

УДК 78:316.3(51)

Цитування:

Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 294–299.

*Лю Цзюньї,**аспірант**Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка**<https://orcid.org/0009-0009-1190-3161>**liyutz@ukr.net*

Liu Junyi. (2023). Interaction of Cultural Components in the Musical Art of China in the Context of Globalisation Influences. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 294–299 [in Ukrainian].

ВЗАЄМОДІЯ КУЛЬТУРНИХ КОМПОНЕНТІВ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВПЛИВІВ

Мета статті полягає в аналізі взаємодії китайських та глобальних елементів у музиці, а також висвітленні того, як китайці активно конструюють свою ідентичність через музичний дискурс. Дослідження використовує **методи** аналізу літературних джерел, концептуального аналізу та методи культурологічного аналізу для розкриття ролі музики в конструкції культурної ідентичності. Особлива увага приділяється аналізу культурних трансформацій, динаміки взаємодії китайських та глобальних культурних елементів у сфері музичного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у вивченні взаємодії різних культурних компонентів у музичному контексті Китаю в умовах глобалізації. **Висновки.** Результати дослідження дозволяють визначити роль музики у формуванні та збереженні культурної ідентичності в умовах змінності та культурної взаємодії. Розуміючи сутність музики та вивчаючи досягнення своїх попередників, китайська спільнота використовує історично і культурно обумовлені ідеології та практики для орієнтації свого музичного дискурсу. Стверджено, що китайська музика може акустично виражати їхню національну ідентичність, навіть якщо звучання включає елементи, які мають зовнішнє походження або асоціюються з іншими культурами. Музика постає як платформа, де можуть ефективно спілкуватися різні національності як між собою, так і з представниками інших культур, виражаючи свою особисту та аутентичну ідентичність.

Ключові слова: китайська музика, культурна ідентичність, глобалізація, музичний діалог, культурні компоненти.

Liu Junyi, Postgraduate Student, Sumy State A. Makarenko Pedagogical University

Interaction of Cultural Components in the Musical Art of China in the Context of Globalisation Influences

The purpose of the article is to analyse the interaction of Chinese and global elements in music and to highlight how Chinese actively construct their identity through musical discourse. The research employs **methods** of literary source analysis, conceptual analysis, and methods of cultural analysis to reveal the role of music in the construction of cultural identity. Special attention is given to the analysis of cultural transformations, dynamics of interaction between Chinese and global cultural elements in the field of musical art. **The scientific novelty** lies in studying the interaction of different cultural components in the musical context of China in the conditions of globalisation. **Conclusions.** The research results allow us to define the role of music in the formation and preservation of cultural identity in the conditions of variability and cultural interaction. Understanding the essence of music and studying the achievements of their predecessors, the Chinese community employs historically and culturally rooted ideologies and practices to guide their musical discourse. It is argued that Chinese music can acoustically express their national identity, even if the sounds include elements that have external origins or are associated with other cultures. Music emerges as a platform where different nationalities can effectively communicate both among themselves and with representatives of other cultures, expressing their personal and authentic identity.

Keywords: Chinese music, cultural identity, globalisation, musical dialogue, cultural components.

Актуальність теми дослідження. Глобалізація та відкритий культурний простір є головною характерною рисою сучасного стану культури загалом та кожної етнокультурної спільноти окремо.

Оптимістичні очікування щодо швидкого формування світової культурної цілісності та транснаціональної ідентичності не справдилися. Реальні наслідки глобалізації, особливо у сфері культури, виявилися

складнішими та суперечливішими. Культури зіткнулися з новими викликами, які стали загрозою збереженню національно-культурної ідентичності. До них можна віднести: вплив Заходу (вестернізація), універсалізацію мовних форм (глобанлізація), протистояння глобального та локального (глокалізація), протистояння традиційної та масової культури (деконструкція культури повсякденності); розрив наступності та зв'язку поколінь (манкуртизм). Відсутність бар'єрів міжкультурних комунікацій, відкритий культурний простір не залишають можливостей для збереження традиційних засобів захисту від агентів чужих культур.

