

УДК 78.03"20":78.071.1.Лян(510)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-21>

Тан Гао СІЦЗЯ,
orcid.org/0009-0006-6770-4581
аспірантка кафедри історії української музики та фольклористики
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) yunnagao@gmail.com

ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ У КОНЦЕРТІ ЛЕЙ ЛЯНА «ТРЕМТІННЯ АКОРДУ ПАМ'ЯТІ»

У статті досліджується концерт для фортепіано та великого китайського оркестру американського композитора китайського походження Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті» (2011) у контексті проблеми інтерференції культурних кодів у сучасній музиці. Особливу увагу приділено авторській передмові до партитури, де композитор ділиться спогадами дитинства, музичними враженнями та описує процес формування музичного матеріалу, що є ключовим для розуміння семіотичних і культурних кодів твору. Проаналізовано, як концерт створює унікальний музичний простір через взаємодію різномірних традицій і семіотичних структур: фортепіано як представник західної традиції поєднується з китайським оркестром, утворюючи багаторівневу темброву, фактурну та ритмічну організацію. Розглянуто музичні прийоми, зокрема нетрадиційне звуковидобування на роялі, контрапунктичні перегуки оркестрових груп та різні техніки формування тембрових ефектів, що сприяють створенню ефекту «тремтіння пам'яті». Аналіз спирається на сучасні дослідження інтерференції культурних кодів і глобалізаційних процесів у музиці (Nattiez, Cook, Agawu, Feld, Taylor; Тормахова, Черниш, Цзюньї). У висновках підкреслюється, що концерт «Тремтіння акорду пам'яті» демонструє високий рівень інтеграції культурних кодів Сходу й Заходу. Твір постає як цілісний музичний організм, де взаємодія різномірних музичних систем, авторська інтерпретація пам'яті та експериментальні прийоми звуковидобування формують унікальний художній простір. Концерт є прикладом того, як сучасна музика здатна поєднувати історичну традицію діалогу Сходу і Заходу з авторським осмисленням пам'яті та інноваційними технічними рішеннями. Таким чином, дослідження показує, що інтерференція культурних кодів у концерті Лей Ляна виступає не лише технічним прийомом, а й концептуальною категорією, яка дозволяє створити єдиний художній простір, що резонує з історичними та сучасними культурними контекстами.

Ключові слова: Лей Лян, композитори ХХІ ст., «Тремтіння акорду пам'яті», фортепіанний концерт, інтерференція культурних кодів.

Tang Gao SIJIA,
orcid.org/0009-0006-6770-4581
Postgraduate Student at the History of Ukrainian Music and Music Folkloristics Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) yunnagao@gmail.com

INTERFERENCE OF CULTURAL CODES IN LEI LIANG'S CONCERTO TREMORS OF A MEMORY CHORD

The article examines the concerto for piano and large Chinese orchestra by Chinese-American composer Lei Liang, *Tremors of a Memory Chord* (2011), in the context of the interference of cultural codes in contemporary music. Particular attention is given to the author's preface to the score, where Liang shares his childhood memories, musical impressions, and describes the process of forming the musical material, which is key to understanding the work's semiotic and cultural codes. The analysis explores how the concerto creates a unique musical space through the interaction of diverse traditions and semiotic structures: the piano, representing the Western tradition, is combined with a Chinese orchestra, forming a multi-layered timbral, textural, and rhythmic organization. Musical techniques are discussed, including non-traditional sound production on the piano, contrapuntal echoes between orchestral groups, and various methods for generating timbral effects, all contributing to the 'trembling memory' effect. The study draws on contemporary research into the interference of cultural codes and music globalization (Nattiez, Cook, Agawu, Feld, Taylor; Tormakhova, Chernysh, Junyi). The conclusions emphasize that *Tremors of a Memory Chord* demonstrates a high degree of integration between Eastern and Western cultural codes. The work emerges as a holistic musical organism, where the interaction of diverse musical systems, the composer's interpretation of memory, and experimental sound production techniques together form a distinctive artistic space. The concerto exemplifies how contemporary music can combine the historical tradition of East-West dialogue with the composer's personal reflection on memory and innovative technical solutions. Thus, this study shows that the interference of cultural codes in Lei Liang's concerto functions not merely as a technical device, but as a conceptual category, enabling the creation of a unified artistic space that resonates with both historical and contemporary cultural contexts.

Key words: Lei Liang, 21st century composers, "Tremors of a Memory Chord", piano concerto, interference of cultural codes.

