

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. Hakhanyan) became base for. Military and concert and theatrical marches form the highest level of classification. The first group is differentiated according to H. Hakhanyan'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

связь» во взаимодействии и взаимовлиянии столь разных по «духу и букве» культур. **Актуальность** исследования такого типа взаимообогащения несомненна, в силу актуальности самих общекультурных процессов, проходящих в современном глобальном информационном пространстве.

Необходимо отметить, что формы китайского традиционного музицирования и формы концертной жизни европейского образца отличаются по нескольким параметрам, главный из которых – стилистические различия музыки устной народной традиции и музыки профессиональной [1, с. 4]. Это ярко сказывается на репертуаре, ведь общеизвестно, что музыка китайской народной традиции и европейская профессиональная музыка включают в себя, прежде всего, произведения существенно разные по жанрам. Также важными отличительными чертами этих «музык» является использование голоса в вокальном исполнении и инструментарий (тип инструментов, их сочетание в различного рода ансамбли и оркестры).

Жанры современной китайской инструментальной (в частности, симфонической) музыки сочетают в себе весь многообразный и разноаспектный диапазон сочетаний «китайского» и «европейского», от древнейших традиций в сфере духовной и художественной культуры тысячелетнего государства и до современного музыкального языка европейского авангарда. В этом широком жанровом спектре одно из важных мест занимает оркестровая музыка, которая специально пишется к праздникам и различным фестивалям, которых в Китае достаточно много, как традиционных, так и заимствованных, и празднуются они часто с привлечением большого количества музыкантов и оркестров. Рассмотрение наиболее характерных и ярко колоритных образцов специфического жанра «праздничной увертюры» китайских композиторов является **целью** данной статьи. Научную **новизну** публикации обеспечивает тот факт, что представленный музыкальный материал анализируется впервые и, к тому же, в специально выделенном жанровом аспекте.

Жанр оркестровой «праздничной увертюры» достаточно распространен среди многих китайских авторов. Так, известными произведениями, написанными специально к праздникам, являются симфонические увертюры «Благая Весть из Пекина в села» Чжэн Лу, Ма Хун Е, «Праздник» Ши Ван Чунь, Симфоническая поэма «Танец народа Яо» Лю Те Шань, Мао Юань и др. Рассмотрим для примера более подробно структурные и композиционные принципы некоторых из них.

Симфоническая увертюра «Благая весть из Пекина в село» написана в 1976 году. Первый вариант произведения был создан известным пекинским композитором и кларнетистом Чжэн Лу для духового оркестра.

Позже (в декабре 1976 года) автор вместе с другим композитором и кларнетистом¹ Ма Хун Е сделали симфоническую версию.

Увертюра написана в светлом и торжественном праздничном характере с использованием разнообразных танцевальных элементов. В произведении использованы также многие элементы народной музыки юго-западной китайской провинции Юннань. Одночастная увертюра написана в сложной форме, состоящей из нескольких разделов, материал которых строится на четырех основных темах.

В трехтактовом вступлении на фоне тремоло струнных звучат валторны, которые передают звучание китайского народного рога и создают праздничный характер. Часть «А» (первая тема, такты 4–23) – это картина народного танца, своеобразный танцевальный марш (Ми-бемоль мажор), создающий светлое и праздничное настроение. Деревянные и медные духовые сочетаются со струнными. Общее звучание усилено ударными инструментами (литавры и малый барабан). При повторении мелодии первой темы музыкальный материал проходит канонически в партии тромбона.

В разделе «В» (такты 24–56), после скачка в партии скрипок и кларнетов, вступает дуэт гобоев со второй темой (Си-бемоль мажор), после чего тема возвращается в основную тональность (Ми-бемоль мажор). Переменчивость тонального движения в сочетании с применением различных оркестровых приемов создают динамику и передают людской говор и смех.

После небольшой связки, звучит третья тема. При ее дальнейшем повторении мелодия переносится в верхний регистр у скрипок и удваивается альтами и виолончелями. Кульминация раздела завершается активными аккордами медных духовых в сочетании с флейтовыми трелями. После динамичного повторения материала связки, внезапно на пиано начинается четвертая тема (соло гобоя в До-мажоре), где чередование большой и малой терций (ми и ми-бемоль) создает особый народный колорит в мелодии. Легкая танцевальная тема напоминает танец молодой девушки, игривость которой подчеркивается частыми сменами основной тональности данного раздела и тональности субдоминанты (До-мажор и Фа-мажор). Далее происходит краткая модуляция в Си-мажор (мелодия у трубы), после чего музыка возвращается в главную тональность увертюры – Ми-бемоль мажор, а мелодический материал снова звучит у скрипок.

