

О ПРЕЛОМЛЕНИИ СТИЛИСТИКИ ИМПРЕССИОНИЗМА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЦУЙ ШИГУАНА

А.С. Молчанов¹, Ци Синью¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу фортепианного творчества выдающегося китайского композитора Цуй Шигуана (р. 1948), для которого характерен уникальный синтез глубоких национальных традиций и новаторского освоения техники европейского музыкального языка, включая интерес к импрессионизму. Цель работы – выявить специфику синтеза национальной традиции и особенностей преломления музыкально-импрессионистских средств, с учетом философско-эстетического содержания. Основное внимание в статье уделяется ключевым произведениям композитора: пьесам «Морсящий дождь» (细雨, 1979), «Горный источник» (山泉, 1980) и «Птицы на пустой горе» (空山鸟语, 1998). В анализе пьес выделяются тембровая трактовка фортепиано, внимание к деталям фактуры, наличие параллелизмов и «пустых» гармонических интервалов, ладовая переменность в мелодике, подражание национальным китайским инструментам. Констатируется, что использованные композитором средства не являются самоцелью, а выступают способом обобщения тонких пейзажных образов и фундаментальных категорий китайской эстетики и философии таких, как *сюй* и *ши* («пустота» и «наполненность»), *цин* и *юань* («чистота» и «отдаленность»). В заключении отмечается, что фортепианное творчество Цуй Шигуана представляет собой целостную художественную систему, где композиционный метод европейской традиции органично сплавлен с восточным мироощущением. Произведения по праву считаются образцом музыкальной живописи в мировой фортепианной литературе XX в., внося с позиции китайской академической музыки уникальный вклад в сокровищницу мирового музыкального искусства.

Ключевые слова: Цуй Шигуан, китайская фортепианная музыка, музыкальный импрессионизм, синтез культур, звуковая живопись, эстетика *сюй* и *ши*, *цин*, *юань*, *се-и*

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Молчанов А.С., Ци Синью. О преломлении стилистики импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуана // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 155–165. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-155-165.

ON THE REFRACTION OF IMPRESSIONIST STYLISTICS IN THE PIANO WORKS OF CUI SHIGUANG

A.S. Molchanov¹, Qi Xinyu¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article analyzes the piano works of the outstanding Chinese composer Cui Shiguang (b. 1948), whose oeuvre is characterized by a unique synthesis of profound national traditions and innovative mastery of European musical language techniques, including an interest in Impressionism. The study aims to identify the specific features of the synthesis between national tradition and the refraction of musical-Impressionist means, taking into account philosophical and aesthetic content. The article focuses primarily on the composer's main works: the pieces "Drizzle" (1979), "Mountain Springs" (1980), and "Birds on the Hill" (1998). In analyzing these pieces, the authors note the timbral treatment of the piano, attention to textural details, the use of parallelisms and

“empty” harmonic intervals, modal variability in melody, and imitation of traditional Chinese instruments. The authors conclude that the techniques employed by the composer are not ends in themselves but serve as a means to generalize subtle landscape imagery and fundamental categories of Chinese aesthetics and philosophy, such as *xu* and *shi* (“emptiness” and “fullness”), *qing* and *yuan* (“clarity” and “distance”). In conclusion, it is noted that Cui Shiguang’s piano works constitute an integrated artistic system in which the compositional methods of the European tradition are organically fused with an Eastern worldview. His works are rightly regarded as exemplars of musical painting in the global piano literature of the 20th century, making a unique contribution from the perspective of Chinese academic music to the treasury of world musical art.

Keywords: Cui Shiguang, Chinese piano music, musical Impressionism, cultural synthesis, sound painting, aesthetics of *xu* and *shi*, *qing*, *yuan*, *xie-yi*

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Molchanov, A.S., Qi Xinyu (2026), “On the refraction of impressionist stylistics in the piano works of Cui Shiguang”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 2, pp. 155–165. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-155-165.

