментов, ладогармонического колорита и фольклорного тематизма специально рассматривается целым рядом китайских исследователей [1; 2; 5; 10; 11].

## 牧童短笛

Commodo 贺绿汀 曲

歌声飞翔制谱

- 1 -

## 花 鼓

Allegro 李惟宁 曲

## Пр.2. «Малая флейта пастушки», «Хуа гу»

Отмеченный аспект формирования стилиевой специфики китайской инструментальной музыки в профессиональном композиторском творчестве был обусловлен общим социокультурным контекстом развития культуры в Китае с 1949 г. до последних десятилетий прошлого века, проходившим под знаком Культурной революции. Художественная культура в этот период истории Китая «...стала лишь формой политической пропаганды, а все остальное безжалостно отсекалось цензорами», – отмечает Л. Ивлев [4]. Рассуждая о судьбах литературного творчества в Китае периода Культурной революции, Л. Ивлев отмечает общую тенденцию, характерную и для музыкального искусства: «Запрет был наложен не только на всю западную литературу, но и на произведения советских авторов – отношения между двумя странами стремительно ухудшались. На книжных полках остались лишь произведения мэтра китайской литературы первой половины XX века – Лу Синя, который был поднят на знамя новой Культурной Революции Великим Кормчим, и самого Мао Цзэдуна» [4].

В этом идеологическом контексте камерная музыка, которая опиралась на западный инструментарий (фортепиано, скрипка и другие струнные инструменты) естественным образом подверглась политической реакции и была переориентирована на идею «внутреннего пользования»: единственно возможным направлением развития стала идея: «Использовать иностранные инструменты для выражения национальной особенности» [6]. В период Культурной революции уровень музыкальной культуры и музыкального образования в Китае оказался на своей нижней границе, в связи с чем китайское музыковедение официально признало «U»-образную концепцию развития национальной профессиональной музыки (имеется ввиду, предельный спад по сравнению с начальным и последующим периодом развития).

Основной идеологический лозунг «искусство принадлежит народу» обусловил магистральное направление развития китайского музыкального искусства в указанный период, связанное расцветом массовых жанров, песни в первую очередь. В свою очередь и фортепианная камерная музыка, созданная композиторами-профессионалами и предназначенная для воплощения определённых политических идей Культурной революции и взаимодействия с «народными массами», утрачивала свои жанрово-стилевые характеристики камерности. Это было обусловлено преобладанием в ней определённых жанровых клише и отказом от композиторской индивидуальности в пользу типового музыкального тематизма и композиционных решений.

Если рассматривать начальный период развития фортепианной музыки в Китае от 1949 года, который был отмечен патриотическими установками творцов новой культуры нового государства КНР, то он связан с активным освоением разнообразных жанров фортепианной музыки китайскими композиторами и бурным развитием исполнительской культуры. Опираясь на опыт европейской профессиональной традиции, китайские композиторы шли по пути создания собственного, ярко выраженного национального фортепианного репертуара. Этому способствовало и большое количество обучающихся фортепианному исполнительству в учебных заведениях: создание новых произведений для

фортепиано выполняло одновременно и инструктивно-дидактическую функцию, воспитывая представления молодых исполнителей о технических и художественно-выразительных возможностях европейского инструмента. Естественным образом в сочинениях китайских композиторов находили своеобразное преломление на национальной основе и характерные стилевые особенности европейской фортепианной музыки, с которыми неразрывно связано фортепианное образование в Китае. В период 1949-1966 гг. было издано более 360 камерно-инструментальных произведений китайских композиторов, в том числе фортепианных. Творчество таких авторов как Ма Сы Цон, Хе Лу Дин, Цян Вен Е активно содействовало распространению камерной музыки в стране и созданию национальной композиторской школы. Особое место в этом процессе занимала фортепианная миниатюра – именно малая форма стала той творческой лабораторией, в которой формировалась стилистика китайской фортепианной музыки и творчески перерабатывался освященный веками опыт западноевропейской профессиональной инструментальной музыки.

