

**Ключові слова:** флейтові сонати Й. С. Баха, символіка, риторичні фігури, барокова стилістика, емблема.

**Харитоновна Дарья. Символическое измерение флейтовых сонат Иоганна Себастьяна Баха.** Стаття посвящена камерно-инструментальному творчеству И. С. Баха, в частности его флейтовым сонатам, которые являются ярким образцом процессов происходящих в барочной музыке того времени. Рассмотрена ассимиляция светского и религиозного начал, наличие символики и символического подтекста, аутентичность написания и хронологические особенности данных произведений. Найденны музыкально-риторические фигуры и символические эмблемы, а также, выявлена предполагаемая связь между сонатой си-минор (bww 1030) и 119-м псалмом.

**Ключевые слова:** флейтовые сонаты И. С. Баха, символіка, риторические фігури, барочная стилістика, емблема.

**Kharytonova Daryna. The symbolic dimension of flute sonatas by Johann Sebastian Bach.** The article is devoted to chamber and instrumental works of Bach, particularly his flute sonatas which are the best example of processes taking place in the baroque music of that time. Considered secular and religious assimilation of principles, the presence of symbols and symbolic overtones, authenticity of writing and chronological data features works. It was discovered to have the presence of musical and rhetorical figures and symbolic emblems, and the possible link between of Sonata in B minor (bww 1030) and 119-m psalm.

**Key words:** flute sonatas by Bach, symbolism, rhetorical figures, baroque style, and emblem.

*Альона Кушнірук*

### **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА МАРШУ: ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ**

Дослідження жанрової специфіки – кропітка наукова робота, виконанням якої поглинуті вчені різних гуманітарних сфер. Результати, отримані через різновекторне вивчення того або іншого жанру, допомагають більш ґрунтовно осмислити культурні процеси у горизонтальному та вертикальному часовому зрізі. Питання жанру, в його теоретичному і практичному аспектах, не перестають цікавити й музикознавців. Об'єктом нашого дослідження обрано жанр маршу. Один із факторів феномену маршу – безперервна історія його існування, яка не знала періодів повного забуття жанру. Оскільки марш завжди залишався затребуваним у різні історичні та


стильові періоди, не втрачають актуальності й наукові розвідки, які займаються вивченням особливостей його функціонування.

Жанр маршу отримав різноманітні музикознавчі інтерпретації. Однак проблема його класифікації, одне із найскладніших питань при вивченні будь-якого жанру, до сих пір залишається нерозв'язаною та породжує розбіжності тлумачення. Тож, головна *мета* цього дослідження – створити власну жанрову класифікацію маршу з урахуванням вже існуючих класифікаційних систем. Типологія жанру, запропонована нижче, забезпечує *актуальність* і *новизну* цієї статті.

Оскільки сформоване завдання пов'язане з проблемою жанру загалом, основою для його виконання стали ґрунтовні жанрові теорії, репрезентовані Г. Бесселером, Є. Назайкінським, А. Сохором, В. Цукерманом, С. Шипом та іншими. Враховуючи досвід названих дослідників, відзначимо, що марш за своїми генетичними ознаками є жанром строго функціональним, направленим, першої черги, на обслуговування військових ритуалів. Від часу завоювання маршем театрального-концертного простору його історія нараховує більше 400 років одночасного життя на сцені та військовому плацу. Попит на жанр серед композиторів зумовлений можливістю маршу відображати конкретну жанрово-ритуальну ситуацію і, одночасно, – його відкритістю до серйозних модифікацій і різних образно-емоційних резонансів, що особливо проявилось у ХХ ст. Саме в цей час марш, звільнений від військових канонів та «уставних приписів», стає повноцінним продуктом художньої творчості. Як наслідок, кількість жанрових підвидів значно розширюється, адже інструментальний склад, образний зміст, тематичний матеріал можуть варіюватися залежно від задуму композитора. Зважаючи на означені факти, жанрова класифікація маршу суттєво ускладнюється, оскільки єдиний, пріоритетний для всіх типів жанру критерій, який має бути в основі процесу систематизації, виокремити досить проблематично.

