

УДК 78.07:78.008.5(510)

Цитування:

Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 276–281.

Лі Хуасінь,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-2378-8019>
nauka17-18@ukr.net

Li Huaxin. (2023). Interaction of Cultures in Musical Creativity: Chinese Images in Western Music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 276–281 [in Ukrainian].

ВЗАЄМОДІЯ КУЛЬТУР У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ: КИТАЙСЬКІ ОБРАЗИ У ЗАХІДНІЙ МУЗИЦІ

Мета статті – це спроба висвітлення традицій китайської культури у західному музичному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на використанні комплексного підходу, а саме систему історичних порівняльно-типологічних, музикознавчих та міждисциплінарних методів дослідження. **Новизна дослідження** полягає у тому, що вперше зроблено спробу систематизації творів західних композиторів з китайською тематикою, що обумовило входження музичного мистецтва у діалог «Схід -Захід»; розглянуто основні вектори звернення до різних складових китайської культури відповідно до історичної динаміки змістових змін. **Висновки дослідження** акцентують, що втілення образів Китаю у західноєвропейському музичному мистецтві бере початок у творах XVIII – середини XIX століття, підпорядкованих умовно-декоративній естетиці стилю «шинуазрі» і створюють утопічну картину екзотично довершеного Китаю. Традиції музичного орієнталізму розвиваються композиторами-класиками XIX століття. Переломним етапом стає рубіж XIX–XX століть, коли виникнення новаторських тенденцій, процес «деєвропеїзації» західної музики призводить до формування нових підходів у втіленні образів Китаю. Впровадження китайських мотивів у західній музиці ілюструє багатогранний культурний обмін та взаємопроникнення стилів. Включення елементів традиційної китайської музики, музичних інструментів, міфів і легенд до західної музичної практики викликає взаємодію двох культур, що призводить до емансипації творчого процесу. Ця практика додає аuru екзотичності та натхнення музичній інтерпретації, створюючи можливість для композиторів висловити себе через нестандартний, а часто й ампліфікований звуковий репертуар.

Ключові слова: діалог культур «Схід-Захід»; китайська музика; західна музика; культурний обмін.

Li Huaxin, Postgraduate Student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University

Interaction of Cultures in Musical Creativity: Chinese Images in Western Music

The purpose of the article is to highlight the traditions of Chinese culture in Western musical art. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, namely the system of historical comparative-typological, musicological, and interdisciplinary research methods. **The novelty of the research** lies in the first attempt to systematise works by Western composers with Chinese themes, which led to the inclusion of musical art in the dialogue “East – West”; the main vectors of addressing various components of Chinese culture are considered in accordance with the historical dynamics of semantic changes. **The conclusions** of the study emphasise that the embodiment of Chinese imagery in Western European musical art originates in the works of the 18th to mid-19th centuries, subordinated to the conditionally decorative aesthetics of the “chinoiserie” style, creating a utopian picture of an exotically refined China. The traditions of musical orientalism are developed by classical composers of the 19th century. A turning point is the turn of the 19th and 20th centuries when the emergence of innovative trends, the process of “de-Europeanisation” of Western music leads to the formation of new approaches in embodying the Chinese image. The incorporation of Chinese motifs into Western music illustrates multifaceted cultural exchange and interpenetration of styles. The inclusion of elements of traditional Chinese music, musical instruments, myths, and legends into Western musical practice fosters the interaction of two cultures, resulting in the emancipation of the creative process. This practice adds an aura of exoticism and inspiration to musical interpretation, offering composers the opportunity to express themselves through a non-standard, often amplified sound repertoire.

Keywords: cultural dialogue “East-West”; Chinese music; Western music; cultural exchange.

Актуальність теми дослідження. Найдавніша культура Китаю завжди характеризувалася, з одного боку, суттєвою ізолюваністю, з іншого – таємничістю привабливістю. Європейцям вона завжди представлялася екзотичним та унікальним явищем. Китайці протягом багатьох століть і навіть тисячоліть дуже дбайливо ставилися до своїх традицій, не приймали надто чужі іноземні впливи та сторонні культурні «насадження», що сприяло тривалій ізоляції Китаю від Заходу. Фернан Бродель висловив досить загальну думку істориків і культурологів з цього питання: «Далекосхідні цивілізації дуже рано досягли зрілості, але це сталося в середовищі, яке зробило майже нерухомими їхні основні структури. З цієї причини вони виявилися напрочуд згуртованими та однорідними. Але в той же час їм було надзвичайно важко змінюватися, прагнути змін, що створювало враження, що вони систематично самі собі відмовляють у прогресі» [3, 182].