Особое место в то время занимают фортепианные произведения Хе Лу Дина (1903-1999 гг.) – выдающегося представителя китайского музыкального искусства, у истоков музыкального образования которого стояло знакомство с европейской музыкой, которая определила его творческие ориентиры как композитора и неостребованность в период «культурной революции», вплоть до репрессий (несмотря на преобладающую в его творчестве патриотическую тематику в массовых песнях и операх, а также в музыке для кинофильмов). Для его фортепианных произведений характерна живость передаваемых образов, свежесть музыкального языка, который органично сочетает в себе интонационные и ритмические особенности китайских народных песен и танцев и «звуковой образ» европейского фортепиано (в терминологии Л. Гаккеля [3]). Показательным примером фортепианного стиля композитора является пьеса «Второй синьцзяньский танец» (1955 г.). На основе музыкального фольклора Синьцзяна, довольно пёстрого в этническом отношении региона на северо-западе Китая, автор создал картину шумного народного праздника в лучших традициях европейской программной музыки. Характерный ритм традиционной музыки сочетается в этой миниатюре с выразительной песенной мелодикой, что вызывает явные ассоциации с фактурным лаконизмом фортепианных сочинений европейских композиторов первых десятилетий XX века, который Л. Гаккель определяет как схематизацию фактуры по типу «мелодия и аккомпанемент» [3, 14]: «Схематизация фактуры, малая масса звучания, артикуляция *pop legato*, становятся родовыми чертами музыки молодых фортепианных композиторов» [3, 16]. Гармонический фон отличается одновременным использованием мажорного и минорного ладов, что также соотносимо с полиладовыми и политональными принципами европейского музыкального мышления XX века. Применение в рамках одного такта диссонансирующей третьей степени лада, создающей терпкое звучание малой секунды, придает музыке яркий колорит. Общая же танцевальная программа пьесы воплощается в первую очередь посредством ритмического элемента: ударно-шумовая трактовка инструмента сообщает музыке архаический колорит, соотносимый со знаменитыми «варваризмами» Б. Бартока и С. Прокофьева.

В жанровом отношении в китайской фортепианной музыке рассматриваемого периода преобладает малая форма пьесы; однако довольно часто композиторы идут по пути объединения отдельных пьес в циклическую форму. В этом плане опора на жанровый тип европейской фортепианной музыки обеспечивала китайским композиторам возможность создания более разнообразной в плане художественной выразительности композиции. Принцип контрастного сопоставления различных по характеру пьес значительно расширял палитру звукового образа фортепиано и позволял композитору демонстрировать владение фортепианной фактурой. Одним из самых известных образцов подобного рода произведений является фортепианный цикл «Сезонно-обрядовые стихотворения» Цян Вен Е (1956 г.), образно-содержательная идея которого связана с традиционным китайским календарём. В двенадцати фортепианных пьесах автор создал разнообразные картины сельской жизни.

Отметим, что в произведениях композиторов «старой школы» преобладает общая установка на запечатление звукового образа китайской традиционной музыки посредством тембральной колористики – принципа, который черпает свои истоки в европейской романтической фортепианной эстетике и специально обсуждается исследователями-музыковедами в отношении фортепианного стиля С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Мяскового и других представителей фортепианной музыки XX столетия [3]. Однако в некоторых образцах китайской фортепианной музыки просматриваются значительные изменения в гармоническом языке и обращении к полифоническому изложению, что выходит за рамки традиционной стилистики и соотносимо с обновлением музыкального мышления европейских композиторов в первой половине XX столетия и созданием эстетических принципов «новой музыки».

Так, Дин Шан Дэ, один из самых известных китайских фортепианных авторов, который обучался в 1940-х годах в Парижской консерватории, в своих произведениях часто использовал движения параллельными септаккордами, нонаккордами, одновременное сочетание мажорного и минорных ладов (полифонический цикл «Четыре маленькие прелюдии и фуги», например). Отмеченные элементы композиторского стиля позволяют провести параллели со стилистикой фортепианного письма П. Хиндемита, А. Онеггера, С. Прокофьева и других композиторов, в творчестве которых формировался новый музыкальный язык XX столетия.