Цікаво, що назва «марш», згідно класифікації жанронімів С. Шипа [8], говорить про позамузичний смисл і відображує соціокультурну ситуацію та функцію. Це вказує на ще один чинник, який стає на перешкоді цілісного, теоретично виваженого усвідомлення класифікаційної системи маршу. Адже даний жанр (за класифікацією Г. Бесселера) існує у двох функціональних площинах: як музика «побутова» та «пропонована». Водночас, функціонування маршу є яскравим зразком соціокультурного процесу, детально описаного А. Сохором – переходу не побутової музики у побут і у зворотному напрямку. Наприклад, усіма улюблені військові марші композитори оркестрували для концертного виконання або ж використовували як цитатний матеріал, у той час як військова музика брала собі на озброєн-

ня твори, первісно не призначені для прикладного використання. Та будь-якому із таких маршів притаманні риси, що стали ядром жанру, сформувавши його стабільну модель. Відтак, перш ніж перейти до жанрової систематизації маршу, пропонуємо створити прототип жанру, узагальнивши його інваріантні риси.

Перелік таких стабільних ознак очолюють метрика та ритміка – характеристики, визначальні для організації руху. Типовими для маршів є дводольні розміри (2/4; 4/4), пріоритет яких має цілком очевидне пояснення – первісне функціональне призначення маршу, яке полягає в організації людської ходи. На особливу увагу заслуговує розмір 6/8, який завдяки парній організації складного розміру  $3/8 + 3/8$ , органічно «вписується» у систему парних метрів. Однак зазначимо певний «маршовий парадокс»: зразки на 3/4 можуть зустрічатися як у військовій, так і концертній практиці. Із цього приводу цікаві свідчення знавців маршу. Наприклад, О. Нікольська зазначає, «що уже тоді (на поч. XVII ст. – розрядка моя, А. К.) нарівні з дводольними зустрічається тридольний варіант маршу » [3, с. 16]. Не вдаючись до прикладів, аналогічну тенденцію – відносно балетної музики – засвідчує і Х. Хаханян [5].

Досліджуючи факт тридольних маршів, можемо констатувати, що такі випадки метричної організації непоодинокі, особливо у сфері концертно-театральної музики, яка дозволяє більшу свободу при роботі із жанровою моделлю. Аналіз деяких зразків (Марш Давидсбюндлерів із «Карнавалу» Р. Шумана; «Урочиста хода» ор. 50 О. Глазунова; Марш із «Трьох легких п'єс» І. Стравінського; марш-пісня «Священна війна» та ін.) показує, що, використовуючи розмір 3/4, композитори часто роблять акцент на ритмічній складовій жанру, яка переймає організуючу функцію маршу на себе. Цікаво, що в окремих випадках, як, наприклад, в «Урочистій ході» ор. 50 О. Глазунова, шляхом ритмічних маніпуляцій все ж створюється відчуття парного метру. Тож зробимо висновок, що, незважаючи на можливість тридольної організації маршу, його інваріантною рисою, все-таки, вважатимемо парний метр.

Ритміка маршу – чітка, акцентна, з пружними ритмічними малюнками, які походять від барабанного дробу та фанфарних сигналів – джерел формування маршу. Значне місце займають гострі пунктирні і синкоповані ритми, контрасти *staccato* і *legato*. Часто ідентифікація жанру є можливою за наявності лише метроритмічної його складової.

Пам'ятаємо, що марш – жанр військовий, а тому чітко регламентований і в області темпу. Загалом, темповий показник метронома маршів ко-

ливається від позначки 60 ударів у хвилину до 120 і навіть 140 ударів, що знаходиться у прямій залежності від швидкості пересування війська у визначеній ситуації. Якщо ж говорити про темпові показники маршу у межах концертно-театральної музики, то доречно згадати вислів Д. Чеховича: «<...> темп, у широкому розумінні, не є ні швидкістю виконання, ні швидкістю взагалі. Темп – <...> закон руху у музиці, який у тому чи іншому жанровому контексті детермінує кожен раз свою систему умовностей і змістовних асоціацій» [6, с. 297–298].