В следующем разделе (такты 89–113) происходит подготовка к кульминации, которая усилена трелями и пассажами деревянных духовых инструментов на фоне ритмичного аккомпанемента. В самой же кульминации (такты 114–130) снова звучит первая тема в еще более

¹ Оба музыканта на то время работали в военном оркестре Китайской народной армии.

торжественном и праздничном состоянии, подкрепляемом появлением вступительных фанфар валторн.

В целом, характерная «праздничность» данной увертюры подчеркивается частыми и яркими сменами тематического материала и красочными «мажорными» модуляциями.

Увертюра «Весенний Фестиваль» Ли Хуань Чжи. Ли Хуань Чжи – известный китайский композитор, среди его произведений сюита «Фестиваль весны» для большого оркестра, «Увертюра Yangge» и другие симфонические работы, которые исполняются на китайских фестивалях, праздниках Нового Года и других значимых событиях общенационального масштаба. Композиторское образование он получил на факультете музыки в институте Яньань Лу Сюнь, после окончания которого остался преподавать. В своих произведениях композитор широко использует ладотональный и ритмический материал китайского фольклора. Относясь с глубоким уважением к народным традициям он создал классические произведения, любимые в Китае и за рубежом.

Ли Хуань Чжи всегда привлекала народная музыка северных провинций Китая. Произведения, созданные композитором на основе фольклорного музыкального материала провинции Шеньси, умелое использование народных ладов и ритмов, а также сочетание большого симфонического оркестра с традиционной китайской перкуссией стали классическим примером соединения национальной традиции с достижениями западноевропейской классической музыки.

В симфонической увертюре «Весенний фестиваль» композитор разрабатывает традиционные китайские мелодические и гармонические приемы, а также достаточно интенсивно использует китайские ударные инструменты, что в сочетании с европейским классическим формообразованием создает яркий и проникновенный колорит китайского праздника. А звучание европейского симфонического оркестра в сочетании с выразительной этнической мелодико-гармонической основой (преимущественно народнопесенного и танцевального характера) и яркой ритмикой создают неповторимый музыкальный образ.

Увертюра «Весенний фестиваль» основана на контрастном материале песенно-танцевального фольклора, который сочетает широкие мелодии и выразительные веселые ритмы, богатые ароматом жизни национальных традиций. «Yangge» – народный танец в северном Китае, который отражает его региональные особенности и в своем классическом виде состоит из трех частей – народных танцев «Го Те», «Да Чан» и «Сияо Чан». Вся структура произведения вписывается в сложную трехчастную репризную

форму, что в целом довольно характерно для композиций в жанре праздничной увертюры. Основная тональность – До-мажор.

Вступление увертюры, состоящее из 34-х тактов, написано в характере яркого и радостно-торжественного марша, основанного на двух различных темах и контрастах *tutti* и соло деревянных духовых инструментов. В целом, вступление строится на двух мелодических элементах:



Вступительный раздел условно можно разделить на две части. Первая часть (1–13 такты) состоит из более стабильных гармоний, первые семь тактов основаны на тонической гармонии (C-dur). В 8-м такте происходит смена лада на одноименный минор, в то время как верхний голос остается без изменений. В этой фразе начинаются гармонические контрасты и гармоническое варьирование. В 10-м такте появляется $D^{4/3}$ который затем переходит в аккорд V_7 (такт 13). Вторая часть вступления длится с 14-го по 34-й такт.

Вторая часть вступления построена на чередовании гармоний V, VI и I ступеней. В 20–22-м тактах повторяется мотив из первой части вступления. В конце вступления (такты 32–34) снова звучит первый элемент, который заканчивает вступление.

Экспозиция сложной трехчастной формы также представляет собой репризную трехчастность (A+B+A) и, как и материал вступления, основана на двух родственно связанных с мотивами вступления тематических элементах:



Раздел *A* длится с 35-го по 50-й такт и состоит из двух предложений, каждое из которых заканчивается несовершенным кадансом (первый раз на квинте, а второй раз на терции тонического трезвучия). Отсутствие совершенного каданса способствует дальнейшему развитию музыки. В разделе *B* происходит модуляция из До-мажора в Фа-мажор. Здесь композитор применяет прием перегармонизации мелодии.