Постановка проблеми. Проблема інтерференції культурних кодів у сучасній музиці є одним із ключових напрямів дослідження в контексті глобалізаційних і постколоніальних зрушень у мистецькій свідомості кінця XX – початку XXI століття. Музичний твір дедалі частіше розглядається не як носій однорідної стильової системи, а як простір зустрічі різних семіотичних структур – західних і позаєвропейських (східних), традиційних і експериментальних, акустичних і електронних. У цьому полі особливої уваги набуває поняття інтерференції культурних кодів, яке відображає не лише факт міжкультурного запозичення, а передусім складний процес взаємопроникнення та взаємного перетворення культурних знаків у межах нової художньої системи. Наприклад, Ж.-Ж. Наттіє (Jean-Jacques Nattiez) запропонував модель, яка дозволяє аналізувати музичну значущість на кількох рівнях (контекстуальному, казуальному й текстовому), що дає інструментарій для опису взаємодії різномірних семіотичних структур у творі (Nattiez, 1992). Ніколас Кук (Cook, 1996) і Кофі Агау (Agawu, 2009) в своїх дослідженнях роблять акцент на тому, що музика як «практика значення» формується через культурні інтерпретації й ускладнені міжконтекстуальні читання, що вимагає поєднання формального аналізу з культурно-історичною інтерпретацією. Далі, у межах антропології звуку та *acoustemology*¹, Стівен Фелд (Steven Feld) наголошує на тому, що звукові практики є способом пізнання і несуть у собі локальні акустичні знання – цей підхід допомагає розглядати тембр і звук як носії культурних кодів, які вступають у «взаємне накладання» в транскультурних творах (Feld, 2024). Нарешті, дослідження глобалізації музики Тімоті Тейлора (Timothy D. Taylor) показує, як процеси транскультурної взаємодії створюють нові музичні ідентичності й практики, що поєднують традиційні та експериментальні елементи. Це дає широкую соціокультурну рамку для поняття інтерференції як не просто запозичення, а як складної трансформації кодів у новій художній системі (Taylor, 1997). Такі підходи дозволяють виявити механізми народження нових ідентичностей і «пам'ятей», що формуються через взаємодію різних звукових традицій, акустичних символів і способів музичного мислення.

У цьому контексті творчість Лей Ляна (Lei Liang, нар. 1972) займає унікальне місце в сучасному музичному дискурсі. Його мистецтво виростає з

китайської культурної спадщини, але спрямоване на глибокий діалог із західною академічною традицією, в якому елементи східної звукової поетики набувають нових семантичних вимірів. Концерт «Тремтіння акорду пам'яті» (*Tremors of a Memory Chord*, 2015) є знаковим зразком цього діалогу: він постає не як зіставлення, а як тонка взаємодія різномірних кодів, що формує особливу «пам'яттеву акустику» твору. Саме в цьому аспекті твір відкриває перспективу для осмислення інтерференції як метакатегорії сучасного музичного мислення – такої, що долає межі культурних опозицій і створює простір нової синтетичної чуттєвості.

Мета статті – дослідити поєднання східних і західних музичних традицій у концерті Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті» та визначити специфіку інтерференції культурних кодів у цьому творі.

Виклад основного матеріалу. Вплив глобалізації на культуру загалом та на творчість окремих композиторів осмислюється вже не один десяток років і продовжує активно обговорюватися в сучасному музикознавчому дискурсі. В українській науковій літературі це питання знаходить своє відображення у працях Анастасії Тормахової (Тормахова, 2018), Маріанни Черниш (Черниш, 2014), Лю Цзюньї (Цзюньї, 2023) та інших дослідників, які аналізують трансформації культурних кодів, взаємодію локального й глобального та механізми транскультурації.

У цьому контексті особливу увагу привертає тема історично усталених взаємозв'язків Схід–Захід у мистецтві, яка в сучасних умовах глобалізаційних процесів отримала органічне продовження. Як зауважує Ван Сі, «європейська традиція звертання до образів Китаю, його мистецтва та поетичних текстів, зокрема у музиці різних жанрів, є тривалою з певними тенденціями еволюційного процесу: від умовно-екзотичних образів з відповідним сталим набором засобів виразності через стилізацію до відображення істотних світоглядних та естетичних принципів (занурення не у видимість, а сутність зображуваного, панування медитативної статичності на противагу драматичній динаміці, естетика віддзеркалень форм і сенсів, конструктивно-комбінаторний принцип поетичного та музичного текстів, збіги чи алюзії у семіотичній символічній грі)» (Сі, 2011: 47).