Основу мелодики маршів, урочистих за характером, складає рух по звуках тризвуку, ямбічні стрибки, особливо квартові від V до I ступеню тональності, повтори звуків, часті повернення до мелодичних устоїв, короткі та енергійні початкові побудови, які в подальшому дають імпульс для розвитку. Марші ж траурного змісту, крім більш розміреного темпу, мінорної тональності та спокійного ритмічного малюнку, виокремлюються особливим типом мелодики з низхідними ламентозними інтонаціями. Утім, до мелодичної лінії будь-якого маршу завжди залишається важлива вимога – доступність та швидкість запам'ятовування.

Фактурне рішення маршу, зазвичай, акордове. Важливими елементами фактурної організації є партія так званого супроводу з чеканими мелодико-ритмічними побудовами, покликаними об'єднати велику кількість людей в синхронно крокуючу масу, та щільність фактури, яка ніби фіксує широкі просторові координати і великі масштаби учасників процесії.

Типова структура маршів – складна тричастинна репризна з тріо та вступом або ж проста тричастинна форма з контрастною серединою. Якщо крайнім розділам форми притаманний енергійний, мужній характер (виключення становить траурний марш), то середні мають більш спокійний характер, нерідко на перший план виходять риси ліричної пісенності. Головною ознакою на композиційному рівні є чіткість членування, симетричність квадратних побудов, що забезпечує можливість синхронного колективного руху.

Темброве рішення маршу вирізняється просторовістю відкритого звучання, динамізмом та активністю. Важливий атрибут маршу – духові інструменти. Їх домінуюче положення зумовлено, по-перше, давнім сигнальним використанням під час походів; а по-друге – їх можливістю забезпечити гучною музикою широку аудиторію. Адже сам «повновладний диктатор в області воєнної музики» [1, с. 276]. С. Чернецький говорив, що хороший марш мають чути навіть в останній роті. Особливу роль у тембровому рішенні маршу відіграє труба (як правило, солююча) – інструмент надзвичайної сили звуку, здатний прорізати звучання будь-якого тутті.

Ударні інструменти забезпечують роль ритмічного остову маршу, відповідають за відлік і синхронізацію часу.

Окресливши параметри умовної моделі маршу (свого роду «стиль жанру»), варто сказати, що у випадках її порушення – наприклад, спотворення однієї з інваріантних рис (метру, діапазону, інструментального складу і т. д.) – композитор подає у яскраво підкресленому, випуклому вигляді інший комплекс засобів, що працюють на необхідну ідентифікацію жанру. Як показало дослідження, такий спосіб – починаючи від винесення жанру у назву твору (психологічна установка на сприйняття) до відтворення особливої енергетики, тембрового звучання, кінетичної пластики – є досить дієвим.

Важливим є той факт, що всі згадані інваріантні риси жанру були сформовані, зважаючи на комунікативну ситуацію і принципи функціонування маршу – ті ознаки, які стануть головним критерієм при створенні власної класифікації. Адже А. Сохор зазначав, що «вимоги обставин, особливостей життєвого призначення впливають <...> на музичну форму жанрів, на стиль кожного з них (під стилем розуміється система виразових засобів)» [4, с. 132].

Враховуючи жанрову специфіку маршу, про яку йшлося вище, пропонуємо перейти до створення його типології. Для початку звернемося до раніше запропонованих у науковій літературі класифікаційних систем маршу.

1. Перша з них належить військовому диригенту, полковнику Х. Хаханяну. Типологія маршу за Хаханяном направлена, переважно, на зразки військової музики. Так, дослідник виокремлює такі типи маршу: стройовий, або парадний чи церемоніальний; колонний; фанфарний; похідний, або скорий; зустрічний; похоронний; марш «на випадок»; марш-пісню. Основним недоліком названої класифікації є, по-перше, неповне охоплення існуючих типів маршу, а по-друге – не завжди коректні назви, які в одному випадку вказують на функцію (зустрічний, парадний), а в іншому – на характер тематизму (фанфарний, марш-пісня).

2. Друга відома класифікація маршу належить музикознавцю А. Наумову. Розглядаючи розвиток маршу крізь призму канонічної та евристичної тенденцій, дослідник орієнтується на критерій історичного розвитку жанру в межах професійної музики та виділяє такі його типи: «марш-шествие», «марш-переживание», «марш-представление», «марш-повествование», «марш-гротеск», «марш-песня». Пропонуючи принципово новий погляд на жанрові моделі маршу, вчений, проте, не завжди дотримується єдиного критерію класифікації та, на нашу думку, не досить чітко визначає критерії приналежності того чи іншого маршу до даної групи.