Загроза зникнення культурного різноманіття породжує потребу в оновлених уявленнях про сутність інтеграційних та диференціальних процесів, що відбуваються у світовому культурному просторі. Спостерігається методологічна вичерпаність традиційного підходу розуміння національно-культурної ідентичності. У зв'язку з цим зростає значимість філософсько-методологічних досліджень, спрямованих на виявлення потенціалу національно-культурної ідентичності та умов, достатніх для її збереження та відтворення. Вибух етнічних проблем у сучасному світі змусив вчених та політиків говорити про нову «етнічну революцію». Крім того, дедалі помітнішим у діалозі культур стає протидія західноцентричної моделі світу.

Отже, вивчення шляхів реалізації глобалізаційних процесів та збереження культурно-мистецького образу Китаю у їх контексті формує актуальність даної статті. Мета статті полягає в аналізі взаємодії китайських та глобальних елементів у музиці, а також висвітленні того, як у китайській культурі активно відбувається конструювання власної ідентичності через музичний дискурс.

Аналіз публікацій. Аналіз літератури з даної проблеми показав, що до теперішнього часу національно-культурна ідентичність добре вивчена в рамках міждисциплінарного дискурсу і в класичних працях з теорії етносу, де етнос представлений як об'єктивна історична реальність. Останнє визнається наступний зв'язок етносоціальних утворень етнос – нація, національно-культурна ідентичність сприймається як похідна етносу та її антропологічна характеристика. Основними для дослідження стало поняття культурного коду, розроблене у працях К. Леві-Стросса [10], В. Тернера [5]. У цих працях йдеться про те, що культурні

(антропологічні) коди – це системи поведінки та цінностей, до яких належать: моделювання картини світу, моделі соціальної орієнтації, системи конвенцій, табу, ієрархій, естетичні коди та повідомлення. Наявність смислової єдності надає цілісність усьому, що переживають люди певної культури.

Запитання, які стосуються розгляду специфіки глобалізації у контексті музики та культури, знаходять відображення в наукових працях сучасності, а саме поглиблене вивчення цих питань здійснено у роботах Л. Тан [11] і Т. Каблової [3]. Особливе вивчення форм культурної взаємодії та питання ідентичності можна знайти в роботі Ю. Трач [7]. Аналіз феномену діалогу в музичній комунікації, включений у контекст філософсько-культурологічної парадигми, представлений у дослідженні А. Тормахової [6]. Проблемне поле трансформацій сучасної культури в нових цивілізаційних умовах розглянут у роботах М. Черниш [8]. Варто наголосити, що переважно у всіх роботах можна знайти й широкий спектр підходів до аналізу мультикультуралізму та косвенне розкриття специфіки його проявів у музичній культурі та виявити практичні аспекти реалізації даної концепції.

Зазначене дозволяє виокремити потребу вивчення шляхів взаємодії компонентів музичної культури Китаю у контексті глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Людство постає як сукупність великих спільнот, етносів, цивілізацій, культур, що істотно відрізняються один від одного своїм ставленням до навколишнього світу, своїми системами цінностей. Вони зароджувалися і протягом тривалого часу цивілізаційного розвитку формувалися відносно незалежно в різних географічних, кліматичних, історико-культурних умовах, що й породило етнокультурну різноманітність людства [5, 34]. З часом взаємодія між окремими цивілізаціями та етносами ставало все інтенсивніше, що оголювало їх відмінності. Паралельно посилювалася необхідність пошуку основ взаємодії, з одного боку, та збереження власної ідентичності, з іншого. Починаючи з XVII ст. у світі та в європейській науці взяла гору думка, яка постулювала єдність шляху розвитку всіх етносів і культур і розглядала західний шлях розвитку як ідеальний, еталонний, а всі інші варіанти – як відхилення від нього. Однак такий підхід у сучасному світі не знаходить відгуку з боку інших культур та цивілізацій. Не можна не помітити, що вплив країн

Південно-Східної Азії суттєво змінює світові процеси, відбувається азіатизація світової економіки. Азіатський і, зокрема, китайський досвід, веде до перегляду концепції та зміни вектора світового соціокультурного розвитку, показавши, що «Європа – це минуле, США – сьогодення, а Китай – майбутнє [9, 4].