Сучасний аналіз взаємодії культурних кодів у музиці дозволяє розглядати глобалізацію не лише як зовнішнє середовище впливу, а й як каталізатор глибших семіотичних і естетичних процесів, які продовжують історичну традицію «Схід–Захід», трансформуючи її у нових жанрово-стильових, концептуальних та символічних контекстах.

¹ Акустемологія по Фелду – вивчення звуку як носія культурного знання.

У цьому світлі твір Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті» постає в центрі дослідження. Він відображає не лише сучасні тенденції глобалізаційних взаємодій, а й органічно продовжує багатовікову традицію мистецького діалогу Сходу і Заходу.

Концерт «Тремтіння акорду пам'яті» для фортепіано та великого китайського оркестру був написаний у 2011 році на замовлення Тайбейського китайського оркестру (Taipei Chinese Orchestra) спеціально для піаніста Пі-Сянь Чена (Pi-Hsien Chen). Прем'єра відбулася 14 квітня 2011 року в Національній концертній залі Тайбея під орудою диригента Ен Шао (En Shao).² У тому ж році була опублікована партитура твору (Liang, 2011), яка містить унікальну авторську передмову, де композитор ділиться спогадами про дитинство в Китаї та музичними враженнями, що закарбувалися в його пам'яті й стали невід'ємною частиною його художньої практики. Авторський коментар дозволяє глибше зрозуміти семіотичні та культурні коди твору та слугує важливим контекстом для аналізу інтерференції культурних кодів у його музиці. Лей Лян підкреслює роль спогадів і культурної пам'яті у формуванні музичного матеріалу. Він зазначає, що «кожен тон, кожна мелодія сповнені спогадів» і що його власний досвід зростання в Пекіні під час останніх років Культурної революції залишив глибокий слід у музичній свідомості: «Це були звуки революційної пристрасності, залізної волі та киплячої крові» (Liang, 2011: 2). Переїхавши до США, композитор почав відтворювати у творчості звуки далекої батьківщини, що «поступово перетворилися на фантазії: деякі близькі, деякі далекі; деякі металеві, деякі ніжні, ніби зроблені з шовку та бамбука» (там само).

Важливим аспектом його композиційної практики є взаємодія традиційних китайських інструментів з західною музичною традицією. Лей Лян наголошує, що технічно «дуже складно поєднати фортепіано з оркестром китайських інструментів», оскільки різні системи налаштування та тембри «не поєднуються», а виконавські практики часто суперечать одна одній. Проте саме ці складності стають творчим ресурсом для формування унікальної музичної мови, у якій фортепіано «стає струнним інструментом, а оркестр – його дихальною камерою» (Liang, 2011: 2).

Таким чином, вступне слово композитора демонструє, що концерт «Тремтіння акорду пам'яті» постає не просто як поєднання китайських та західних традицій, а як діалог культурних кодів, де звуки минулого та сучасності взаємодіють у складній композиційній системі, створюючи ефект «тремтіння акорду пам'яті»³.

³ Нижче наводиться переклад повного тексту вступного слова композитора до партитури: «Кожен тон, кожна мелодія сповнені спогадів. Я народився в останні роки Культурної революції. Зростаючи в Пекіні, я чув багато музики, яка відображала настрої та пропаганду того часу. Це були звуки революційної пристрасності, залізної волі та киплячої крові. Я покинув Пекін і поїхав до США в 1990 році, коли мені було 17 років. У вигнанні я почав шукати звуки далекої батьківщини мого серця. Ці звуки поступово перетворилися на фантазії: деякі близькі, деякі далекі; деякі густі, деякі розріджені; деякі давні, деякі нові. Деякі металеві, деякі ніжні, ніби зроблені з шовку та бамбука. Ці плавні звуки розбурхують мої уривчасті спогади і містять звуки сьогодення, минулого і, можливо, майбутнього. Деякі з цих звуків вириваються з моїх спогадів і виходять за межі штучних визначень регіональних та національних кордонів. Китайські інструменти з'являються в незліченних комбінаціях у традиційному Китаї. Були елегантні ансамблі *Yaue*, стоячі та сидячі оркестри двору династії Тан, струнні ансамблі династії Цін, а також багато ансамблів із шовку та бамбуку, а також духові та ударні інструменти. У XX столітті, за зразком західного оркестру, був створений оркестр китайських інструментів. Технічно дуже складно поєднати фортепіано з оркестром китайських інструментів. Для вправного слуху різні системи налаштування суперечать одна одній, а тембри не поєднуються. Більше того, різні виконавські практики та стилі часто суперечать одна одній. Крім того, форма концерту також запозичена із Заходу.