В 51-м такте повторяется материал из 4-го такта, на основе которого строится дальнейший 11-тактовый переход. С 62-го такта начинается контрастный раздел *B* (такты 62–88), первые четыре такта которого используют материал вступления. В данном разделе продолжается гармоническое развитие; здесь композитор использует секвенционное развитие с контрастными тональными сдвигами – До-мажор/Ми-бемоль мажор/Ре-бемоль мажор/До-мажор.

В части *B* композитор, помимо секвенций, использует различные модуляции, а в оркестре задействует ударные инструменты. В репризе

части *A* (такты 89–100) происходит дальнейшее динамическое развитие с модуляцией в Фа-мажор.

В 117-м такте происходит новая волна динамического развития – кульминация экспозиционного раздела. После репризного проведения темы кульминация укрепляется четырьмя тактами каданса (небольшая кода в тт. 129–138), затем материал постепенно «успокаивается» и подготавливает следующий раздел. Отклонение в Фа-мажор (от 133-го такта) подготавливает средний развивающий раздел сложной трехчастной формы.

Средняя часть (тт. 139–178) состоит из двух разделов. Первый в тональности Фа-мажор и второй в Ля-бемоль мажоре, который к репризе модулирует обратно в основную тональность (До-мажор). Основная тема развивающего среднего раздела проходит сначала у деревянных духовых под аккомпанемент струнных, а затем мелодия перемещается к виолончели. Мелодию второго раздела исполняют скрипки. С 179-го такта начинается предикт к репризе, в котором используется материал раздела *B* из экспозиции. Такая «калейдоскопичность» тематизма, тонального плана и формообразования в целом довольно характерна для китайской оркестровой музыки «праздничного» направления.

Реприза (такты 193–204) начинается с *tutti* в основной тональности До мажор. В 200-м такте наступает генеральная кульминация всего произведения – «праздничное» утверждение тоники. Четыре такта расширения переходят в восьмитактовую связку, приводящую к коде всей увертюры (такты 213–237), где композитор опять-таки использует материал вступления (из второй его части), который торжественно утверждает основную тональность. Оркестровое *tutti* и фанфары труб, поддерживаемые ритмом целой батареи ударных инструментов, венчает всенародное веселье на празднике весеннего фестиваля.

Симфоническая увертюра для большого оркестра из сюиты «Весенний фестиваль» Ли Хуань Чжи является одним из самых популярных в Китае произведений в жанре «праздничной увертюры». В ней живо переданы яркие сцены красочного китайского народного праздника Весны. Используя элементы народного танца «Yangge», композитор придает фольклорным элементам широкое оркестровое звучание. Интенсивно используя китайские народные ударные инструменты, композитор находит интересный симбиоз восточной и западной традиции, создавая при этом новую художественную модель жанра симфонической увертюры.

Праздничная увертюра «Танец народа Яо» композиторов Лю Те Шань и Мао Юань также написана в характерной для жанра увертюры сложной трехчастной форме. В увертюре используется народная ладото-

нальність; так експозиція, к примеру, написана в одному из видів пентатоники от звука *с*. Тональний план всего произведения: *са – сс – са*, что соответствует структуре увертюры – «експозиция – развитие – реприза».

Музыкальный материал вступления увертюры, символизирующий приближение праздника, поручен альтам, виолончелям и контрабасам на пиццикато; автор таким образом имитирует типичный народный ударный инструмент провинции Яо (длинный барабан). Тема вступления повторяется трижды, и в каждом проведении, при неизменной мелодии, происходит фактурное и оркестровое варьирование. Первое проведение мелодии поручено скрипкам в гармоническом сопровождении деревянных духовых, ритмическую функцию продолжает выполнять пиццикато струнных. Тема передает начало народного танца – выход женской группы.

Второе проведение темы поручены духовым, под ритмичный аккомпанемент струнных пиццикато, к которому присоединяются и скрипки. Валторны перехватывают у струнных ритмическое остинато, которое имитирует народный ударный инструмент. Третье проведение темы (*tutti*) поручено октавному унисону струнных. Деревянные духовые при этом украшают мелодию подвижными шестнадцатыми (материал из предыдущего проведения у струнных). Трубы и валторны продолжают играть танцевальное ритмичное сопровождение. Крещендо приводит к первой кульминации, которая передает картину всеобщего танца и народного праздника.