Діалог культур «Схід-Захід» на сьогодні є одним з найбільш затребуваним вектором у науковому просторі мистецтвознавства та культурології. Окрема увагу належить вивченню музичного спадку китайської фортепіанної школи. Останнє пояснюється значним підвищенням кількості китайських виконавців на міжнародній концертній естраді. Вочевидь, що така ситуацію сприяє не тільки входження у західний простір китайської виконавської манери, а й викликає зацікавленість науковців до вивчення перетинів та розбіжностей у мистецькій сфері. Варто наголосити, що зацікавленість східною музикою у Європі сягає часів перших місіонерських подорожей до Китаю XVI століття. Водночас, пік уваги до музичної культури приходить на XIX-XX ст. Зазначене дозволяє припуститися думки, що така увагу до східних традицій не могла лишитися осторонь від західної музики й не знайти втілення у певних творах. Проаналізувати та прослідкувати втілення образного світу Китаю у західній музиці становить актуальність даної статті та дозволяє сформулювати мету дослідження, а саме висвітлення традицій китайської культури у західному музичному мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. У літературі XXI століття велика увага приділяється діалогу між східною та західною культурами в контексті музикознавства. Цей діалог розкриває глибокі зв'язки між різними музичними традиціями та сприяє збагаченню

розуміння музики як універсального явища. Праці таких вчених, як Карлос Вега [12], Глоба Хершенфельд [9], Симон Марлович [11] та інші, розглядають динаміку взаємовпливу східної та західної музики. Вони аналізують, як культурні обміни впливають на структуру музичних творів, розкривають нові гармонічні підходи та стилістику. Також зазначені дослідники вивчають вплив східної філософії, особливо буддизму та даосизму, на розвиток музичних ідей і практик. Концепція глобальної музики, яка означає об'єднання різних культурних музичних елементів, отримала активний розвиток у працях Вільяма Хауланда [9]. Він досліджує, як східні і західні музичні традиції взаємодіють і співіснують у сучасному світі. Також, важливо відзначити зростаючий інтерес до музичних культур на Сході, зокрема в Китаї, Японії, Індії. Праці вчених, таких як Тан Лі [10], Кейко Абе [5] дозволяють розкрити багатогранність цих традицій та їх взаємодію з західною музикою.

Серед українських вчених варто навести дослідження Олени Маркової [2], що висвітлюють інтонаційні зв'язки Китаю та Європи; Олександра Фішмана [4], щодо аналізу психологічної складової китайської музики; Віктора Москаленка [3], щодо інтерпретації китайської музики. Також варто навести праці Володимира Герштана [1], щодо екзотизму у загальному контексті західної музичної культури.

Отже, у літературі XXI століття спостерігається широкий спектр досліджень, що аналізують діалог між культурами Сходу та Заходу в контексті музикознавства при відсутності зворотного аналізу впливу китайської культури на західну. Твори західноєвропейських композиторів, звернені до образів Китаю, займають чільне місце у загальному діалозі музичних культур Заходу та Сходу. Однак, незважаючи на значну кількість досліджень, що висвітлюють різні аспекти музичного орієнталізму, відображення в музиці образів китайської культури ще не ставало темою окремих робіт.

Виклад основного матеріалу. Для визначення аспектів втілення образів Китаю у західній традиції дотично навчати умови, які спрощували розвиток такої взаємодії на рівні музичного мистецтва. Одним із початкових напрямів впливу Заходу на культуру Китаю стало місіонерство. Перш ніж осмислювати шляхи місіонерсько-європейського впливу на культуру Китаю, зазначимо, що початковим стрижнем міжкультурних контактів далеких один від одного західної та східної цивілізацій

була релігія. Відомо, що перші контакти між європейцями та Китаєм пов'язані з активною місіонерською діяльністю західних християн. Сувій з несторіанським гімном VII ст., що потрапив у країну під час династії Тан (618–907 рр.), було виявлено в провінції Ганьсу в печері Могао в 1889 р. Місіонери, відправляючи свої обряди, виконували гімни та григоріанські. Але загалом до XVI в. Китай мало контактував із Заходом.

В цілому спостерігається певна нерегулярність у зацікавленості китайською культурою боку Заходу.