Импрессионизм – одно из ярких и заметных художественных направлений в искусстве конца XIX – начала XX в. Зародившись во Франции в среде живописи, и обретя там свои характерные черты, он быстро распространился по всему миру и стал актуальным творческим трендом многих авторов. Импрессионизм был прежде всего искусством, передававшим или создававшим впечатления от реальности, достигая небывалых высот в своей тематической направленности. Как отмечает А.С. Копылова: «Представители импрессионизма стремились разрабатывать методы и приемы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления» (2015, с. 47). Именно феномен импрессионизма олицетворяет собой единство творческих устремлений представителей разных видов искусства: живописи, музыки, поэзии.

Яркое отражение импрессионизм получил и в китайской культуре и, в частности, в музыке. Для этого имелись весьма значительные предпосылки, уходящие корнями в народную традицию, а также в древние философские воззрения, что наиболее полно выражено в конфуцианской и даосской эстетических концепциях. В них с заметной силой и настойчивостью обнаруживается направленное стремление к гармонии с природой, к вы-

соким идеалам и духовному преодолению. Как пишет Чжан Ваньжун: «Китайская традиционная эстетическая концепция всегда ценила художественную атмосферу и рассматривала ее как важный критерий оценки художественных произведений. В древности при оценке живописи и искусства часто использовались термины “высокая и отдаленная атмосфера”, а также выражение “вложить душу в форму” <...> Это означает, что для понимания книги, картины и других произведений искусства нужно вникнуть в их суть, а не ограничиваться внешним впечатлением»¹ (Zhang Wanrong, 2020, p. 175–176). Все это сближает китайские традиционные представления с импрессионизмом и в значительной степени обосновывает его популярность на современном этапе развития китайской культуры.

Импрессионизм получил заметное распространение в Китае в 1950-е гг., после создания Китайской Народной Республики и стабилизации общеполитической и социально-культурной ситуации в стране. В то время в искусстве Китая преобладала классическая эстетическая концепция. Импрессионизм стал новым, свежим течением, привлечшим внимание многих художников. Китайские композиторы проявили большой интерес к его стилю, чувствуя высокую совместимость с традиционными китайскими эстетическими идеями, что дало многим авто-

рам, находившимся в творческом поиске, четко представить направление развития фортепианной музыки в Китае и возможности ее локализации.

«Причина, по которой импрессионизм получил распространение в Китае в то время, состоит, в первую очередь, в том, что для многих китайских композиторов это был единственный путь к разработке национального стиля в условиях отсутствия четких представлений о развитии фортепианной музыки и традиционной китайской эстетической концепции» (Zhang Wanrong, 2020, p. 175). В.Ю. Бата-нов также указывает на импрессионизм (наряду с неоклассицизмом и неофольклоризмом) как на одно из направлений, «которые во многом определили программный принцип музыкальной композиции, обращение к классическим жанрам европейской музыки (соната, трио, квартет, квинтет, рондо), а также индивидуально-композиторскую стилистику на гармоническом, фактурном и фони-ческом уровнях (2020, с. 30).

Импрессионизм стал активно проявляться в творчестве самых разных авторов. Одним из них в 1970–1980-е гг. стал выдающийся китайский композитор Цуй Шигуан (р. 1948), творчество которого представляет собой уникальный сплав глубоких национальных традиций и новаторского использования приемов европейского музыкального импрессионизма. В настоящей статье речь пойдет о наиболее показательных его работах, это фортепианные пьесы «Моросящий дождь» (细雨, 1979), «Горный источник» (山泉, 1980), «Птицы на пустой горе» (空山鸟语, 1998), музыка которых служит ярким примером синтеза европейской и китайской традиций и одновременно воплощает тонкие пейзажные образы и философские концепции.