Вторая тема проводится дважды. Вначале мелодия звучит у фагота под аккомпанемент фигур пиццикато струнных. Соло деревянного духового инструмента символизирует танцевальное вступление молодого мужчины народа Яо. Дальше мелодия переходит от фагота к гобою, в то время как фагот играет танцевальный контрапункт к основной мелодии. Следующее проведение темы является кульминацией и исполняется *tutti* оркестра.

Третий раздел увертюры – динамизированная реприза, в которой изменена оркестровка основного материала первой части, а также кода общей формы. Музыка звучит более полно и торжественно, на форте, что передает кульминационный момент грандиозного завершения большого народного праздника.

Симфоническая увертюра «Праздник» Ши Ван Чунь написана в сонатной форме. В состав симфонического оркестра введены две китайские народные трубы «сона», которые преимущественно играют сольные мелодии в октаву.

Произведение открывается вступлением танцевального характера. Фольклорная мелодия написана в переменном метре (3/4 – 2/4) и динамично варьирует гармонии Ре-мажора и Си-бемоль мажора (субдоминанта и

неаполитанское трезвучие по отношению к основной тональности Ля мажор), используя при этом пентатонические мелодические обороты.

Основная тема (главная партия, с 21-го такта) в тональности Ля мажор поручена вначале солирующему дуэту китайских труб «сонна», который играет мелодию в октаву на фоне аккомпанеента струнных и ритмичного оstinato ударных инструментов. Мелодия строится на пентатонических попевах, в гармонии преобладают плагальные обороты с тяготением к гармониям параллельной тональности (Ля-мажор, фа-диез минор, до-диез минор). Оstinатный ритм «восьмая – две шестнадцатых» в целом довольно характерен для многих китайских народных мелодий, в частности, танцевальных.

В такте 45 мелодия переходит к скрипкам, и к аккомпанементу подключаются валторны. В мелодии также отчетливо проявляется элемент из материала вступления – танцевальная синкопированная кварта.

В 80-м такте на фоне органного пункта солирующих труб звучит небольшой переход к связующей партии произведения (модуляция в тональность Ми-мажор). В 97-м такте в этой же тональности вступает торжественная тема связующей партии, написанная в характере праздничного танцевального марша. После торжественных аккордов в мелодии появляются элементы главной партии и вступления. Основной раздел побочной партии заканчивается в такте 124 после нескольких энергичных туттийных аккордов остановкой на доминанте (Си-мажор).

Следующий раздел основан на диалоге солирующей попевки трубы с тромбоном и тутти оркестра. В музыке используется мелодический материал вступления – фольклорная мелодия на фоне чередование трезвучий Си-мажора и Соль-мажора, квартовые скачки в танцевальной по характеру мелодии. После чего (такт 146) музыка опять возвращается в основную тональность связующей партии – Ми-мажор, который превращается в такте 154 в органный доминантовый пункт (фигурации деревянных духовых и струнных звучат на фоне доминантового трезвучия), который в такте 159 переходит в уменьшенное трезвучие.

Далее следует небольшой переход к следующему разделу увертюры. С такта 161 следует модуляция в тональность Фа-мажор (она является и переходом к побочной партии увертюры), через органный пункт доминантового трезвучия на звуке «до», на фоне которого звучит имитационный дуэт фагота и кларнета, играющих отрывки из темы вступления.

Побочная партия (с такта 172) начинается в Фа-мажоре новой широкой и мелодичной песенной темой, которую играют в октаву первые и вторые скрипки на фоне триольного аккомпанеента фортепиано и гармонии

ческого сопровождения низких струнных и кларнетов. При общей тональности Фа мажор интересные краски создает чередование гармоний Соль-мажора и Си-бемоль мажора. Во втором проведении темы побочной партии (с такта 181) мелодия удваивается флейтами и кларнетами, фортепиано ускоряется до шестнадцатых, а гармоническая поддержка звучит у tutti оркестра – так звучит местная «лирическая кульминация».