Стратегії взаємодії між культурами можуть приймати форму відкритої конфронтації та активного відкидання «чужого», що може доходити до фобій. Взаємодія з іншими культурами може привести до асиміляції менш потужних культурними «сильнішими» [10, 56]. Проте, склалися умови для виникнення третього варіанту, де активна взаємодія з представниками іншої культури та відкрите «запозичення» чужих цінностей не призведе до втрати або розмивання національно-культурної ідентичності, а одночасно дозволить цій культурі залишитись у глобальних економічних, політичних та культурних процесах, забезпечивши збалансоване поєднання традицій та новацій в межах самої культури [11]. Цей третій сценарій, можливо, представляє собою не стільки новостворений, скільки збережений у незмінному вигляді природний механізм усвоєння інновацій розвинутою культурою з великою культурною спадщиною. Китай залишається однією з небагатьох країн, де здійснюються спеціальні зусилля для збереження цього механізму, який в значній мірі втрачений на Заході. Це обґрунтовує факт зацікавленості китайською моделлю формування векторів культурної глобалізації.

Китайська культурна ідентичність ґрунтується не на агресивній ідеї націоналізму, яка відбувається під впливом догм релігійних вчень. Відомо, що націоналізм є незвичним для китайців. В основі їхніх автостереотипів лежать етноцентричні уявлення, тобто сприйняття образів поведінки та практик інших (чужих) культур через призму власної культури [1, 45]. Такий підхід дозволяв висувати тезу, що китайська музика активно глобалізується у власний спосіб. Суттєвим лишається факт, що для аналізу такого складного та динамічного явища, важливо не тільки встановити, чи відбулася стилеметаморфоза музичного виразу під впливом глобальних сил та стилів настільки, що вона втратила свою характерну та автентичну китайську природу, але й дослідити, як саме взаємодіють китайські та глобальні елементи під час створення та споживання музики, а також які значення

генеруються у процесі цих взаємодій. Розгляд глобалізації китайської музики як процесу, у якому зовнішні впливи трансформують китайські музичні вирази, може зменшити акцент на самостійній активності китайського суб'єкта. Китайці творчо та активно продюсують та споживають свою музику, стратегічно маніпулюючи глобалізаційними впливами та ресурсами, щоб задовольнити свої музичні потреби, а також музично взаємодіяти з іншими культурами. Для акцентування китайської суб'єктивності та самостійності важливо розглядати глобалізовану китайську музику як явище, що складається з різноманітних китайських та не-китайських елементів, які важко відокремити один від одного в смисловому плані.

У сукупності інструментальна музика, концертна музика, народні пісні, музика меншин та інші традиційні, а також нові жанри китайської музики складають дуже складне та різноманітне явище. Сила, яка надає цьому оперативної узгодженості та всеосяжних значень, – це китайське «я», суб'єктивний агент, що стоїть за ним, і відчутний результат китайських дискурсів про те, ким вони є і чого вони хочуть [2, 92]. Таким чином, китайське «я» постійно створюється або реконструюється, щоб впоратися зі змінними вимогами. Щоразу, коли китайці відчувають загрозу для свого китайського «я», вони негайно й енергійно намагаються підтримувати та/або налаштувати ядро свого суб'єктивного існування як національної ідентичності.

У 1950-х і 60-х роках китайці діяли відповідно до соціалістичних та достатньо націоналістичних планів. У першому десятилітті 21-го століття китайське «я» стикається з критичною конкуренцією в глобалізованому світі. При цьому власне «я» ніколи не було інтерпретовано як унікальна самоцінність. Відповідно до твердження Лян Хайдун це скоріше визначення соціальної ролі, свого місця у своїй національній спільноті [4, 22].