Указані класифікації маршу знаходяться по різні сторони «барикади», адже одна спрямована, першої черги, на військову практику, а дру-

га, навпаки, – на професійну музику. Тож, враховуючи дослідницький досвід у справі вивчення жанру та власні напрацювання, пропонуємо багаторівневу класифікацію маршу.

Найвищий рівень класифікації, на наш погляд, будуть утворювати дві класифікаційні групи – марші військові та концертно-театральні. Принципова різниця між указаними видами полягає у відмінності притаманних їм соціальних функцій та різному співвідношенні стабільного й мобільного елементів у межах жанру. Відтак, військові марші – ті, що виконують прикладну функцію та пов'язані з конкретною ситуацією військової маршової ходи. Їх завдання – відповідати обставинам виконання, організувати рух війська та сприяти зануренню людей в єдиний емоційний стан. У військовій практиці назви маршів закріплені відповідно до їх функціонального призначення. І хоча класифікація Х. Хаханяна цілком не відповідає необхідним науковим критеріям, але є думкою професіонала у сфері військової музики. Тому на даному етапі дослідження, у середині групи військових маршів розмежування (за рідкими винятками) проводимо відповідно до класифікації Х. Хаханяна. Адже будь-яке узагальнення у цій галузі потребує не лише знання музичного матеріалу, а й специфіки ведення військової справи. Зазначимо, що засоби музичної виразності, особливості виконання та функції окремого виду військового маршу чітко зафіксовані та завжди залишаються сталими.

На відміну від військових, у концертно-театральних маршах кожен із цих параметрів може бути мобільним. Тому вважаємо необхідним провести класифікацію у середині цієї групи за наступними критеріями:

1. Образно-емоційний зміст: тут виділяємо героїчний марш, урочистий, траурний, комічний, гротесковий, казковий, іграшковий і т. д.

2. Інструментальний склад. У концертно-театральному середовищі марші для духового оркестру, який є візитівкою, перш за все, військової музики, зустрічаються доволі рідко. Натомість, використовуються будь-які варіанти інструментальних складів. Серед таких – симфонічний оркестр, для якого написано чисельну кількість маршів («Слов'янський марш» П. Чайковського, «Марш на російську тему» О. Глазунова та ін.), інструментальний ансамбль (марші для дуетів духових інструментів О. Глазунова; «Жартівливий марш» для фортепіано та віолончелі А. Штогаренка), окремі інструменти (пригадаймо найбільш відомі фортепіанні марші Ф. Шуберта, С. Прокоф'єва); зустрічаються також вокальні та хорові марші.

3. Самостійність маршового опусу або його приналежність до більш крупного музичного твору. Якщо з першою групою, самостійни-

ми маршами, все зрозуміло, то до другої відносимо завершені музичні побудови, написані у жанрі маршу та вписані у контекст великого опусу як складова частина цілого. Відтак, на даному етапі дослідження ми не ставимо перед собою серйозну проблему розмежування жанру та жанровості (марш-маршовість), яка, без сумніву, заслуговує на окрему увагу. В процесі адаптації маршу до умов художньої творчості прослідковуються певні закономірності його використання у більш масштабних жанрах. Пов'язано це з ситуативною та образно-емоційною специфікою появи маршу. Його наявність найбільш характерна для театральних жанрів, де сюжетом передбачено відтворення ситуації маршової ходи. Так, серед популярних оперних маршів назовемо Марш Чорномора з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, Марш Салтана із опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, Марш із опери «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва, Марш хлопчиків із опери «Кармен» Ж. Бізе або подібний марш із опери «Пікова дама» П. Чайковського та багато інших. Ще один крупний жанр, де марш часто займає виграшні позиції, – симфонія. У більшості випадків марш слугує фінальною частиною циклу, що нерозривно пов'язано із особливостями драматургічного розвитку симфонії. Звичайно, що перелік жанрів, куди органічно входить марш, значно ширший, але у рамках статті обмежимося лише ключовими, вище зазначеними позиціями.

