

УДК 781.7(510):781.6(4)“19”

КИТАЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Лі Дзінь

Ознайомлення європейців із традиціями китайської культури й засвоєння її елементів привело до збагачення музичної мови, більшої витонченості й вишуканості, стало підґрунтям європейського модерну. Прослідковано впливи Сходу на творчість К.-М. Вебера, Г. Малера, К. Дебюссі, І. Стравинського, К. Орфа, Дж. Кейджа, Д. Ліґеті та ін.

Ключові слова: взаємовплив культур, запозичення, шинуазрі, пентатоніка, споглядальність, колористичність, остинатність.

The acquaintance of Europeans with traditions of the China culture and mastering of its elements resulted in enriching of musical language, greater refinement and finesse, became soil of the European Modern. The Influences of the East on compositions of K. M. Weber, G. Mahler, K. Debussis, I. Stravinsky, K. Orff, J. Cage, G. Ligeti and others are analyzed.

Keywords: interplay of cultures, borrowings, shynuazri, pentatonic, contemplation, colouristity, ostynatity

Європейська музична культура не лише стимулювала розвиток музичної культури Китаю, а й сама зазнала впливу з її боку.

Музично-творча картина європейської музичної культури ХХ ст. складна й розмаїта. Її внутрішні проблеми пов'язані з постромантичними тенденціями, що проявилися в цілому в художній культурі на межі ХІХ–ХХ ст. Різні течії модернізму визначали «обличчя» європейської культури того періоду, важливим складовим елементом якої були явища позаєвропейської практики.

Приблизно в той самий час закладено й основи сучасного музичного професіоналізму в країнах Сходу в цілому, зокрема в Китаї.

Усебічний розгляд цілісної музичної картини світу дає змогу по-іншому подивитися на європейське мистецтво, породжуючи нове сприйняття явищ звичних і відомих здавна. На культурному ґрунті Заходу розвиваються творчі процеси, що дозволяють інакше поглянути на, здавалося б, усталені явища. У викристалізованому впродовж кількох століть комплексі виражальних засобів європейської музичної мови почали діяти «відцентрові» сили, що підготували сприйняття позаєвропейської музики, спричинивши збагачення й розвиток європейського музичного мистецтва.

Основні принципи європейського музичного мистецтва (функціональна гармонічна система, підпорядкована їй мелодика, інструментальний тип мислення тощо), що сформувалися на межі ХVІ–ХVІІ ст. й набу-

ли значення універсальних, з часом зазнали суттєвих змін.

Інтерес європейців до Китаю, незважаючи на його віддаленість, зафіксовано в ХVІІ–ХVІІІ ст., коли в Європі набула популярності мода на все китайське. Значний попит серед європейського населення мали предмети прикладного мистецтва, привезені купцями до Європи з Китаю: порцелянові вазы, меблі, розписані в китайському стилі шпалери, «лаковані» вироби. Європейські майстри, наслідуючи китайські зразки, прагнули поліпшити власні вироби, намагаючись підвищити їх якість та конкурентоспроможність. Захоплення китайським стилем отримало назву «шинуазрі», що дослівно означало «китайщина»¹. Вплив «шинуазрі» позначився на оформленні внутрішнього («китайські кімнати») й зовнішнього (наприклад, англокитайський парк) простору.

Вплив китайського мистецтва позначився навіть на стилі рококо, який, як відомо, зобов'язаний своїм походженням французькій культурі. Утім, дослідники виокремлюють у рококо ознаки, властиві зразкам китайського мистецтва: ламані лінії, вибагливі вигини, легкість, мініатюрність, дроблення форми. Твори китайського мистецтва й рококо зближували асиметрія, рослинний орнамент, використання порцеляни й лаку, що стали улюбленими матеріалами скульпторів і декораторів періоду рококо.