Багатовимірність традиційної східноазійської музики часто ілюструється багатством тембрів окремих нот і виразністю окремих мелодійних ліній. Вони рідко вдаються до контрапунктичних або гармонійних прийомів. Наприклад, у музиці гуцзін і піпа поєднання техніки гри правою рукою і модифікації висоти звуку лівою рукою дозволяє сольному інструменту передати колористичне багатство всього ансамблю. У цьому творі пальцеві прийоми «*lun*» і «*yaao*», що використовуються на піпі та гучжен, перетворюються на швидкі тремоло між двома руками піаніста. Тон у блискучому середньому регістрі фортепіано приглушується, що дає більш темні та складні звучання, які наближаються до складності китайських інструментів. Таким чином, фортепіано стає струнним інструментом, а оркестр – його дихальною камерою. Це примара, осяяння, екстаз окремих нот. Тон дихає, струни тремтять: вони фантазують у спогадах і згадують у фантазіях» (Liang, 2011: 2).

² Запис твору був здійснений у 2012 (альбом *Verge*) за участі Пі-Сянь Чена (фортепіано) та Тайбейського китайського оркестру під орудою Ен Шао. Альбом також містить твори Лей Ляна *Verge* та *Five Seasons*, виконані різними ансамблями, зокрема *Palimpsest Ensemble*, *Callithumpian Consort* і *Shanghai Quartet*.

Партитура в цілому демонструє виняткову синтезовану оркестрову палітру, характерну для композиторського стилю Лей Ляна. Оркестровий склад поєднує традиційні китайські інструменти – різноманітні духові (*bangdi, qudi, sheng, suona*) та струнні (*yangqin, pipa, liuqin, zhongruan, daruan, guzheng*), – що забезпечують багатство тембрових і динамічних можливостей, передаючи глибинні семантичні й емоційні відтінки східної музичної традиції.

Оркестрову тканину збагачують шістнадцять ударних, розподілених на шість груп, кожна з яких має власний набір традиційних китайських інструментів (*mu yu*, різноманітні барабани, дзвончки, *bamboo blocks*, гонги). Така багаторівнева організація створює складну ритмічну поліфонію, підсилює текстурну різноманітність і забезпечує ефект просторового та динамічного «дихання» музики.

Важливу роль у творі відіграє класичне фортепіано, яке постає не лише як сольний інструмент, а й як метафора самої пам'яті – рухливої, мінливої, схильної до внутрішніх коливань. Партія фортепіано поєднує традиційну мелодико-гармонічну функцію з експериментальними тембровими ефектами, досяжними завдяки нетрадиційним прийомам: ковзанню по струнах за допомогою предмета (*slide bar*) та приглушенню звуку дотиком до струн (техніка *mute*). Такі засоби створюють змінні за висотою, «гнучкі» тони й своєрідні шорсткі темброві ефекти, що породжують відчуття «тремтіння» – звукову метафору процесу пригадування, коли минуле постає не як точне відтворення, а як емоційне відлуння, фрагментарне й невловиме. У цьому сенсі фортепіано персоніфікує свідомість митця, у якій поєднуються спогади дитинства, культурна пам'ять і досвід сучасного слухання.

Детальні авторські примітки до фортепіанної партії допомагають виконавцю досягти описаних тембрових і фактурних ефектів, що формують «тремтливую» звукову тканину твору. У них зокрема регламентується використання *slide bar* – металеві або скляної пластини, за допомогою якої виконавець ковзає по струнах в корпусі інструмента, створюючи безперервні глісандо й мікротонові відхилення, а також техніки *mute* (приглушення звуку доторком руки чи предмета до струн). Додаткові вказівки стосуються інтерпретації нерегулярних глісандо та випадкових висот звуків, що підсилюють ефект непередбачуваності й внутрішньої нестабільності звучання. Ці позначки не лише уточнюють технічний аспект виконання, а й відкривають простір для індивідуального худож-

нього осмислення, у якому взаємодіють інструментальна інновація, інтонаційна гнучкість і метафорика пам'яті.