4. Національна специфіка маршу (за умови вказівки автором або явної етнічної характерності твору). Наприклад, Іспанські марші І. Шрауса (син) і А. Шнітке, Угорські – Г. Берліоза і О. Глазунова, Китайський марш із опери «Соловей» І. Стравінського та інші. Цей критерій може викликати запитання, адже вже неодноразово було сказано про модель маршу, яка використовується як у військовій, так і концертно-театральній музиці. То чи коректно взагалі говорити про різнонаціональні види маршу в обох сферах його побутування? Користуючись твердженням А. Сохора, що жанр (відповідно і марш) це категорія соціальна, а значить і культурна, можемо припустити, що індивідуально-ментальні ознаки цієї культури, безперечно, відобразатимуться у марші. Прояв національного стає можливим при варіативному наповненні саме інваріантних рис жанру. Наприклад, при збереженні тембрової специфіки оркестру (пріоритет духових і ударних) може змінюватися внутрішній склад інструментальних груп через введення інструментів, типових саме для певного народу (це спостерігається у турецьких чи іспанських маршах). При незмінно парному метрі та чіткому ритмі варіюються конкретні ритмічні формули, які можуть бути запозичені з інших етнічних жанрів, пов'язаних з рухом. У мелодиці маршу здатні знайти відображення характерні інтонаційні звороти і, головне –

ладові особливості музичної мови народу, які прийшли у марш через взаємодію з піснею (цей процес яскраво простежується в українських маршах, наприклад, М. Лисенка). Звичайно, що сучасна уніфікація складу військового оркестру, необмежене поле міжетнічного культурного діалогу, як і напрацьований з часом інтонаційний словник жанру, сприяють стиранню кордонів між різнонаціональними військовими маршами. У концертно-театральних маршах цьому сприяє, навпаки, високий рівень творчої свободи композитора. І все ж, чутливе і досвідчене, обізнане у маршах «вухо» вловить різницю і в сьогоднішній час. Адже, як зазначає Н. Шахназарова, «усіляка музика, якою б інтернаціональною вона не здавалась, створюється на традиціях певної національної культури» [7, с. 84–85], і марш не є винятком. У даному контексті вважаємо доцільним введення критерію національної приналежності маршу.

Цікаво, що після розробки даної класифікації було отримано доступ до тексту кандидатської дисертації О. Нікольської «Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX–первой половины XX веков (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз)», захищеної у Москві 2010 року. Основна спільність запропонованої типології маршу О. Нікольської та власної – об'єднання декількох класифікацій в єдину, що забезпечує більш повну картину існуючих типів жанру. Дослідниця класифікує марш з позиції змісту, призначення, виконавських засобів та сфери побутування. Серед важливих розбіжностей наших класифікацій відзначимо такі:

1. Розподіл маршів на дві головні класифікаційні групи – військові та концертно-театральні (цей показник відсутній у типології О. Нікольської, яка зміщує першорядну характеристику маршу – функціональність – на другий план).

2. У нашій класифікації запропоновано критерій національної приналежності маршу, який не було введено дослідницею згаданої роботи.

3. Відмінності виникають і на рівні визначення маршу як окремого твору або ж як частини більш складної композиційної структури. У класифікації О. Нікольської дана характеристика маршу віднесена до сфери побутування жанру. Так, в одному ряду з поняттями «прикладний марш» і «концертний марш» пропонується марш, вміщений у контекст академічної музики, що, на нашу думку, не є коректним.

Відзначимо, що жодна із створених типологій не претендує на звання нерушимої конструкції, будучи системою досить мобільною. Якщо говорити про класифікацію, запропоновану у статті, то – навіть при заглибленні у природу жанру та максимальне врахування можливих відмінностей на основі єдиного критерію – неможливо забезпечити відсутність перетинів



між класифікаційними групами. Яскравим прикладом цього є похоронний марш, характерний для обох сфер побутування (військова, концертно-театральна) та найбільш придатний, на нашу думку, до модуляцій із однієї в іншу. На перетині знаходиться і марш «на випадок», ідентифікований в класифікації Х. Хаханяна і віднесений нами до військових маршів. Утім, виконуючи прикладні функції, такі марші часто приурочені до світських, а не військових подій, та належать перу професійних композиторів, які працюють у сфері академічної музики.