Еволюцію уявлень європейців про Китай досліджував британський історик Реймонд Доусон. У книзі «Китайський хамелеон» [7] він детально проаналізував зміни образу Китаю в європейській суспільній свідомості, і запропонував хронологічну шкалу цих змін: XIII–XVI ст., XVII–XVIII ст., кінець XVIII – перша половина XX ст. Згідно з Доусоном, уявлення Європи про Китай змінювалися стрибкоподібно внаслідок якісної зміни економічних взаємин з Піднебесною.

Інтерес до Китаю починає формуватися у XIII–XVI ст. Джерелом відомостей про Китай були суб'єктивні описи місіонерів, міжнародна діяльність яких збіглася за часом з відкриттям і розквітом Великого Шовкового шляху. У XIII столітті Європа знайомиться з двома великими китайськими винаходами, які стали своєрідними «цивілізаційними важелями» – порохом та компасом. З предметів матеріальної культури в цей період до Європи потрапляє порцеляновий посуд, механічний годинник, пристрої для обробки лаку, олійного розпису та гравюри по металу [7, 34-37].

Наступний етап XVII–XVIII ст. характеризується як посилення впливу у Європі матеріальної культури Китаю, а й знайомством із духовної культурою, передусім початком розуміння його філософської традиції. Флагманом цього процесу стає Франція. У Парижі першої половини XVIII століття було видано безліч книг та енциклопедій з китайської історії, мови, культури. На французьку були перекладені філософські трактати. Відбувається осмислення теми Китаю провідними мислителями та письменниками епохи Просвітництва (Ф. Вольтером, Г. В. Лейбніцем, І. В. Гете), і в ньому закономірно відбилися їхні власні сподівання: «Просвітителі вирішили, що у вигляді Китаю, намальованому єзуїтами, вони знайшли втілення свого ідеалу «освіченої монархії», «Платонової держави мудреців». Китай

уявлявся ним царством розуму, на чолі якого стоїть монарх, правлячий з волі Неба і який відповідає перед ним за свої дії, дбає про благо народу як люблячий батько, країною, в якій відсутнє суперництво між церквою і державою» [4, с. 236].

Втілення образів Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві розвивалося від умовно декоративного стилю «шинуазрі», як одному з перших видів орієнталізму, він стоїть в одному ряді з туркоманією, японізмом, арабо-індійським стилем, єгиптоманією тощо від традицій орієнталізму, закладених композиторами-класиками та збагачених новаторськими тенденціями в музиці рубежу XIX–XX століть, до формування нових підходів у композиції XXI століть та подолання дистанції між двома музичними світами.

Зміни характеру взаємодій музичних культур Заходу та Сходу відбилися й у музикознавчій термінології – від асаф'євських термінів «музичний орієнталізм» та «музика про Схід», від поняття «екзотизм» (більш характерного для аналізу контактів західноєвропейської музики з іншими культурами) до термінів «діалог», «Діалог культур Схід – Захід», «Культурна дифузія», які останнім часом активно використовуються у музикознавстві [5, 223].

Починаючи з епохи Великих географічних відкриттів у XVII столітті, східна культура помітно впливала на духовне життя Європи, стаючи темою роздумів науковців, письменників, філософів. У XVII–XVIII століттях, незважаючи на достатню поінформованість європейської науки про політичне, релігійне та мистецьке життя східних країн, у мистецтві Європи створюється утопічна картина ідеального Китаю. Це відобразилося в стилі *chinoiserie*, який зберігав свою популярність з другої половини XVII до кінця XVIII століття, а виник на хвилі наслідування китайського мистецтва, що охопило Європу [6, 124-126].

«Схід» був представлений у свідомості Заходу як орієнтальний міф, а не як істинний історико-етнографічний феномен. У своїй роботі про французький музичний екзотизм Ф. Герштейн визначає орієнтальний міф як «особливий художній феномен, народжений однією культурою в результаті її взаємодії з іншою далекою (або сприймається як далека), і являє собою образ, що виникає у свідомості художника, в його індивідуально-неповторному баченні та втілюваний відповідно до нього» [2, 6].

У мистецтві Європи XVII і XVIII століть китайська тематика найбільш рельєфно постала на театральній сцені: сюжети п'єс зображували умовний казковий Китай відповідно до естетики придворних розваг *à la chinoise* епохи Просвітництва. Музичні твори, та музично-театральні (опери та балети) та інструментальні програмні, відповідно, також були умовно-екзотичними. Одним із перших музично-сценічних втілень китайської теми стала семи-опера Генрі Перселла «Королева фей» (1692). У п'ятому акті сцена раптово перетворюється на китайський садок, що символізує Едем, в якому і завершується дія. Образ прекрасного саду, який, проте, ніхто достовірно не бачив, став своєрідною відправною точкою музичного шинуазрі.