Систематизуючи музику для того, щоб вона краще відповідала їхнім потребам, китайці фіксують її походження та розвиток, класифікують репертуари, записують музичних особистостей та їх біографії, датують та зберігають музичні документи. Шукаючи підтвердження для своїх конструктивних, комунікативних та активних зусиль, китайці шукають моделі та уроки скрізь. Дуже часто вони звертаються до минулого Китаю за підказками [4, 21]. Вони

знають, що у широкому розумінні їхні предки гостро відчули і успішно впоралися з тим, з чим вони стикаються сьогодні. Історичний Китай регулярно та активно взаємодіяв з народами та культурами, що простягалися через Євразійський континент і вздовж морських шляхів, що з'єднували Китай з мусульманським та християнським світом

Тож китайці роблять історичними Шао і Ву династії Чжоу (близько 1066 до н.е. – 771 до н.е.), камерну музику (Фангжонгюе) динстії Хань (206 до н.е. – 220 н.е.), а також занотовують підйом та спад Кунчу в пізньому Мін і ранньому Цинь Китаю як базис, що дозволяє зберігати власну ідентичність при безперервному процесуальному розвитку, а також критично підійти до асиміляції інших впливів у вигляді музичних стилів жанрів тощо. Щоб позитивно або негативно оцінити музику, китайці критично запитують, чи є обговорювані історичні або сучасні жанри (цивілізовані та що цивілізують) чи ні [2, 34-38]. Всі жанри, які сприяють розвитку добросочесності людей та сприяють соціальній гармонії, є цивілізованою музикою, яка в більшому або меншому обсязі є монополією елітних китайців. Китайські еліти часто закликають повернутися до старовинної музики шляхом наслідування досконалої композиції мудреців та їх гармонійних поглядів щодо організації музичного матеріалу та з використанням автентичних музичних інструментів минулого. Це музика, тобто вироблена таким чином, включає гібридизовані або анахронічні елементи, що робить музику автентичною та соціально значущою [11, 97]. Водночас, Ван Юе наголошує, що не треба шукати та реконструювати старовинну музику лише з технічних міркувань, такими як вимірювання стандартів висоти та налаштування; люди повинні розуміти чому і як стародавні майстри створювали музику, щоб служити своїм особистим і соціальним потребам, сам це роблять жанри музики спільнот цивілізованими [2, 76].

В поєднанні з аргументом синіцізації, акцент на сутності дозволяє китайцям претендувати на всі види музики, включаючи ті, що мали закордонне походження або були натхненні зовнішніми силами. Китайці розуміють, що з часом музичні відмінності можуть затухати, а музичні асоціації людей і культур можуть змінюватися. Цей підхід підтримують багато добре документованих випадків китайських музичних жанрів та їх історій. До них відносяться, наприклад,

введення Чжаном Цяном (195 до н.е. - 114 до н.е.) у Китай барабанної та духової музики з центральної Азії, традиція, яка подальше прижилася та розцвіла серед китайських спільнот та часто просувається як витончена китайська фольклорна інструментальна музика; створення Као Чжи (192–232) китайського співу для індійських сутр — з того часу буддійські звуки проникають в культурне і релігійне життя Китаю; імпорт центральноазіатських музикантів китайської піпи quxiang (піпа з вигнутим грифом) в Суйський (581–618) та Танський (618–907) Китай, історичний процес, який трансформував теорії та практики китайських музичних мод; локалізація та синіцізація десяти видів етнічної розважальної музики (Shibuji) при дворі династії Тан; підйом стильно насичених північних арій у Юаньському Китаї (1271–1368), мелодії, які втілюють музичний вплив монголів та інших етнічних груп на північному сході Китаю; виступи музики немахів на початку XVI століття при династії Мін; та європейська музика, яку імператор Канські (панував 1661–1722) виконував у своєму західнопобільному палаці. Список може бути безмежним, реєструючи, як китайці приймають та апропріюють музику з закордонними коріннями, яка з часом стає китайською.

Як було вказано вище філософське світосприйняття, як основа буття у Китаї спрощувала критичний аспект у китайському прийнятті різноманітних музичних прикладів, що полягає у здатності селективно та уявно пам'ятати – а також забувати — складні музичні обміни минулого, щоб вони могли змістовно та стратегічно конструювати бажану китайську ідентичність у сучасності [4, 26-28]. Розуміючи динаміку змін і стійкості, а також вічну правду Дао, китайці прийняли музичну естетику, яка чудово відповідає їхнім суб'єктивностям та реальностям. Таким чином, вони підходять до музики як до виразів з конкретними значеннями, а не як до жорстко структурованих звукових об'єктів. Конфуціанці аргументують, що музика — це подільний вираз і спілкування між людськими серцями та розумами; як такий, музика є найефективнішим дискурсом, функцію яку підкреслює Конфуцій, запитуючи: «О, музика, музика, це означає лише биття барабанів і гонгів?» [1, 16].