Партитура Лей Ляна є самобутнім авторським простором, де взаємодіють музичні традиції Сходу та Заходу, експериментальні звукові прийоми та осмислення музичної пам'яті. У ній інтегруються ідеї, детально викладені у передмові: спогади дитинства в Китаї, музичні враження, що закарбувалися в пам'яті, та процес поєднання східних і західних музичних традицій у художній практиці композитора.

Концерт є унікальним поєднанням європейського інструмента – роялю – та оркестру традиційних китайських інструментів. Уже на рівні складу проявляється синтез двох традицій: китайської й європейської. Хоча китайський оркестр звучить самобутньо й відтворює характерні риси національної музичної традиції, його організація демонструє структурні паралелі з європейським симфонічним оркестром: наявність груп духових інструментів (розділених на дерев'яні та мідні), великої групи ударних та струнних інструментів, а також контрасти між підгрупами й окремими інструментами всередині груп. Такі взаємодії інструментальних шарів створюють на рівні звуку інтерференцію культурних кодів, тобто синтез різних музичних систем і стилей у єдиній оркестровій тканині.

Форма концерту одночастинна, з виділенням вступу й чотирьох розділів. Така конструкція відповідає сучасному розумінню жанру концерту в музиці другої половини XX – початку XXI століття, одночасно відтворюючи традицію, що бере початок від романтичної одночастинної сонати. У поєднанні з деталями партитури та особливостями інструментального складу це формує цілісний художній світ твору, де структурна організація, темброві експерименти й авторські смисли органічно переплітаються.

Концерт починається вступом, який створює атмосферу простору і тиші, одночасно задаючи основні координати музичного розвитку. Початкові тремоло ударних інструментів та кластерні фрази дерев'яних духових формують колористичну палітру, з якої композитор витягує тематичні та інтервальні ядра твору. Поява роялю з нетрадиційним звуковидобуванням – *slide bar* та «демпферованими» струнами – інтегрує його у звучання китайських інструментів і демонструє принцип поєднання Сходу та Заходу на рівні тембру. Вступ виконує функцію як атмосферного, так і структурного підґрунтя, відкриваючи простір для подальшого тематичного розвитку.

Перший розділ концентрується на темі роялю, який виступає одночасно сольним та фактурним елементом, поєднуючи пентатоніку, діатоніку та хроматику. Оркестр поступово включається у розвиток, підтримуючи тематичний матеріал контрапунктичними перегуками, кластерними ефектами та колористичними шарами. Контрасти між групами інструментів, багаторівнева фактурна організація та взаємодія оркестру з роялем утворюють унікальну інтерференцію культурних кодів: західний інструмент органічно переплітається із східним оркестром, створюючи цілісний авторський простір.

Другий розділ виконує функцію ліричного центру концерту. Мелодичні фрази високих дерев'яних духових у пентатонічному ладі та фортепіанні «демпферовані» звуки формують спокійний, інтимний звуковий світ, контрастний до активного першого розділу. Тут особливо помітна взаємодія тембрових систем: рояль продовжує функціонувати як міст між західною та східною музичною традицією, а оркестр створює тонкі колористичні переплетення, зберігаючи одночасно прозору форму і тематичну цілісність.

Третій і четвертий розділи є відповідно кульмінацією та завершенням твору. Розгортання теми у вигляді варіацій, використання флажолетів, мікрокластерів та ритмічних ефектів дозволяють створити динамічну арку від активного до ліричного, від сольного до оркестрового звучання. Реприза та фінальні каденції органічно пов'язують усі попередні матеріали, підкреслюючи синтез східного і західного, а також тематичну та фактурну цілісність концерту. Завершення твору відзначається поступовим розчиненням звучання у тиші, повертаючи слухача до колористичного простору вступу та остаточно закріплюючи ідею інтеграції культурних кодів у композиційній тканині.

Висновки. Концерт Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті» демонструє високий рівень інтеграції культурних кодів Сходу й Заходу і є яскравим прикладом взаємодії різнорідних музичних

систем та семіотичних структур, що породжує унікальний художній простір. Твір постає як цілісний музичний організм, де поєднуються різнорідні музичні традиції, експериментальні прийоми та авторське осмислення музичної пам'яті. Кожен розділ концерту виконує власну функцію: від створення просторово-колористичного вступу, через тематичний розвиток і ліричний центр, до кульмінаційної репризи та фінального розчинення звучання. Рояль, як представник західної традиції, і китайський оркестр, що відтворює специфіку східної музики, взаємодіють на рівні тембру, фактури та організації звучання, утворюючи унікальну інтерференцію культурних кодів.