Жанрові сценки, зображувані художниками на китайських шпалерах, панно та

ІСТОРИЯ

ширмах, сприймалися як веселі ігри безтурботного, щасливого й багатого народу (цьому сприяли повідомлення європейських мандрівників і місіонерів, які подорожували Китаєм). Переїнявши лише зовнішній (а не змістовний) аспект китайського мистецтва, не знаючи ні його символіки, ні естетичних теорій, художники рококо створили в Європі уявлення про Китай як про екзотичну казкову країну, населену маленькими, мудрими, безтурботними людьми².

Одним із перших європейських композиторів, який у своїй творчості втілює «загальносхідну» тематику, був Ж.-Ф. Рамо (1683–1764). Його опера-балет «Галантна Індія» (1735) – хрестоматійний приклад східної «екзотики». До подібних творів належать «Китаянка» Х.-В. Глюка (1754), «Двоє скупих» А. Гретрі (1770), «Викрадення із сералю» В.-А. Моцарта (1782). Вивчаючи ці поодинокі зразки, дослідники відзначають, що в їх музичній мові східний колорит має умовний характер і, як правило, простежується лише в сценічному оформленні. Внутрішній порядок і художню логіку східної культури музиканти Заходу ще не опанували. В. Конен зазначає, що музичні характеристики героїв написані в річищі європейської музики, музична мова героїв – це мова, властива добі Просвітництва.

Нове ставлення до східної тематики та її втілення, для якого стає характерним прагнення збагатити європейську музику ознаками «орієнтального» фольклору, зароджується в XIX ст. – добі розквіту національної самосвідомості в музиці внаслідок національно-визвольних війн та народних масових рухів. Це спричинило й усвідомлення та засвоєння позаєвропейського складу музичного мислення. Уже в «Обероні» (1826) К.-М. Вебер вдається до використання справжніх народних мелодій при написанні музики до драматичної вистави «Турандот» К. Гоцці. У 1835 році Ф. Давид (1810–1876) видає «Східні мелодії» для фортепіано, а в 1844 пише одусимфонію «Пустеля». Ці твори є своєрідною точкою відліку у використанні орієнтальної екзотики в європейській музиці.

Незважаючи на цитування справжніх східних мелодій, окремих мотивів, ритмів,

тембрових імітацій, запозичень, східний колорит мав переважно зовнішній характер. В. Конен зазначає, що європейські композитори сприймали «орієнтальний» фольклор європейським слухом, з погляду власної музичної психології і прагнули зблизити його з європейським музичним ладом³.

Інтерес до країн Далекого Сходу, зокрема до Китаю, виник у Франції в кінці XIX ст. завдяки Юдифі Готьє, яка, успадкувавши від батька любов до Сходу й володіючи багатьма східними мовами, познайомила французів із далекосхідною поезією у своїх перекладах, а в романах «Дракон імператора», «Узурпатор», «Квіти Сходу» виявила глибоке розуміння національного фольклору.

Для багатьох художників Схід став новою духовною батьківщиною. Поль Гоген їде на Таїті, Поль Клодель – до Китаю. Матісс, щоб висловити своє творче кредо, звернувся до слів китайського художника Су Ши. Інтерес до східного мистецтва об'єднав художників у групу «Набі» (у перекладі з іврити означає «пророки»), де своєрідний світ відображався не стільки у відповідній тематичній колориті, скільки в глибокому проникненні в суть власне самого східного живопису, в органічному поєднанні європейських принципів живопису зі східними.

Традиції китайської культури додали свіжих барв до театрального мистецтва Європи. У творчості Г. Креґа, М. Рейнгардта, В. Мейєрхольда, О. Таїрова виявилось прагнення європейської режисури до театрального синтезу, заснованого на використанні прийомів саме китайської театральної традиції⁴.