Далее на фоне широких триольных распевов происходит внезапное вторжение гармонии Ля-бемоль мажора (такт 193), а в следующих фразах, на фоне хроматических нисходящих басовых ходов, возвращается основная тональность раздела – Фа-мажор. В такте 206, вместе с возвращением основной тональности, происходит торжественная генеральная кульминация лирического раздела – на фоне красочного чередования гармоний Фа-мажора и Ля-бемоль мажора тема проводится всем оркестром под аккомпанемент патетических аккордов фортепиано и медных духовых. Экспозиция сонатной формы заканчивается в такте 227 успокоением и остановкой в басу на звуке «фа».

Разработка (с такта 228) сразу же начинается с активного и полифонического раздела. Мелодические элементы вступления и главной партии у струнных чередуются с динамичными переключками и полифоническими имитациями деревянных духовых. Все это сопровождается активными модуляциями по большим терциям – Фа-мажор, Ре-бемоль мажор (т. 235) и Ля-мажор (т. 244). Столь частые тональные «переливы», как уже указывалось, являются одной из особенностей музыкального развития китайской оркестровой музыки, в частности, характерной чертой специфической «праздничной» жанровости.

В такте 259 начинается следующая активная часть разработки. Фольклорный танец в трехдольном размере построен на новой теме, которая использует интонации тем экспозиции. Тональность До-мажор, мелодия передается от фагота, дублированного виолончелями, к кларнету, удвоенному альтами. В тактах 265–281 следует очередная связка-переход, основанная на ритмическом остиinato из главной партии.

Далее начинается новый танцевальный эпизод с характерным метрическим чередованием 2/4 и 3/8. Мелодия от кларнета переходит к струнным. Модуляционный план дальше строится та большетерцовом сопоставлении (от До-мажора в такте 281 к Ми-мажору в 307-м такте). Этот раздел характеризуется колористической оркестровой игрой: фигуры восьмых звучат у флейт, затем переходят к фортепиано и литаврам.

В такте 334 начинается заключительная фаза разработки, основанная на остиinato ритме и развитии квинто-квартовых скачков, а также мело-

дических элементов экспозиции. Развитие из Си-бемоль мажора модулирует к Соль-бемоль мажору (опять большетерцовое сочетание!). В оркестровке это наиболее полифоничный раздел, с применением многослойной фактуры деревянных духовых и пиццикато струнных.

В такте 356 музыка внезапно возвращается в До-мажор, и у tutti оркестра опять появляется одна из танцевальных тем разработки (т. 259). С 375-го такта, после восходящего глиссандо у фортепиано, начинается заключительный крещендирующий предикт к репризе сонатной формы, который строится на танцевальной теме разработки, звучащей в торжественном tutti оркестра, которое «прорезает» соло трубы.

В такте 386 наступает реприза главной партии в основной тональности Ля-мажор. Мелодия снова звучит у дуэта солирующих народных труб «сона». Связующий раздел проходит без существенных изменений в тональности Ми-мажор/Си-мажор. Динамизация репризы происходит за счет сокращения связки перед побочной партией. Побочная партия репризы (с такта 495) в основной тональности также сокращена и звучит сразу же в торжественном туттийном изложении. В такте 510 повторяется патетическое проведение темы на фоне триолей фортепиано и медных духовых, а с 528-го такта следует небольшой переход к коде. Кода (от такта 538) начинается повторением темы вступления в основной тональности, и в дальнейшем, с чередованием трезвучий Ля и Фа-мажора, музыка приходит к краткому и торжественному танцевальному финалу праздничной увертюры.

На примере проанализированных оркестровых партитур можно сделать вывод о том, что жанр одночастного симфонического произведения, близкий по форме к западноевропейской увертюре или многосоставной сюите, оказался близким по духу целому поколению китайских композиторов, и стал для них своеобразной лабораторией синтеза традиций европейской классической музыки и сокровищницы древнего китайского песенного и танцевально-инструментального фольклора. Таким образом, композиторское наследие современных китайских авторов в жанре симфонической «праздничной увертюры» удачно демонстрирует синтез национальной традиции и, в то же время, прорыв к новым для искусства Древнего Китая творческим моделям, творческим подходам и приемам современного, в частности, европейского музицирования. Тем самым, известный «баланс духовности и культуры, духовности и образования, который проявляется в современном китайском художественном творчестве, свидетельствует о сохранении в нем ценностей непреходящего значения» [2, с. 3].