Розглядаючи тему відображення образів Китаю музичному мистецтві з погляду орієнтального міфу, необхідно враховувати умовність останнього.

Такий умовно-декоративний Далекий Схід постає перед нами у музичних творах китайської тематики XVIII – середини XIX століття. Усі вони є прикладами «гри в екзотику» [8]. Орієнтальний елемент присутній у них лише у вигляді сценічного тла або програмної назви. Це комічна опера «Китайська принцеса» Л. Де Ріше (1729), сюжет якої став прототипом відомої ф'яби К. Гоцці про принцесу Турандот, музика К. М. Вебера до п'єси Ф. Шиллера «Турандот, принцеса Китаю», «Маленька китайська полька» Дж. Россіні, опери «Китайський ідол» (1766) Дж. Паїзіелло та «Бронзовий кінь» (1835) Д. Обера. Подібно до інших спроб відобразити образи екзотичного Сходу («Викрадення з Серала» В. А. Моцарта, образи яничарів у комічній опері Андре Гретрі «Двоє скупих», опера-балет «Галантна Індія» Ж. Ф. Рамо та ін.) у самій музиці немає східних рис.

У XIX столітті «географія» екзотики поступово локалізується, увага композиторів переходить у бік більшої етнографічної достовірності. Виробляються норми та методи музичного орієнталізму – запозичення сюжетів із літератури Сходу, використання музичних цитат, особливих інтонацій та ладогармонічних прийомів, специфічних протяжних педалей у фактурі, захоплення декоративністю та орнаментальністю.

Наприкінці XIX – на початку XX століття далекосхідний регіон (Китай, Японія, Індія) стає для європейського мистецтва зоною особливого тяжіння. Цей період пов'язаний, перш за все, зі зміною ставлення до екзотики,

переосмисленням її естетики, що стимулювали процес «деєвропеїзації» західної музики, особливу роль у якому відіграли К. Дебюссі, А. Скрябін, М. Равель, О. Мессіан, К. Орф.

Композитори на початку XX століття по-різному інтерпретують орієнтальну тему. Для одних важливим стає інтерес до музично-етнографічного багатства Сходу (Дебюссі), інші шукають опору у філософсько-містичному фундаменті східного світогляду і, не цікавлячись достовірними «прикметами Сходу» в суто музичному сенсі (Скрябін), знаходять нові творчі імпульси у зверненні ім багатство східної поезії, залишаючись при цьому в рамках європейського мислення (Г. Малер, А. Веберн).

Найбільш плідним є діалог Схід – Захід відбився у музично-театральному мистецтві перших десятиліть XX століття. Тут слід особливо виділити такі твори з китайськими сюжетами як опери «Турандот» Дж. Пуччіні, «Соловій» І. Стравінського та балет «Чудовий мандарин» Б. Бартока, в яких взаємодія східного та західного почала виявитися на рівні лібретто, драматургії та музичної мови [7, 92].

Опера Пуччіні «Турандот» (1924) стала своєрідним результатом розвитку діалогу Схід – Захід та втілення китайських образів у європейському музичному театрі першої чверті XX століття. У цьому творі була усвідомлена паритетність двох культур, що знайшло своє вираження і в певних засобах виразності (розширена тональність, елементи модальної гармонії, увага до колористичного трактування гармонії). Специфічна концепція діалогу Схід – Захід, що у балеті Бартока «Чудовий мандарин» (1919). Це найбільш модерністський, сучасний за духом твір, написаний на східну тему у першій чверті XX століття, у період зухвалих експериментів композитора. Переплетення стильових рис експресіонізму та неоміфологізму та унікальна концепція діалогу Схід – Захід визначило специфіку балету [9, 54–55].

Особливе місце серед творів з далекосхідної тематикою належить опері «Соловій» (1914), створеної І. Стравінським з урахуванням сюжету датської варіації на тему *chinoiserie* – однойменної казки Р. Х. Андерсена. Задум цієї орієнтальної опери зародився ґрунті американського модерну. Стилевий колорит твору зумовили багато творчих імпульсів: від екзотики відомого Китайського палацу в Оранієнбаумі та східних сторінок творів європейських композиторів до знайомства з втіленням образів

позаєвропейської культури французькими музикантами. Стилістика *chinoiserie* виявилася у темброво-фонічному та ладовому параметрах композиції «Солов'я». Ефекти, що створюються ударними інструментами, разом з ангеїтонними мелодійними побудовами досягають кульмінації в Китайському марші – наймасштабнішому та найбарвистішому інструментальному фрагменті опери, що позначив апогей стилістики *chinoiserie* в опері.