Аналізуючи процес взаємовпливу китайської та європейської музичних культур, відзначимо, що його розквіт припадає на XX ст. Процеси глобалізації, розвиток сучасних комунікаційних засобів значною мірою пояснюють особливості такого руху й визначають інший рівень розвитку сучасного музичного сприйняття, розширення слухового кругозору і сприйнятливості європейського чуття «позаєвропейської» музики. Важливо зауважити, що мистецтво східних країн вплинуло на всі сфери ху-

дожньої культури Європи. Як відзначають дослідники, рух європейського модерну на межі XIX і XX ст. багато в чому ґрунтувався на мистецтві Сходу⁵.

До китайської тематики в XX ст. зверталось багато найвидатніших композиторів – Г. Малер («Пісня про Землю», 1908 р.), К. Дебюссі («Пагоди»), К. Орф («Гіза, жертва», 1911–1913 рр.), І. Стравинський (опера «Соловей», 1908–1914 рр.) та ін. Східна тематика присутня в творах різних жанрів, призначених для різних виконавських складів.

Поглибленому знайомству зі східною музикою сприяли часті поїздки європейських музикантів країнами Центральної Азії і Далекого Сходу. Багато хто з провідних західноєвропейських композиторів минулого століття, зокрема М. Равель, Б. Барток, П. Гіндеміт, О. Мессіан, Б. Бріттен та ін., мали можливість під час таких подорожей ближче ознайомитися з основами художньої культури неєвропейських народів та специфікою східного музичного мислення.

Освоєння найбагатших художніх фондів східних культур у XX ст., посилення інтересу композиторів Європи до східної тематики збігалось з їхнім спільним прагненням до більш органічного її втілення в рамках сформованих у європейському мистецтві традицій. Серед тих композиторів, які під впливом знайомства з музикою Сходу радикально переглянули свій стиль, варто вказати ім'я К. Дебюссі.

Як відомо, країни Далекого Сходу були практично недосяжні для представників європейської культури. Проведення в 1889 році Всесвітньої виставки в Парижі, де було представлено культуру народів світу, зробило справжній переворот у свідомості багатьох представників мистецтва, зокрема музичного. Один із біографів К. Дебюссі, відзначаючи значимість проведеної паризької виставки, писав про цю подію: «...увесь музичний Всесвіт пройшов через Париж»⁶. Європейському слуху «відкрилася» самобутня картина різних, невідомих раніше національних культур. Враження, отримані К. Дебюссі від побаченого й почутого на виставці, були відображені в його творі «Пагоди», де композитору вдалося здійснити принциповий синтез

елементів східної та європейської музики. Орієнтальний колорит твору був відмінним від усього, створеного доти у сфері «умовно східної» музики: у цьому творі, на думку дослідників, «орієнтальні» риси, що «органічно зрослися з європейськими, змінили традиційний вигляд самого європейського письма»⁷.

Емоційно-образний світ музики К. Дебюссі може бути передано рядками з поезії Ш. Бодлера «Звуки й аромати у вечірньому повітрі майорять». Композитор двічі використовував їх у своїх творах (романс «Балкон» і фортепіанна прелюдія). Відкритий К. Дебюссі світ витонченого чуттєвого споглядання, світ мрій, позбавлений відчуття реальності, прекрасний своєю невлвовимою атмосферою, своєю образною застиглістю, перегукується з такими самими, ледь уловимими образами далекосхідного мистецтва. Пізніше дослідники виявлять у музиці К. Дебюссі більше ста дев'яноста прикладів використання пентатоніки, звернення до якої значною мірою сприяло формуванню в композитора власної манери висловлювання. Відмінною ознакою стилю композитора стали вишукані, сповнені найтоншої зміни пастельно-ніжних тонів послідовності барвистих акордових плям, чуттєва принадність темброво-гармонічних комплексів, посилення ролі фонічного, сонорного акордового звучання.