У других авторов, таких как Циан Вен Е и Ма Сы Цон, в большинстве фортепианных сочинений присутствует тенденция к расширению тонально-гармонической системы, а также использованию свободной полифонии. Например, в основе музыкального языка «Трёх танцев» Ма Сы Цон лежит достаточно сложная гармония с использованием диссонантных созвучий, полиладовых и полифункциональных структур, полифонической техники. Указанные стилевые черты в данном сочинении направлены на запечатление современным музыкальным языком специфического национального колорита китайской традиционной музыки. Как утверждают исследователи, «...к середине 50-х гг. обнаружилось, что основные поиски китайских композиторов сосредоточились в гармонической области, в частности в сфере функциональных сопоставлений» [10, 34]. К тому же в гармонической технике Ма Сы Цона в сочетании со знанием выразительных и технических тонкостей инструмента, прослеживается явная связь с музыкальными традициями, впитанными композитором от его европейских преподавателей во время обучения в Шанхайской консерватории.

Краткий обзор фортепианной музыки китайских композиторов середины XX века позволяет утверждать, что в основе творческих поисков ведущих авторов лежала установка на освоение современного музыкального языка в границах «своей» художественной образности. Стремление к передаче национальной тематики и образности на основе традиционного музыкального материала (песни и танцы различных регионов Китая) с учётом обновления музыкального мышления на основе европейских традиций, усвоенных в процессе профессионального обучения – составило стилистический фундамент фортепианного репертуара. Безусловно, в силу социально-политических условий развития китайской культуры данного периода, эта творческая концепция не может сравниваться с соответствующими тенденциями обновления композиторского музыкального мышления на Западе (имеется в виду феномен неофольклоризма, который сыграл существенную роль в формировании фортепианной стилистики XX века). Тем не менее, фольклорный «исток» эволюции фортепианной музыки китайских композиторов в XX столетии очевиден: его богатейший ритмический и ладогармонический потенциал породил множество авторских концепций звукового образа фортепиано, значительно расширив стилевую палитру национальной музыки. При этом некоторые принципы «новой музыки» Запада, связанные с новой трактовкой выразительности фортепиано, оригинально отразились в сочинениях китайских композиторов.

В качестве примера можно привести две пьесы Чен Пей Сюнь – «Уличный торговец» и «Гром в сезон засухи». Обе были созданы в начале 1950-х годов на основе музыкального материала провинции Гуан Дон и отличаются ярким региональным колоритом. Прекрасное знание традиционной музыки этого региона позволило композитору органично сочетать народные китайские мелодии с гармоническими новациями и звуковым потенциалом европейского инструмента.

В крайних разделах пьесы «Уличный торговец» представлен принцип беспедальной техники, берущий свои истоки в доклассической фортепианной технике и воскрешающий «молоточковое» ударное звучание клавишного инструмента. Характерно, что педаль в данных разделах сочинения используется более чем фрагментарно: её обозначение выставлено композитором только в момент звучания вертикального созвучия в качестве колористического элемента (т. 16, пр.3). Прозрачная фактура напоминает фактуру ранних классических сонат (Скарлатти и др.), фигуративность музыкального тематизма верхнего голоса основана на токкатной моторике; оба указанных фактурных элемента соотносятся Л. Гаккелем с неоклассицистской стилистикой фортепианных сочинений европейских композиторов [3, 18]. «Сухое», «стеклянное» звучание фортепиано в полной мере компенсируется колористикой развёрнутого среднего раздела пьесы, в котором педализация выполняет основную выразительную функцию. Тот же принцип прозрачной фактуры (использование широкого регистрового диапазона в мелодических дублях и мелодических фигураций на фоне скупой гармонической поддержки) за счёт постоянного использования педали приобретает совершенно иную выразительность. Бесполутоновый ладовый колорит пентатоники, в котором разворачивается мелодика среднего раздела, на фоне обильной педализации приобретает характерную звуковую образность: звучание фортепиано вызывает аллюзии на звуки традиционных китайских инструментов. Кроме того, отмеченная прозрачность фактуры имеет и явные графические характеристики линейности мелодических пластов, которые также соотносимы неоклассицистскими стилевыми показателями фортепианной фактуры.