Іншими словами, конфуціанці стверджують, що те, що робить музику значущою, це її розкриття людських сердець і розумів, і музика, яка впливає з внутрішнього

«я», може бути лише подільною. Це означає, що китайці приймають будь-яку музику як свою, коли вона виражає їхні серця та розуми і служить їхнім цілям. З такою естетикою музика та музичні елементи із закордонного походження припиняють бути некитайськими, як тільки їх прийняли та означили як відповідне до власного. Ця стратегія, втілює китайські реальності: китайці постійно перебувають у контакті з музикою інших, елементи якої постійно проникають та залишаються в Китаї. Китайці не можуть і не хочуть вивести всі «іноземні домішки» із своєї музики, оскільки така очистка тільки задушила б їхню музичну творчість та виразність.

Серед типовості мислення також варто навести ритуалізованість, яка є однією з найважливіших рис китайської культури та залишається незмінною в їхньому поведінці. Китайська культура особливо підходить під твердження, що культура повсякденності подібна до «плавильного горщика», в якому глобальне переплавлюється та адаптується місцевими спільнотами. Розпізнавши себе в музиці та музичних дискурсах китайської ідентичності, аудиторія підтримує запозичені музичні ідеї через паралелі із самоідентичністю. У разі, якщо запозичення не викликає відгуку у аудиторії з позиції самоідентифікації власних поглядів з іншими, то ці ідеї вважаються не достатньо логічними для використання. Тобто основним є не розвиток через внесення смислових глобалізаційних змін, а безпосередньо глобалізація власного надбання через використання окремих ресурсів того чи того явища. Говорячи про автентичність такої самоідентичності, китайці враховують гетерогенність природи. З одного боку, вони акцентують на корінних архетипічних елементах, які вважаються фундаментальними, яскравими та дисциплінованими з позиції національної самоідентичності; з іншого боку, іноземні та/або гібридизовані компоненти, які вони включають, позначають як універсальні, вивчені та асимілюють їх відповідно до власних потреб. Як наголошує Бянь Мен, такі елементи вважають «синіцізованими» [11]. В контексті китайської культури, поняття «синіцізації» вказує на те, що іноземні впливи або елементи, які вже входять в китайське суспільство, були прийняті та адаптовані до китайських умов та цінностей. Це може означати, що з часом ці елементи стають невід'ємною частиною китайської культури та ідентичності. З метою додаткового закріплення концепції синіцізації, китайські

дослідники, такі як Лян Хайдун [4], наголошують на тому, що національність та глобалізація їхньої музики визначається більше символікою, яку вона несе менше ніж самими звуками. Якщо деякі зі звуків асоціюються з не-китайськими елементами, то такі посилання стають вторинними у їхньому дискурсі про китайську музику та ідентичність.

Варто наголосити, що такий підхід також йде від конфуціанства. Конфуціанці наполягали на тому, що культурна поведінка повинна бути жорстко упорядкованою і підпорядкованою ритуалу, етикету та церемонії (правилам ли). Ритуал сприймався як вираження доброчесності і головний засіб упорядкування першородного хаосу. Він слугував психорегулюючим механізмом емоційних станів та їх перетворення у поведінкові акти на рівні особистості. За допомогою ритуалу відбувалася семіотизація культурного простору, тому поведінка окремого носія культури в Китаї завжди мала яскраво виражений знаковий характер.

Емоційний зміст ритуалу повинен був впливати на людину в заданому напрямку, тому навіть музичний зміст і кількість суворо регламентувалися і повинні були спонукати людину до благонравної поведінки. Легка музика вважалася низькою та спокусливою для думок людей.