Актуальность обращения к данной теме подкрепляется тем, что, во-первых,

творчество Цуй Шигуана мало исследовано в научных работах как китайских, так и зарубежных авторов, а во-вторых, избранный ракурс изучения обозначает важную методологическую проблему взаимодействия разных культурных пространств, соединяющих области музыкального искусства с эстетическими и философскими учениями, и содержит сведения, не отраженные ранее в российских публикациях.

Цель статьи состоит в выявлении специфики синтеза национальной традиции и особенностей преломления музыкально-импрессионистских средств в произведениях Цуй Шигуана. Обратимся непосредственно к музыкальному материалу пьес с тем, чтобы указать на определенные особенности, отражающие импрессионистскую стилистику.

1. *Мелодика, лад*. В пьесах композитор использует свободный, вариантный метод мелодического изложения и развития. Он часто сочетает ладовые краски пентатоники, дорийского и фригийского звукорядов, целотоновой гаммы, применяет ладовую переменность, смещая устои. В итоге возникает ощущение неоднозначности тонального центра, а в смене ладового наклона образуется игра световыми красками. Благодаря вариантному мелодическому развитию отдельные части пьес интонационно и ладово резонируют друг с другом, создавая ощущение диалога и единого звукового поля.

В пьесе «Моросящий дождь» мелодия занимает одно из ключевых мест, особенно в первой части, где она излагается преимущественно в одноголосной фактуре, с отдельными подчеркивающими аккордами в других голосах. Ее характер близок размышлению, а в интонационном строе запечатлены моменты изобразительности. Ядро темы-мелодии представляет собой восходящий ход по квинтам к долгому звуку *фа*, из которого произрас-

тает цепочка повторяемых на одном тоне шестнадцатых нот, словно имитирующих капли дождя в дымке тумана (пример 1). Далее мелодия развивается посредством плавных секундовых и терцовых интонаций с опорой на звуки трезвучия *f-moll* и модулирует к новой ладовой опоре

си-бемоль. Постепенно обогащаясь подголосками и новыми гармоническими красками, мелодия вбирает в себя все характерные тематические элементы целого, резонируя в разных частях произведения единым колоритом звучания.

Пример 1. Цуй Шигуан. Пьеса «Моросящий дождь», тт. 1–3



В изображении активных переключек птичьего пения в пьесе «Птицы на пустой горе» (в среднем эпизоде) применяется сочетание фрагментов целотонного звукоряда с уменьшенным ладом и другими конструктивными последовательностями, использующими полутоновые ходы. Тем самым создается атмосфера птичьего щебетания и гомона.

В основе пьесы «Горный источник» лежит мелодизированная фигурационная фраза в нижнем пласте фактуры, сочетающая движение секундовых и терцовых интервалов в контексте ладовой вариативности дорийского и натурального соль минора. С т. 5 происходит высотно-регистровое развитие этой идеи путем повторения данной фразы в верхнем регистре на педали *ре* и дальнейшее вариационное продвижение, меняющее интонационный профиль мелодической линии и высотную опорность на разные ступени (*ми*, *ля*, *ре* и снова *соль*). Интонационно-звуковая арка в конце пьесы (заключительное проведение рефрена с т. 97) вариантно перекликается с началом, только здесь мелодия начинается на кварту выше (от *до*) и приводит к остановке на *соль*, тем самым усиливая опорность главного устоя, который обыгрывается

в последовательном совмещении звукорядов дорийского и эолийского минора. В этом произведении композитор внедряет и отдельные приемы мелодико-гармонического переченя и ладовой комплементарности, чтобы «освежить» звучание, и придать ему остроту и экспрессию, а также характерную контрастность, усиливая музыкальную выразительность и обогащая чувственные впечатления.