Тож, продемонстрована у статті класифікація маршу є принципово відкритою та потребує подальших досліджень. Проте, саме через подібні наукові узагальнення можемо більш цілісно уявити картину історичного розвитку і функціонування жанру.

1. Елагин Ю. *Укращение искусств*. Москва, 2002. С. 272–286.
2. Наумов А. *Двести лет траурного марша*. Москва, 2013. 192 с.
3. Никольская О. *Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX–первой половины XX веков (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): дисс. ... канд. искусствovedения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусств*. Москва, 2010. 184 с.
4. Сохор А. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ленинград, 1983. Т. 3. С. 129–143.
5. Хаханян Х. *Марш*//Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва, 1976. Т. 3. С. 463–467.
6. Чехович Д. *Семантический ореол темпа в музыке венских классиков*//Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Москва, 2002. С. 297–298.
7. Шахназарова Н. *О национальном в музыке*. Москва, 1968. 92 с.
8. Шип С. *Музичний жанр в методологічному аспекті*//Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

**Кушнірук Альона. Жанрова специфіка маршу: проблема класифікації.** Спираючись на музикознавчі теорії жанру та відомі класифікаційні системи маршу (А. Наумов, О. Нікольська, Х. Хаханян), автор пропонує власну типологію маршу. Найвищий рівень класифікації утворюють військові та концертно-театральні марші. Перша група диференційована згідно класифікації Х. Хаханяна (парадний, похідний, зустрічний, похоронний, марш «на випадок», марш-пісня), друга – за наступними критеріями: образно-емоційний зміст, інструментальний склад, самостійність опусу або його приналежність до більш крупного твору, національна специфіка.

**Ключові слова:** жанр, марш, класифікаційна система, функціональність, прототип, жанровий інваріант.

**Кушнирук Алена. Жанровая специфика марша: проблема классификации.** Опираясь на музыковедческие теории жанра и известные классификационные системы марша (А. Наумов, О. Никольская, Х. Хаханян), автор предлагает собственную типологию марша. Наивысший уровень клас-

сификации образуют военные и концертно-театральные марши. Первая группа дифференцирована согласно классификации Х. Хаханяна (парадный, походный, встречный, похоронный, марш «на случай», марш-песня), вторая – за такими критериями: образно-эмоциональный склад, инструментальный состав, самостоятельность опуса или его принадлежность к более крупному произведению, национальная специфика.

**Ключевые слова:** жанр, марш, классификационная система, функциональность, прототип, жанровый инвариант.

***Kushniruk Alyona. Genre specifics of a march: classification problem.***

The author offers own typology of a march. Its creation musicological theories of a genre and already known classification systems of a march (A. Naumov, O. Nikolskaya, H. Nakhanyan) became base for. Military and concert and theatrical marches form the highest level of classification. The first group is differentiated according to H. Nakhanyan's classification (ceremonial, marching, counter, funeral, a march «on a case», a march song). And second group on such criteria: imaginative and emotional contents, instruments structure, independence of the opus or its belonging to larger work, national specifics.

**Key words:** genre, march, classification system, functionality, prototype, genre invariant.

*Чень Юньцзя*

**ЖАНР «ПРАЗДНИЧНОЙ УВЕРТЮРЫ» В КОНТЕКСТЕ  
СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Искусство Китая издавна обладает особой привлекательностью и несет в себе тайну мудрости, гармонии, особого мировосприятия, сформированного философией Востока. Традиционно принято считать, что основной для Китая является музыка народная, она отражает многовековые традиции, бережно сохраняется и в XXI веке. Однако, с течением времени в музыкальной культуре Китая появляются новые явления, вызванные влиянием европейской культуры.

Подобного рода влияния (не только европейские, но и североамериканские, а также русские, латиноамериканские и др.) становятся для китайского академического культурного сообщества средством ее обновления и ассимиляции в общемировой контекст. В то же время, сама китайская культура (как традиционная, так и современная), в т.ч. профессиональное музыкальное искусство, активно завоевывает мировое социальное и художественное пространство, тем самым подчеркивая известную «обратную