陈培勳 曲

Allegretto  $\text{♩} = 100-104$

The musical score is presented in five systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 100-104. The piece begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The first system ends at measure 6. The second system ends at measure 11. The third system ends at measure 16, where a piano (Ped.) instruction is given. The fourth system ends at measure 21, where the tempo is marked 'agitato' and the dynamic is mezzo-forte (mf). The fifth system ends at measure 27, where the dynamic is fortissimo (ff).

### Пр.3 «Уличный торговец»

Программная содержательность пьесы «Гром в сезон засухи» (пр.4) реализуется композитором за счёт характерного звучания инструмента, в основу которого положена специфическая ударно-беспедальная техника, обеспечивающая доминирование ритмической выразительности над мелодической. Принципиальное отсутствие педали в пьесе сообщает ей яркую выразительность: создаётся имитация звуков грома, т.е. определённый шумовой эффект. Токкатная фактура также обеспечивает программную выразительность (стремительность и неудержимость стихии), а репетиционно-мартеллатная техника в полной мере соответствует программной идее сочинения и соотносима со стилистикой европейской фортепианной музыки первой половины XX столетия. Необходимо также отметить и выразительную функцию динамических градаций звучания инструмента: широкая градация динамических оттенков призвана отобразить то затухание, то нарастание звуков грома.

**粵曲“早天雷”\***

Guangdong Folk Melody “Bolt Thunder in Drought”

Allegro ma non troppo

\* 作于 1953 年

#### Пр.4

Таким образом, даже самый краткий обзор фортепианных сочинений китайских композиторов середины XX столетия, даёт возможность утверждать наличие в них некоторых «постоянных величин» на уровне фактурной организации и технических приёмов, характерных для европейской фортепианной музыки первой половины прошлого века. Тем более отмеченные параллели актуальны для последующих поколений композиторов Китая, камерные фортепианные сочинения которых могут составить предмет специального исследования. В рассмотренных пьесах обнаруживаются фактурные, гармонические и ладовые элементы, которые образуют устойчивый стилистический комплекс «звукового образа» фортепиано XX века, сформированного в творчестве ведущих европейских композиторов первых десятилетий XX столетия. К основным из этих элементов относятся линейная и токкатная фактура, ударно-беспедальная техника, полиладовые и политональные комплексы. Данный комплекс является постоянной величиной в разнообразии образцов фортепианной миниатюры, широко представленной в творчестве китайских композиторов, что обусловлено базовым значением европейских традиций фортепианной музыки для формирования творческих индивидуальностей рассматриваемых авторов. Оригинальное преломление ведущих стилевых тенденций европейского музыкального искусства XX века (неоклассицизма и неофольклоризма) на почве национальных традиций китайской музыки является ведущей предпосылкой художественной целостности фортепианных произведений китайских композиторов.

#### Література

1. Абдуллина Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века. Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 322-326.
2. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. 3 (88). С. 61-64.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1976. 295 с.
4. Ивлев Л. Десять абзацев о «литературе шрамов». URL: [sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov](http://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov)
5. Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf>
6. Мао Дзе Дун. Разговор с музыкантом. Руководство партии о искусстве 1956.
7. Хуан Пин. Борис Захаров и его роль в становлении китайской фортепианной школы. Известия Рос-



сийского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. № 69. С. 527-531.

8. Хуан Пин. Китайское фортепианное искусство первой половины XX века в его взаимосвязях с русской фортепианной школой. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=5874>

9. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. Москва, 1952. 320 с.

10. Ю Жунь Ян. Правила инструментального творчества. Народная музыка, 1979.

11. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. Українська музика. 2017/4 (26). С. 94-101.

#### **References**

1. Abdullin G.V., Sun Ya. (2018). Features of Chinese piano music of the second half of the twentieth century. Manuscript. Tambov: Certificate, 11 (97). Part 2, 322-326 [in Russian].