2. *Гармония.* Импрессионистская стилистика также отражается и на гармоническом профиле произведений, где часто применяются пустые кварто-квинтовые структуры и их параллельное движение, что подчеркивает особый колорит звучания. Широкое использование параллельных квинт, кварт и терций ослабляет функциональные связи, создавая легкий и воздушный звуковой эффект, напоминающий технику К. Дебюсси. Так, в пьесе «Горный источник» в эпизоде В (тт. 33–39) возникает восходящая последовательность параллельных малых минорных септаккордов: $C\#m_7 - E m_7 - g m_7 - B m_7$, фактурно расслоенная на два плана: верхний в виде мелодического движения восьмых нот (с дублировкой в ч.4 и б.3) и нижний, представленный параллельными квинтами, перемещаемыми по малым терциям

вверх. Эта последовательность служит одновременно и моментом развития музыкальной мысли и ее красочного расцвечи-

вания в виде секвенционного перемещения полутактовой фразы, использующей одну и ту же гармоническую краску (пример 2).

Пример 2. Цуй Шигуан. Пьеса «Горный источник», тт. 33–34



Другой особенностью является включение красочных созвучий, сочетающих различные фонические элементы, усиленные фактурными фигурациями голосов, что больше ориентированно на звуковое тембровое воплощение, чем на четкий функциональный план. В пьесе «Моросящий дождь» одной из характерных гармоний является большой мажорный нонаккорд от ми-бемоля, который появляется в середине первой части, а также в репризе-коде. Его долгое пространное звучание не обнаруживает свое функциональное тяготение, аккорд используется в качестве красочного созвучия, которое вбирает в себя и длинные протянутые ноты, и гармоническую фигурацию восьмых в верхних голосах.

В кульминационной зоне этой же пьесы (тт. 45–48) используется прием полифункционального наложения мелодико-гармонических элементов: нисходящего малотерцового мотива из четырех шестнадцатых в верхнем голосе и опирающегося на квинтовый и вспомогательный секундовый ходы в нижнем голосе. Эти мотивы перемещаются по малым терциям вверх: в правой руке по тональностям *Cm–Esm–Fism–Am*; а в левой – по *F–As–H–D*. Этот же принцип повторяется в последующих трех тактах с шагом в ч.5, пока не достигает третьей октавы, образуя кульминацию, которая одновременно является изобразительной картиной как усиливающегося дождя, так и эмоциональной картиной усиливающегося

чувства, которое достигает наивысшего подъема и накопления сил. В пьесе «Птицы на пустой горе» в гармонии в значительной степени идет опора на сегменты разных звукорядов и рассредоточенное распределение характерных ладовых ступеней по отдельным голосам фактуры, свидетельствуя в пользу неомодального принципа.

3. *Фактура и регистры.* Фактурная организация пьес показывает разные типы изложения музыкального материала, сочетая неустойчивые моменты одноголосного и разряженного звучания с насыщенными и плотными. Часто в фактуре присутствуют три линии: одна из них мелодическая, другая образует подголосок, а третья либо педальная, либо аккордовая. Расположение элементов меняется от далекого и расставленного, к тесному и слитному и наоборот, что создает ощущения смены пространства и насыщенности звучания. Например, часть экспозиции пьесы «Моросящий дождь» выполнена в разряженной одноголосной фактуре. Аналогично в начале пьесы «Птицы на пустой горе» используется рассредоточенное повторение нисходящего секундового мотива *ми–ре* в одноголосном и продублированном в чистую кварту вариантах, расставленных между разными октавами, что, очевидно, призвано создать атмосферу спокойствия, глубины и таинственности (пример 3). Непрерывное течение восьмых нот в пьесе «Горный источник» и их различные

регистровые переключки и наложения более прозрачного и чистого, до бурного постоянно меняют характер звучания: от и стремительного.