Як відзначають дослідники, вплив східної музики на музичну мову К. Дебюссі став одним із факторів, що спричинили виникнення дивовижного за новизною й барвистістю імпресіоністського стилю, поза яким неможливий розвиток європейської музики XX ст.⁸

Лінія традиційного орієнталізму у формі цитування, означена в XIX ст., розвивалася також у XX ст. Наприклад, у сюїті «Турандот» композитор Ф. Бузоні вдався до використання оригінальних східних мелодій, запозичивши їх з англійських і німецьких збірок XVIII і XIX ст. Майже через століття він повторив шлях К.-М. Вебера, який у власній увертюрі «Турандот» також використовував справжню китайську тему, записану у французькій енциклопедії XVIII ст. До цитування китайської мелодії вдався П. Гіндеміт, використавши її як тему

ІСТОРІЯ

фуги і піддавши значним перетворенням у процесі розвитку.

Для переважної більшості європейських композиторів ХХ ст. звернення до східної тематики – це бажання досягнути сам дух східної культури і відтворити найхарактерніші ознаки стилю східної музики.

У творі Г. Малера «Пісня про Землю» (1908), написаному на вірші дзенських поетів періоду епохи Тан, органічне втілення отримали художні принципи танських поетів. Емоційно-інтелектуальний колорит давньої поезії з його характерним пантеїстичним ставленням до світу виявився глибоко співзвучним музикантові в останні роки його життя. У цьому творі композиторові вдалося втілити дух далекосхідної культури: скороминущість, недомовленість, відчуття незбагненої сутності природи. Східний колорит у музиці проявляється тонко й делікатно, без «педалювання» екзотики. Можна говорити в цілому про економію засобів, характерних для далекосхідного мистецтва того часу. Включення елементів цілотнового звукоряду, особливо пентатоніки, що переважно фрагментарно вкраплюється до загального масиву звукової тканини, лише зрідка виступаючи на «поверхню» (епізоди в третій, четвертій, шостій частинах), утворюють тонкі орієнтальні штрихи.

Головне в партитурі цього твору, на думку дослідників, – проникнення до глибинних рівнів самотнього художнього мислення далекосхідних поетів, знаходження художньо-звукового «нерва». Легкість, прозорість фактури, витонченість, камерне використання оркестрових засобів у низці епізодів цього твору, техніка звукових півтонів, пастельних барв, а в образній сфері – недомовленість і глибина, позірні одноманітність розвитку і водночас внутрішня багатогранність цілого – усе це має точки дотику з художніми стилями китайського мистецтва. Застосування підголоскової поліфонії гетерофонного типу, переважання верхніх регістрів в оркестрі і високої теситури в партії тенора теж певною мірою близькі китайським музичним традиціям.

Твір багато в чому близький за духом не лише традиційній китайській поезії, але й

живопису, особливо відомим середньовічним сувоєм. Як пише Є. Завадська: «Малер ... немов вкраплює китайський сувій: музична тканина партитури побудована на півтонах, ... монохромно»⁹. Цей твір важливий своєю емоційно-філософською інтонацією, про яку один з дослідників творчості композитора зауважив, що в Г. Малера «життя починається на вулиці, а закінчується в безкінечності»¹⁰.

Зв'язки зі східною культурою присутні також у творчості німецького композитора ХХ ст. К. Орфа. При написанні музичної драми «Прометей» (1963–1966), у якій дослідники вбачають «химерний досвід асиміляції китайського, японського, індонезійського театру»¹¹, К. Орф демонструє свою пристрасть до Сходу, застосовуючи різноманітні маски. Жести акторів, а часто й інтонації їхніх промов, свідомо взято з арсеналу умовно-виражальних засобів традиційного східного театру (кабукі, катакана). До партитури «Прометей» К. Орф залучив, нарівні з європейськими інструментами, азіатські й африканські барабани, єгипетські «дарабукі», далекосхідні ідіофони, китайські тарілки і гонги, ударні інструменти театру кабукі, маримби, о-дайко, усілякі дзвіночки й дзвони, латиноамериканські інструменти. Інструментарій народів усіх континентів зібрано тут для того, щоб створити належне звукове тло для пророчих монологів Прометей та прихильного до нього хору. Цей прийом надзвичайно символічний, тому що жоден твір класичної драматургії не заслуговує називатися «світовим театром», окрім «Прометей» Есхіла, тому що йдеться в ньому про долю всього людства, а не лише про грецьких богів і титанів.