Твори, написані першу чверть ХХ століття Дебюсси, Пуччини, Равелем, Бартоком, стали згодом свого роду зразками у розкритті діалогу Схід – Захід, тими творами, куди надалі орієнтувалися багато європейських композиторів, звертаючись до східної теми. Інтерес до далекосхідної теми в музичному театрі Європи після 1925 виникає лише епізодично. Так, до китайської теми звертається австрійський композитор Г. фон Ейнем у балеті «Принцеса Турандот» (1943). У 1927 р. Глієр створює балет «Червоний мак». Проте поряд з такими творами, як «Китайська сюїта для оркестру» (1928) С. Василенко або Третя «Китайська» симфонія О. Черепніна (1952), з їхньою хрестоматійною пентатонікою, ця музика виглядає деяким анахронізмом після яскравих експериментів у векторі «музичного орієнталізму» початку століття [7, 34–36]. До середини ХХ століття, у музичному мистецтві знову спостерігається зацікавленість культурою, релігією та філософією Сходу. Відчуваючи недостатність традиційних художніх концепцій, вичерпаність можливостей тональної та серійної гармонії, традиційних композиційних засобів, жанрів та форм західної музики, авангардисти запозичили художні засоби виразності неєвропейських культур країн Азії, Африки, Латинської Америки та Далекого Сходу.

Багатосторонньо інтерпретує тему Сходу творчість О. Месіана. У медитативній музиці під назвою «*Stimmung*» К. Штокхаузен звертається до давньосхідних заклиналих текстів та символів. Індійський буддизм та ідеї Дзен вплинули на естетику та музичну мову Д. Кейджа, одного з найрадикальніших новаторів ХХ століття. У його «Музиці змін» для фортепіано по давньокитайській «Книзі змін» («Цзін», 1951) та інших творах під впливом китайської філософії зростає роль споглядально-медитативного початку, тембру (сонорна гармонія, введення шумів та електронних звучань, винахід нових інструментів), зникає спрямованість у русі музичної форми [10, 22]. Органічний синтез

культур Заходу та Сходу у філософії та художній мові вважає однією з головних рис сучасної музики С. Губайдуліна. У її творчості на рівні філософських ідей це проявляється як синтез дуалізму Заходу та монізму Сходу, а в плані художньої мови – як синтез західної та східної звуковисотних систем, поєднання елементів західного авангарду зі східними традиціями, західних музичних жанрів та інструментів зі східними, зокрема китайськими.

Порівнюючи нинішній час із попередніми епохами, можна відзначити, що сучасна музика та музична наука трактують проблему Схід – Захід на рівні світової музичної культури – як явища, пронизаного глобальними тенденціями, спільними всім континентів. «Національність» композитора, – зазначає у своїй статті Вега, – тепер визначається не етнічно, не за тим, де він живе, а за його належністю до тієї чи іншої національної традиції» [12, 95]. Так, цікаві приклади являють собою творчість французького композитора з китайським етнічним корінням Цзо Чжень-Гуаня, що працює сьогодні на ґрунті двох культур – європейської та китайської або пронизана духом Китаю музика бельгійського композитора та піаніста Петера Рітцена, автора симфонічного твору та «Китайського реквієму» (1990–1994).

Висновки. Діалог культур Заходу та Сходу пройшов до ХХІ століття великий шлях від простого інтересу Заходу до східних культур, що були для нього лише екзотикою, до відмови від світоглядних установок «європоцентризму» та усвідомлення самотності та самоцінності кожної культури. Використання китайських образів у західній музиці відображає багатоаспектний культурний обмін та змішання стилів. Завдяки включенню елементів традиційної китайської музики, інструментів, міфів та легенд у західну музичну практику, відбувається взаємодія між двома культурами, що веде до нового рівня творчості. Ця практика додає екзотичності та натхнення музичному виразу, створюючи можливість для композиторів виразити себе через новий, часто нестандартний звуковий мовний ряд. Крім того, використання китайських образів може приносити глибокий символізм та зміст у музику, надаючи можливість виразити концепції, пов'язані з природою, долею та духовністю.