2. Gaidai, P.V. (2014). The role of traditional music culture in the development of piano art in China. News of the Volgograd State Pedagogical University, 3 (88), 61-64 [in Russian].

3. Hakkel L. (1976). Piano music of the twentieth century. Essays. Leningrad-Moscow: Soviet Composer [in Russian].

4. Ivlev, L. Ten paragraphs about the "literature of scars". URL: [sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov](http://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov) [in Russian].

5. Li Yun. Piano Arrangement in the History of Chinese Music. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf> [in Russian].

6. Mao De Dong. Talking to a musician. Party Guide to the 1956 Art. [in Russian].

7. Juan Ping (2008). Boris Zakharov and his role in the formation of a Chinese piano school. News of the Russian State Pedagogical University. Al Herzen, 69, 527-531 [in Russian].

8. Juan Ping. Chinese piano art of the first half of the twentieth century in its relationship with the Russian piano school. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=5874> [in Russian].

9. Schneerson G.M. (1952). Music culture of China. Moscow [in Russian].

10. Yu Jun Yang (1979). Rules of instrumental creativity. Folk music [in Russian].

11. Yan Zhihao (2017). Problems of Piano Art of China in the Works of Chinese Researchers. Ukrainian music, 4 (26), 94-101 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.11.2019 р.  
Прийнято до публікації 29.11.2019 р.*

УДК 75.046.3:27-526.62]:[1+2]

**Дем'янчук Андрій Львович**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури та хореографії  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка  
ORCID 0000-0002-3399-4537

### **ФІЛОСОФСЬКІ ТА БОГОСЛОВСЬКІ ОСНОВИ ІКОНОТВОРЧОСТІ**

**Мета** статті – дослідити філософські та богословські основи іконотворчості, з'ясувати матеріальну та духовну природу ікони, встановити її основну відмінність від несакрального світського мистецтва. Показати роль канонічної ікони у християнському храмі, розкрити її зв'язок з Літургією. **Методологія.** У дослідженні застосовано комплекс методів, а саме: історичний, порівняльний, метод аналізу та узагальнень, описовий, іконографічний (принципи та методи зображення); технологічний; богословський (аналіз текстів Біблії); філософський (сутність і явище; зміст і форма; необхідність і випадковість та ін.); індуктивний та дедуктивний методи тощо. Завдяки цим методам було досліджено богословські та філософські основи іконотворчості, з'ясовано духовну та матеріальну природу ікони та її відмінність від світського мистецтва. **Наукова новизна** роботи визначається розкриттям філософських та богословських основ іконотворчості. У цьому контексті було встановлено матеріальну та духовну природу ікони, зокрема, розкрито її глибинний зв'язок з Літургією. **Висновки.** Ікона – сакральний твір, який має не тільки матеріальну але й духовну природу. Це пояснює її тісний зв'язок з Літургією. У ній також закладені філософські та богословські основи, які не суперечать, а доповнюють усталені канонічні іконографічні правила вироблені в IX–X ст., а також національні мистецькі традиції. Нині у сакральному мистецтві поряд з використанням усталеної традиційної символіки, існують і намагання створити нові зразки *трансцендентальної* ікони. Пригадаємо, що основою *трансцендентальної ікони* є Божі тайни, які доступні пізнанню як *апріорному*, так і *апостеріорному*. Тож ікона через свою трансцендентальну природу повинна, як це робить слово Боже у Біблії, виявляти Божі таємниці і доносити їх до всіх людей. Ікона є також *метафізична*. Є багато означень цього терміну в філософії, але в богослов'ї метафізика має конкретний зміст: це високий духовний світ Божого буття. У цьому світі перебуває Воскреслий Господь і його святі. А вони є об'єктами зображень на іконах. Ікона є *онтологічна*, оскільки вона виразно вказує на можливість пізнання розумом першопричин буття. Проте вивчення проблеми філософських та богословських основ іконотворчості, ще потребують глибших досліджень та нових наукових підходів.

**Ключові слова:** богословські та філософські основи іконотворчості, феномен ікони, основи іконошанування.