Твори музичного авангарду – ще одна галузь сучасного мистецтва, де із захопленням вивчають східну культуру і знаходять джерела оновлення свого стилю. Лідери «авангарду» виявляють багаті ресурси збагачення виразності свого мистецтва. Вони запозичують з неєвропейської музики ознаки, що відповідають їхнім особливим прагненням: темперацію, що виходить за межі європейської напівтонової; найскладніші вільні ритми, порівняно з якими європейська класична ритміка здається грубою

ЛІ ДЗІНЬ. КИТАЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ...

і приблизною; надто сонорні ефекти, що не збігаються з тембровою впорядкованістю звучання класичного оркестру та ін.

Серед когорти композиторів-авангардистів – прихильників східної культури – насамперед привертає увагу творчий пошук американського композитора Дж. Кейджа (1912–1992), вирішальний вплив на формування творчого кредо якого справили філософські та естетичні постулати чаньської школи і сакральна символіка «Книги перемін» («І цзин»). Для Дж. Кейджа ця теоретична спадщина є не лише науково-історичною пам'яткою, філософські вчення стародавніх китайських мислителів виявилися для композитора актуальними і сучасними, ставши своєрідною інтерпретацією їхніх ідей.

У своїх творах композитор прагнув вивільнити звук, «позбутися» власного «я», вийти за його межі. Дж. Кейдж морфологічно пов'язував із «Книгою перемін» свою музику: ворожіння по ній зумовлювали тональність майбутнього твору, символіка чисел – співвідношення інтервалів. Єдність числа й Космосу, зафіксована в цьому трактаті, засвідчувала астральний сенс музики. Відповідно до 64 гексаграм, охарактеризованих у цьому тексті, автор визначив співвідношення протяжності паузи і звуку, кожен фрагмент композиції перебував під знаком якої-небудь гексаграми. Практику гексаграм Дж. Кейдж використовував не лише в музичній, але й у літературній творчості. Безмежна кількість смислів лінійних поєднань дозволила визначити не тільки тривалість музичної п'єси і кількість нот, а й кількість слів, необхідних для висловлення ідей, заяв, історій і т. ін.

Дж. Кейдж обґрунтовує «рівнозначність» звуку (або шуму) й тиші. Цю рівнозначність він маніфестує в «Невизначеному» (1957) творі, що представляє щось середнє між теоретичним маніфестом та музичною «акцією тиші». Кожен з тридцяти реалізованих у вигляді графічної партитури фрагментів тексту повинен не звучати протягом однієї хвилини.

Теорія композиції, у якій автор обґрунтовує принципи створення серійної музики, заснована на численних дослідженнях з філософії «чань». Процес створення музичного твору, на думку Дж. Кейджа, має

бути схожий на написання пейзажів чаньськими майстрами. Як відомо, художники наносили на шовк або на папір лише кілька мазків пензлем, тим самим виявляючи красу та значущість порожнього простору.

Дж. Кейдж – автор композицій «Музика змін» (на основі числової символіки «Книги перемін»), «Музика води» (звучання чашок під час чайної церемонії), «Музика зими» (музично-графічний вираз улюбленого мотиву чаньських живописців старого Китаю).