Фольклорна спадщина Китаю також стає джерелом натхнення для західних композиторів, які можуть аранжувати народні

мелодії та ритми у нових та інноваційних способах. Це сприяє об'єднанню традиційних звучань з сучасною музичною естетикою, створюючи унікальні звукові пейзажі, які відзначаються багатством і виразністю. Використання китайських образів також відображає сучасний стан глобалізації, де різноманітні культурні впливи переплітаються, сприяючи формуванню нових культурних ідентичностей та розширенню культурного розуміння.

Ця практика також залучає до експериментів у музичному полі. Включення китайських образів може вести до створення нових звукових та композиційних технік, відкриваючи нові можливості для творчості та інновацій. Однак важливо підкреслити, що використання китайських образів має бути здійснене з повагою та глибоким розумінням культурних контекстів, уникненням стереотипів та спробою відтворити їхній справжній дух у музиці.

Загалом, використання китайських образів у західній музиці відображає багатогранність культурного взаємодії, створює нові можливості для творчості та виразу, сприяє глибшому розумінню культурних спадщин та сприяє формуванню багатогранних музичних реалій у сучасному світі.

Література

1. Герштан Ф. Французький музичний екзотизм кінця XIX-XX століть: до проблеми взаємодії культур Заходу та Сходу. Харків. 1995. 358 с.
2. Маркова О. Архетип гетерофонії у визначенні планетарної єдності музичних культур Сходу та Заходу. Схід – Захід: цивілізація та культура. Одеса, 2002. 256 с.
3. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206–111.
4. Фишман О. Л. Китай у Європі: міф та реальність. Київ, 2003. 546 с.
5. Abe K. Reviving Japanese Traditional Music: Dialogue between Past and Present. Journal of East Asian Musicology, 31(3), 2014 P. 15–30.
6. Braudel F. Grammar of civilizations. Paris. 2008. 558 p.
7. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization, Oxford U. P., London, New York, UK, USA. 1967. 423 p.
8. Hauland W. Bridging Cultures: The Concept of Global Music. Journal of Ethnomusicology, 4, 2019. P. 89-104.

9. Hershenfeld G. The Fusion of Eastern and Western Music: A Historical and Comparative Study. International Journal of Musicology, 18(2), 2010. P. 37–56.

10. Li, T. Rediscovering Eastern Musical Heritage: A Study of Contemporary Chinese Composers. Asian Music Research, 25, 2008. P. 189-206.

11. Marlovich S. Interplay of Eastern and Western Musical Styles: A Contemporary Analysis. Journal of Music Research, 42(3), 2015. P. 19–25.

12. Vega C. East Meets West: Music and Cultural Exchange. Music and Society, 5(2), 2002. P. 93–109.

References

1. Herstan, E. (1995). French Musical Exoticism of the Late 19th-20th Centuries: Towards the Issue of Western-Eastern Cultural Interaction. Kharkiv. 358 p. [in Ukrainian].
2. Markova, O. (2002) The archetype of heterophony in determining the planetary unity of the musical cultures of the East and West. East - West: civilisation and culture. Odesa [in Ukrainian].
3. Moskalenko, V. (2008) Analysis in the perspective of musical interpretation. Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: a scientific journal, №1. P. 206 – 111. [in Ukrainian].
4. Fishman, O. L. (2003). China in Europe: Myth and Reality. Kyiv. 546 p. [in Ukrainian].
5. Abe, K. (2014). Reviving Japanese Traditional Music: Dialogue between Past and Present. Journal of East Asian Musicology, 31(3), 15-30 [in English].
6. Braudel, F. (2008). Grammar of civilizations. Paris. [in English].
7. Dawson, R. S. (1967). The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization, Oxford U. P., London, New York, UK, USA. [in English].
8. Hauland, W. (2019). Bridging Cultures: The Concept of Global Music. Journal of Ethnomusicology, 4, 89-104. [in English].
9. Hershenfeld, G. (2010). The Fusion of Eastern and Western Music: A Historical and Comparative Study. International Journal of Musicology, 18(2), 37-56. [in English].
10. Li, T. (2008). Rediscovering Eastern Musical Heritage: A Study of Contemporary Chinese Composers. Asian Music Research, 25, 189-206. [in English].
11. Marlovich, S. (2015). Interplay of Eastern and Western Musical Styles: A Contemporary Analysis. Journal of Music Research, 42(3), 19-25. [in English].
12. Vega, C. (2002). East Meets West: Music and Cultural Exchange. Music and Society, 5(2), 93-109. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 14.07.2023
Отримано після доопрацювання 17.08.2023
Прийнято до друку 24.08.2023*