Пример 3. Цуй Шигуан. Пьеса «Птицы на пустой горе», тт. 1–3



4. Звукоизобразительность и подражание музыкальным инструментам. Звукоизобразительные моменты в значительной степени характерны для произведений Цуй Шигуана. Они опираются в основном на природные явления: горы, лес, пение птиц, струящиеся потоки воды, дождь и т.п. Кроме того, для достижения более богатого выразительного эффекта Цуй Шигуан использует имитацию тембров национальных китайских инструментов гучжэна и гуциня². Так, подражание гучжэню хорошо заметно в каденционном фрагменте пьесы «Горный источник» (тт. 67–82), где изображается течение воды.

Для создания особого выразительного эффекта композитор объединяет мелодические фигуры из мелких нот в единый

безостановочный звуковой поток, который сливается в непрерывное арпеджио на ладовой основе пентатоники, что при слуховом восприятии создает ощущение синтеза тембров фортепиано и народного инструмента (пример 4). Подражание гуциню встречается в начале пьесы «Птицы на пустой горе», где рассредоточенное звучание кварт и одиночных секундовых мотивов служит очень характерным моментом игры на гуцине, напоминая прозрачные флажолеты (*фань инь*) и скользящее движение со слабеющим послезвучием (*изоу шоу инь*). Эта игра «разряженными» тонами, где каждая нота будто тает в тишине, создает ту самую атмосферу «пустой горы», которая является эстетическим идеалом гуциня (см. пример 3).

Пример 4. Цуй Шигуан. Пьеса «Горный источник», тт. 67–70



5. Музыкальная форма. Фортепианные произведения Цуй Шигуана впол-

не закономерно опираются на типовые классические структуры: рондо («Горный

источник»), концентрическую («Птицы на пустой горе»), простую трехчастную («Моросящий дождь»). Однако они трактуются в более свободном, вариантном ключе, подчиняясь единому программному замыслу. Так, в рондо «Горный источник» рефрен постоянно варьируется и очень пластично изменяется. Эпизоды не столько контрастируют рефрену, сколько органично дополняют и развивают его. В форме используются звуко-образительные, каденционные вставки, рисующие картину потоков воды струящегося источника.

В пьесе «Птицы на пустой горе» первой более развернутой половине концентрической формы (словно нанизывающей различные варианты птичьего пения) противостоит более лаконичная репризная часть, создающая звуковую арку с началом. В пьесе «Моросящий дождь» используется вариантно повторенная экспозиция первого раздела, которая переизлагает тему в новом облике и через развивающую середину приходит к краткой репризе-коде, которая восстанавливает разряженную атмосферу звучания, свойственную первой части. Образно это можно представить в виде картины, когда дождь замер, стих и медленно стекающие капли возвращают все к миру.

6. *Связь с эстетикой и философией китайской музыки.* В фортепианных пьесах Цуй Шигуана отразились существенные эстетические представления китайского народа, укорененные в культуре, в философском и эстетическом осмыслении миропорядка. Связь возникает на основе использования определенных средств выразительности и их распределения в фактуре, что влияет на плотность звучания, общий темпоритм движения и синестезийные характеристики, описание которых напрямую затрагивает эстетические категории. Для Цуй Шигуана это стало характерной чертой стиля, и было отме-

чено другими исследователями. Например, относительно пьесы «Моросящий дождь» Чэнь Сяохуэй пишет: «Композитор Цуй Шигуан, основываясь на постижении даосской концепции естественной красоты <...> выбирает в качестве объектов зарисовок дождь, природу и другие пейзажи. Используя естественную и плавную мелодическую фактуру, он живо передает природные красоты, показывая естественную, простую, свежую и изящную гармоничную художественную картину. Можно сказать, что каждая нота использована идеально, демонстрируя эстетическую концепцию “пустоты”, “покоя” и “сдержанной глубины”» (Chen Xiaohui, 2015, p. 27). Аналогии свойственны и другим пьесам композитора.