Висновок. Отже, в умовах сучасного глобалізованого та змішаного світу китайці активно та суб'єктивно формують і взаємодіють зі своєю китайською ідентичністю за допомогою різних дискурсів. Один із надзвичайно ефективних дискурсів у цьому контексті - музика. Музика, здатна змінювати свою форму і зміст відповідно до потреб та обставин, виявляється ідеальним інструментом для творчого та ефективного адаптування до різних аспектів китайської ідентичності, що формуються та обговорюються на локальних чи глобальних рівнях. Музичні вирази в змозі гармонійно перетворюватися, адекватно відображаючи культурні реалії і сприймаючи потреби суспільства, тим самим виробляючи сенс і цінності, що сприяють побудові китайської ідентичності в динамічному світовому середовищі.

Розуміючи таку сутність музики та черпаючи вчення від своїх попередників, китайська спільнота використовує історично і культурно обумовлені ідеології та практики для орієнтації свого музичного дискурсу. Китайська музика може акустично виражати національну ідентичність, навіть якщо

звучання включає елементи, які мають зовнішнє походження або асоціюються з іншими культурами. Музика постає як платформа, де можуть ефективно спілкуватися різні національності як між собою, так і з представниками інших культур, виражаючи свою особисту та аутентичну ідентичність.

Література

1. Бянь Мей. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле. 1996. 182 с.
2. Ван Юе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
3. Каблова Т. Глобалізаційні процеси культури в мистецтві вокалу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум № 1, 2019. С. 316-319
4. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. Освіта і мистецтво. Пекін, No 6. 2004. С. 20 – 31.
5. Тернер В. Символ та ритуал. Київ, 1983. 280 с.
6. Тормахова А. Глобалізація та транскультурація у музичній культурі ХХ-ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. № 2, 2018. С. 134–138.
7. Трач Ю. Теоретичні аспекти вивчення ідентичності у віртуальному середовищі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум № 2, 2018. С. 138–142.
8. Черниш М. Проблемне поле трансформацій сучасної культури в нових цивілізаційних умовах. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. 2014. № 4. С. 42-45.
9. In Search of an East Asian Development Model. Ed. By P.L. Berger and H.-H.M. Hsiao. New Brunswick; 1988. 127 с.
10. Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. London, 1978. 383 p.
11. Tan L. Towards a Transcultural Theory of Democracy for Instrumental Music Education. *Philosophy of Music Education Review*. Volume 22, Number 1, Spring 2014. P. 61–77.

Philosophy of Music Education Review. Volume 22, Number 1, Spring 2014. P. 61–77.

References

1. Bian, Mei. (1996). Formation and development of Chinese piano culture. Beijing: Hua Le [in Chinese].
2. Wang, Yue. (2005). History of contemporary Chinese music. Beijing [in Chinese].
3. Kablova, T. (2019). Globalisation Processes in Vocal Art: A Study of Cultural Transformations. Herald NAKKKiM. Millennium, № 1, pp. 316-319 [in Ukrainian].
4. Lyan, Khaydun. (2004). National style of Chinese piano works. Education and art. Beijing. No6. 20 – 31 [in Chinese].
5. Terner, V. (1983). Symbol and Ritual. Kyiv [in Ukrainian].
6. Tormahova, A. (2018). Globalisation and Transculturation in Music Culture of the 20th-21st Century. Herald NAKKKiM. Millennium, № 2, pp. 134-138 [in Ukrainian].
7. Trach, Yu. (2018). Theoretical Aspects of Identity Study in Virtual Environment. Herald NAKKKiM. Millennium, № 2, pp. 138-142 [in Ukrainian].
8. Chernysh, M. (2014). Problematic field of transformations of modern culture in the new civilisation conditions. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Kyiv: Millennium. 4, 42-45 [in Ukrainian].
9. Berger, P. L., & Hsiao, H.-H. M. (Eds.). (1988). In Search of an East Asian Development Model. New Brunswick [in English].
10. Levi-Strauss, C. (1978). *Structural Anthropology*. London [in English].
11. Tan, L. (2014). Towards a Transcultural Theory of Democracy for Instrumental Music Education. *Philosophy of Music Education Review*, 22(1), 61-77 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2023
Отримано після доопрацювання 08.08.2023
Прийнято до друку 16.08.2023*