1. Ло Чжухуэй. Концертная жизнь современного Китая: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02/Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена. СПб., 2016. 213 с.

2. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма : автореф. дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02/Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2009. 24 с.

Чень Юньцзя. Жанр «праздничной увертюры» в контексте современной китайской симфонической музыки. Жанры современной китайской инструментальной (в частности, симфонической) музыки сочетают в себе весь многообразный и разноаспектный диапазон сочетаний «китайского» и «европейского», от древнейших традиций в сфере духовной и художественной культуры Китая и до современного музыкального языка европейского авангарда. В этом широком жанровом спектре одно из важных мест занимает оркестровая музыка, которая специально пишется к праздникам и различным фестивалям, в проведении которых часто привлекается большое количество музыкантов и оркестров. Рассмотрению структурных и композиционных принципов наиболее характерных и ярко колоритных образцов специфического жанра «праздничной увертюры» китайских композиторов посвящена данная статья. Представленный музыкальный материал симфонических увертюр в таком аспекте анализируется впервые.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, взаимосвязи «китайского» и «европейского», китайская симфоническая музыка, «праздничная увертюра», жанр.

Чень Юньцзя. Жанр «святкової увертюри» в контексті сучасної китайської симфонічної музики. Жанри сучасної китайської інструментальної (зокрема, симфонічної) музики поєднують в собі весь різноманітний і різноаспектний діапазон поєднань «китайського» та «європейського», від найдавніших традицій в сфері духовної та художньої культури Китаю і до сучасної музичної мови європейського авангарду. У цьому широкому жанровому спектрі одне з важливих місць займає оркестрова музика, яка спеціально пишеться до свят і різних фестивалів, у проведенні яких часто залучається велика кількість музикантів і оркестрів. Розгляду структурних і композиційних принципів найбільш характерних і яскраво колоритних зразків специфічного жанру «святкової увертюри» китайських композиторів присвячена дана стаття. Представлений музичний матеріал симфонічних увертюр у такому аспекті аналізується вперше.

Ключові слова: музична культура Китаю, взаємозв'язки «китайського» та «європейського», китайська симфонічна музика, «святкова увертюра», жанр.

Yunjia Cheng. Genre of the «celebration overtures» in the context of contemporary chinese symphonic music. The genres of modern Chinese in-

strumental (in particular, symphonic) music combine the entire diverse of combinations of «Chinese» and «European», from the oldest traditions in spiritual and artistic culture of China and to the modern musical language of the European avant-garde. Orchestral music takes one of the important places in whole genre spectrum which is specially written for holidays and various festivals and large number of musicians and orchestras are often attracted. This article is dedicated to the consideration of the structural and compositional principles of the most characteristic and vividly colorful specimens of a specific genre of «celebration overture» by Chinese composers. The presented musical material of symphonic overtures in this aspect is analyzed for the first time.

Key words: Chinese musical culture, interconnections of «Chinese» and «European», Chinese symphonic music, «celebration overture», genre.

Виктория Антипова

ВЛИЯНИЕ ИНДОНЕЗИЙСКОГО ГАМЕЛАНА НА ТВОРЧЕСТВО ЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX В.

XX век в мировом музыкальном искусстве стал эпохой поисков новых средств музыкальной выразительности. Стремясь найти принципиально иное звучание и расцветить свои произведения экзотическими красками, композиторы обратились к культурам Востока, представлявшим собой огромный и неизведанный пласт музыкального искусства, совершенно незнакомую звуковую вселенную.

Постепенно первоначальный интерес к внешней эффектности сменился стремлением к глубокому осмыслению музыки восточных стран; внимание музыкантов привлекли философские и религиозные концепции, лежащие в основе музыкальных культур Востока. В данном контексте наиболее показателен пример обращения представителей минималистического направления во второй половине XX столетия к индонезийской музыкальной культуре, внутри которой звукотворчество понимается как особый сакральный мистический ритуал.

Последние десятилетия в музыкознании отмечены всё возрастающим интересом исследователей к творчеству композиторов XX века, тем не менее, такая проблема, как концептуальное воздействие музыкальной культуры Востока на музыкантов Новейшего времени, остаётся практически неизученной. Особенно скупы сведения о влиянии индонезийского искусства на музыку XX столетия, чем определяется **актуальность** данной работы.