В пьесе «Горный источник» ощущается красота струящегося потока, то спокойного и созерцательного, то стремительного и активного. Но образ пьесы, отраженный в названии, это не просто красивая метафора, а целая философская и художественная концепция, глубоко укорененная в культуре, связанная с даосизмом. Горный источник здесь служит воплощением идеи *цзыжань* (自然), т.е. самопорождения, спонтанности, «естественности». Музыкальные линии, описывающие пейзаж, плавны и связны, как струящиеся облака, отражающие изначальную жизненную силу природы. Его описание воплощает две эстетические категории. Первая, *цин* (清 – чистота, ясность, прозрачность), что в музыке означает чистоту тона, ясность фразы, прозрачность фактуры. Вторая, *юань* (远 – отдаленность, глубина, бесконечность), что направлено в музыке на создание эффекта безбрежного пространства, медитативной глубины, недосказанности.

Пьеса «Моросящий дождь» представляет собой яркий пример программной музыки, наполненной лирическим настроением и создающей звуковую атмос-

феру двух характерных для китайского мироощущения состояний: *сюй* и *ши*, что может быть истолковано в философском ключе как «пустота» и «наполненность» (реальность). В данном случае, в крайних разделах пьесы представлена атмосфера пространственного разряженного звучания *сюй*, а в середине, где образуются наиболее насыщенные фрагменты звучания и находится главная кульминация пьесы (непосредственно выражающая экспрессивные свойства материала) реализуются представления *ши*.

Эта же концепция присутствует и в пьесе «Птицы на пустой горе», изображающей контраст между тихой долиной и шумным пением птиц. Кроме того, эта пьеса связана с высшей эстетической категорией *И-Юнь* (意韵), что также соотносится с воплощением приемов игры *гуциня* – самого философского китайского инструмента, «инструмента мудрецов». Из этого ясно, что композитор стремится к созерцательному переживанию, а не к повествованию. Красота заключается не только в звучащем, но и в отзвуке, в намеке, в том, что остается «между звуками» и после них. Длинные паузы, протянутые лиги, использование педали для создания «воздуха» и эха – все это образует ту самую ауру, которая оставляет пространство для воображения слушателя, а также дает возможность понять связь музыкального высказывания с эстетическим переживанием. «Птицы на пустой горе» – это не просто звуковой эффект, а вплетение в музыкальную ткань одного из древнейших и самых поэтичных символов китайской культуры, олицетворяющего свободу, естественность, радость бытия и гармоничное наполнение тишины пустых гор жизненной силой.

7. *Стилистические параллели.* По комплексу воплощенных выразительных средств и по образному началу музыка Цуй Шигуна вызывает определенные ху-

дожественные параллели с творчеством К. Дебюсси и О. Мессиана.

Дебюсси, с его «Отражениями в воде», «Садами под дождем» и «Облаками», был первооткрывателем в области музыкальной живописи. «Он создал новый *звуковой и фонический образ* фортепиано, оригинальную стилистику, уникальную технику» (Кокорева Л., 2010, с. 21). Цуй Шигуан следует этой традиции, но добавляет палитру китайской национальной культуры. У обоих композиторов музыка часто лишена ясно очерченного мелодического центра и развивается по принципу звуковых пятен и атмосферных состояний. Это создает ощущение пространства, туманности, недосказанности. Слова Дебюсси о том, что музыка природы «обступает нас, а мы живем посреди нее до сих пор без того, чтобы ее заметить» (Кремлев Ю., 1965, с. 532), идеально описывают задачу Цуй Шигуана. Он «замечает» эту музыку и делает ее слышимой, идя по «новому пути», о котором говорил французский мастер.

Воплощение образов птиц в музыке сближает творчество китайского композитора с Мессианом, который, как известно, рассматривал птиц как «первых музыкантов на Земле» и «служителей нематериальных сфер». Но с точки зрения музыкального воплощения подход Мессиана эволюционировал от натурализма к художественному обобщению, от изображения и создания ассоциаций, к соединению музыки и научного подхода, опиравшегося на орнитологию. Характеризуя существенный этап эволюции пантеистического мировоззрения Мессиана, В. Екимовский отмечает, что композитор приходит к такому моменту, когда «конкретная “достоверная” реальность значительно уступает свои позиции и все больше растворяется в художественных образах, обобщенных творческим вымыслом и фантазией» (1987, с. 207).