Ця взаємодія органічно вписана у композиційну тканину твору і підкреслює синтез Сходу і Заходу, окреслений композитором у передмові. Всі прийоми – від нетрадиційного звуковидобування роялю до контрапунктичних перегуків оркестрових груп – спрямовані на формування авторського простору, у якому взаємодія культур, колористика та тематичні матеріали розкриваються як цілісна художня концепція.

Безумовно, концерт «Тремтіння акорду пам'яті» можна розглядати не лише як музичний твір сучасності, а й як органічне продовження багатовікової традиції Схід–Захід. У ньому глобалізаційний контекст виступає каталізатором нового діалогу культур, художніх форм і смислових структур, що дозволяє зберегти індивідуальний авторський голос композитора та водночас актуалізувати взаємодію різних музичних систем у сучасному музичному мисленні, демонструючи інтерференцію культурних кодів.

У підсумку зазначимо, що твір Лей Ляна є зразком гармонійного поєднання традицій, технік і художніх смислів, де кожен елемент – від фактури до тембру, від сольного роялю до оркестрових контрапунктів – служить утворенню єдиного музичного простору, що резонує з історичними та сучасними культурними реаліями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 43–48.
2. 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.
3. Тормахова А. Глобалізація та транскультурація у музичній культурі XX–XXI ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. № 2, 2018. С. 134–138.
4. 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.
5. Agawu, V. Kofi. Music as discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music. Published by Oxford University Press, Inc., New York, 2009. 346 p.
6. Cook, Nicholas. "Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited." *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 1, 1996, pp. 106–23. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/745847>. Accessed 17 Oct. 2025.

7. Feld, S. *Acoustemology: Four Lectures*. Santa Fe, NM: VoxLox, 2024. 212 p. Available at: <http://www.stevenfeld.net/acoustemology-four-lectures>
8. Liang, Lei. *Tremors of a Memory Chord for piano and grand Chinese orchestra* [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2011. 69 p.
9. Melvin, S., Cai, J. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing, 2004. 362 p.
10. Nattiez, J. J. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, New Jersey. 1990. 272 p.
11. Taylor, T. D. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge, 1997. 271 p.

REFERENCES

1. Van Si. (2011) *Evolutsiia oposredkuvan obraziv Kytaiu u yevropeiskii muzychnii tradytsii* [Evolution of Mediations of Images of China in the European Musical Tradition]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. № 1. P. 43–48. [in Ukrainian]
2. Lu Junyi. (2023) *Vzaemodiia kulturnykh komponentiv u muzychnoho mystetstva Kytaiu u konteksti hlobalizatsiinykh vplyviv* [Interaction of Cultural Components in Chinese Musical Art in the Context of Globalization Impacts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. № 3. P. 294–299. [in Ukrainian]
3. Tormakhova A. (2018) *Hlobalizatsiia ta transkulturacyiia u muzychnii kulturi XX–XXI st.* [Globalization and Transculturation in Musical Culture of the 20th–21st Centuries]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Milenium*. № 2. P. 134–138. [in Ukrainian]
4. Chernysh M. (2014) *Problemy pole transformatsii suchasnoi kultury v novykh tsyvilizatsiinykh umovakh* [Problem Field of Transformations of Contemporary Culture in New Civilizational Conditions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Milenium*. № 4. P. 42–45. [in Ukrainian]
5. Agawu, V. Kofi. (2009) *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Published by Oxford University Press, Inc., New York. 346 p.
6. Cook, N. (1996). Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited [Review of *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation; A Theory of Musical Semiotics*, by R. Hatten & E. Tarasti]. *Music Theory Spectrum*, 18(1), 106–123. <https://doi.org/10.2307/745847>
7. Feld, S. (2024). *Acoustemology: Four Lectures*. Santa Fe, NM: VoxLox. 212 p. Available at: <http://www.stevenfeld.net/acoustemology-four-lectures>
8. Liang, Lei. (2011). *Tremors of a Memory Chord for piano and grand Chinese orchestra* [Score]. New York: Schott Music Corporation. 69 p.
9. Melvin, S., Cai, J. (2004). *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing. 362 p.
10. Nattiez, J. J. (1990). *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, New Jersey. 272 p.
11. Taylor, T. D. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge. 271 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 19.12.2025