Как и Мессиян, Цуй Шигуан использовал пение птиц в качестве основного источника музыкального материала, сделав его ядром и составной частью своей музыки. Среди музыкальных средств стоит отметить в первую очередь, огромное внимание к ритмической сложности и тембральным краскам птичьих голосов. Вспомним описание певчего дрозда у Мессияна: «бисерные звуки», «глиссандо подобное каплям воды». Эта «точечная», пульсирующая фактура очень близка к тому, как Цуй Шигуан изображает оживленную, но отстраненную жизнь на фоне горного пейзажа. Но если в «Каталоге птиц» Мессиян стремился к орнитологической точности (пусть и пропущенной через свой стиль), то Цуй Шигуан идет дальше. Китайская эстетика ценит *се-и* – живопись или музыку «для передачи идеи». Цуй Шигуан не копирует конкретных птиц. Он использует звуки фортепиано как тушь в живописи – широкими, выразительными мазками создает образ, впечатление, ощущение. Быстрые ноты – это не крик конкретной птицы, а всплеск жизни в лесу. Это перекликается с китайской философией – принцип подражания не форме, а духу (*се-и* 写意). Поэтому, птицы в его пьесе – не столько конкретные биологические виды, сколько духи горы, символы самой природы.

Таким образом, фортепианные произведения Цуй Шигуана с их программ-

ностью и уникальными свойствами музыкального выражения достигают глубокого эстетического обобщения. Цуй Шигуан не просто заимствует приемы импрессионизма, он возводит импрессионистскую технику звуковой живописи до уровня философской медитации. Его музыка – это не подражание Дебюсси и Мессияну, а создание самостоятельного художественного мира, где «свободное мелодическое развитие», текучесть гармоний и колористическая фактура служат для воплощения извечных тем китайской культуры: гармонии человека и природы, взаимопревращения пустоты и полноты.

В целом подход Цуй Шигуана соотносится с творчеством других китайских авторов, стремившихся к воплощению ярких и зримых образов, связанных с природным началом. В частности, можно указать на связь с произведениями Тань Дуна, Ван Лисана и др. Воплощение духа импрессионизма у них, как и у Цуй Шигуана, проявляется в произведениях, где ярко выражено «пейзажное содержание», которое передается «через завороченную звучность, мерцающий колорит, изменчивые звуковые краски» (Сюй Цинлин, 2018, с. 118). Произведения Цуй Шигуана по праву считаются образцом музыкальной живописи в мировой фортепианной литературе XX в., внося с позиции китайской музыки достойный вклад в сокровищницу мирового музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Впечатление» в китайской культуре выступает как основа или носитель художественной концепции *и-сян*. *И* (意) относится к сфере человеческого сознания и в музыкальном искусстве проявляется как индивидуальный музыкальный замысел автора. *Сян* (象) – это объективные вещи, внешнее излучение и выражение описываемого предмета, существующее независимо от автора. Соединение этих двух

начал в единый комплекс и образует «образ-переживание» (意象 – *и-сян*). Художественная концепция, чрезмерно оторванная от впечатлений, может быть лишь «воздушным замком», через нее трудно вызвать резонанс у зрителя и передать ему эмоциональное содержание.

² Чжэн (箏), и Цинь (琴) – два важных инструмента китайской традиции, относятся к группе струнно-щипковых инструментов

(типа цитры). Художественная концепция, выраженная этими двумя инструментами, различна. Чжэн символизирует китайскую музыкальную традицию и народную иден-

тичность, это более массовый инструмент. Гуцинъ – элитарный инструмент, символ аристократии и глубокого философского понимания музыки и окружающего мира.

ЛИТЕРАТУРА

Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. 2020. № 3. С. 23–30.

Екимовский В. Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.

Кокорева Л.М. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 495 с.

Копылова А.С. Феномен импрессионизма в музыкальном образовании учащихся основной школы // Вестник Пензенского государственного университета. 2015. № 4. С. 46–49.

Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

Сюй Цинлин. Китайский импрессионизм в цикле для фортепиано Тань Дуня «Восемь воспоминаний в акварели» // Университетский научный журнал. 2018. № 41. С. 106–120.

Chen Xiaohui 陈晓卉 崔世光钢琴作品《山东风俗组曲》的民族化特征 // 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报, 2015(04):26–27. (Чэнь Сяохуэй. Национальные черты фортепианных произведений Цуй Шигуана «Сюита на темы шаньдунских обычаев» // Искусствоведение: Журнал Института искусств Харбинского педагогического университета. 2015. № 4. С. 26–27).

Zhang Wanrong 张琬容 略论印象主义音乐与中国钢琴音乐的内在共鸣 // 黑河学院学报, 2020. No.10, 第175–177页. (Чжан Ваньжун. Краткая дискуссия о внутреннем резонансе музыки импрессионистов и китайской фортепианной музыки // Журнал университета Хэйхэ. 2020. № 10. С. 175–177).

REFERENCES

Batanov, V.Yu. (2020), “Genre and style guidelines of chamber instrumental music by Chinese composers of the 20th century”, *Evropeiskii zhurnal iskusstvovedeniya i kul'turologii* [European Journal of Art and Cultural Studies], no. 3, pp. 23–30. (in Russ.)

Chen Xiaohui (2015), Cui shiguang gangqin zuopin "shandong fengsu zuqu" de minzu hua tezheng [The nationalistic characteristics of Cui Shiguang's Piano suite "Shandong Custom Suite"], *Yishu yanjiu: Ha'erbin shifan daxue yishu xueyuan xuebao* [Art Research: Journal of the School of Art, Harbin Normal University], no. 4, pp. 26–27. (in Chinese)

Ekimovskii, V. (1987), *Oliv'e Messiaen: Zhizn' i tvorchestvo* [Olivier Messiaen: Life and works], Sovetskii kompozitor, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Kokoreva, L.M. (2010), *Klod Debyussi: Issledovanie* [Claude Debussy: Research], Muzyka, Moscow, 495 p. (in Russ.)

Kopylova, A.S. (2015), “The phenomenon of impressionism in music education of primary school students”, *Vestnik Penzenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Penza State University], no. 4, pp. 46–49. (in Russ.)

Kremlev, Yu.A. (1965), *Klod Debyussi* [Claude Debussy], Muzyka, Moscow, 792 p. (in Russ.)

Xu Qinglin (2018), “Chinese Impressionism in Tan Dun's Piano Cycle «Eight Memories in Watercolor»”, *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], no. 41, pp. 106–120. (in Russ.)

Zhang Wanrong (2020), Lue lun yinxiang zhuyi yinyue yu zhongguo gangqin yinyue de neizai gongming [A brief discussion on the intrinsic resonance between impressionist music and Chinese piano music], *Heihe xueyuan xuebao* [Journal of Heihe University], no. 10, pp. 175–177. (in Chinese)

Сведения об авторах

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: mas-composer@mail.ru

Ци Синью, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.С. Молчанов)

E-mail: 43993291@qq.com

Authors Information

Andrey S. Molchanov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, head of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: mas-composer@mail.ru

Qi Xinyu, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.S. Molchanov)

E-mail: 43993291@qq.com

Поступила в редакцию 13.01.2026

После доработки 20.05.2026

Принята к публикации 25.05.2026

Received 13.01.2026

Revised 20.05.2026

Accepted for publication 25.05.2026