Вважаючи основним завданням усунення природних кордонів між музичним звуком і шумом, Дж. Кейдж здійснював експерименти з «організації звуку», включаючи «конкретні» звуки буття у всіх їх проявах у сфері музики. Свої досліді в галузі конкретної музики Дж. Кейдж намагався обґрунтувати на основі давньокитайського трактату «Чжуан-цзи», постійно посилаючись на текст і використовуючи його як аргумент музичної теорії й практики. Для підтвердження своїх міркувань про всепроникність музики та необхідність руйнації грані між звуком і шумом, тобто про найважливіші норми так званої конкретної музики, Дж. Кейдж звернувся до думок давньокитайського філософа, який свого часу закликав «порушити гармонію шести тонів музики, знищити музичні інструменти, заткнути вуха Гукуана, і тоді люди в Піднебесній почнуть набувати власного чутливого слуху»¹².

Знищення кордонів між звуком і тишею, звуком і шумом, організованою і конкретною музикою – результат впливу чаньської онтології. Тиша стає «музичним матеріалом», який сприймається сформованим ідеалом «олюдненого звуку» слухом як «вихід за межі людського існування і людської історії». Вихід за межі звуку, за межі шуму – в тишу став свого роду «структуруванням порожнечі»¹³.

У п'єсі Дж. Кейджа «4 хвилини 33 секунди» (1952), на думку дослідників, сама конкретна дійсність стає музичним твором: тиша в очікуванні початку гри, звуки, спричинені слухачами (шепіт, скрип стільців, покашлювання, окремі звуки тощо). Публіка і музикант виступають у ролі авторів стихійно виниклої п'єси. Музика перетворюється зі слухового на зоровий образ.

ІСТОРИЯ

Партитури багатьох сучасних композиторів-авангардистів нагадують твори образотворчого мистецтва далекосхідних майстрів. Теоретики поп-арту стверджують, що таким чином «усувається» прірва між тими, хто створює музику, тими, хто її сприймає, що є найважливішою ознакою чаньської естетики.

Результатом звернення авангардистів до традицій східної культури стала нова практика виконавства: тенденція до іншого співвідношення між творцем музики та її виконавцем, між виконавцем і слухачем, установка на інші типи сприйняття, інше розуміння часу в музиці, різке зростання ролі усного фактора, імпровізаційного початку і т. ін.

«Східне коріння» має опера І. Стравинського «Соловей» (написана в 1908–1913 рр., прем'єра відбулася в 1914 р. у Парижі). В опері є чимало цікавих сторінок. У цілому композитор тяжіє до імпресіоністської манери змалювання станів і ситуацій. Як зазначає М. Друскін, це – «“мири-искусническая” стилізація китайщини»¹⁴.

Для композитора Б. Тищенка інтерес до східної теми пов'язаний з його філософськими роздумами про людське життя та Космос. Він написав чотири хори *a cappella* «Юефу» на давньокитайські тексти.

Слід зазначити й про таку важливу галузь, як драматургія в музиці композиторів ХХ ст. Так званий тип бетховенської драматургії, для якого типове динамічне зіткнення та якісне розмаїття образів відходить на другий план. На зміну колишнім способам створення контрастності приходять інші типи протиставлень, ближчі до сюїтних жанрів. Основою драматургічного становлення твору є не конфлікт, що спричиняє взаємоперетворення і зіткнення полярних сил, а просте зіставлення музичних образів або показ їх різних граней.

У західноєвропейській музиці нарівні з конфліктним типом драматургії можна виокремити й інший тип драматургічного розвитку. Умовно його можна визначити як «остинатність». Для нього характерне тривалевитримання споглядально-ліричних, або активно-динамічних, імпульсивних образів. Цей тип виявляє спорідненість із тра-

диційним типом драматургії східної музики. Один вектор цієї «остинатності» спрямовано в бік ритміко-динамічного, імпульсивно-нагнітального розвитку. Остинатність комплексів набула поширення в музиці першої половини ХХ ст., відобразившись у творчості Б. Бартока, І. Стравинського, Д. Мійо, К. Орфа та ін.

Витоки іншого, споглядально-медитативного полюса, у своєму найтиповішому вигляді уперше з'явилися, на думку дослідників, у творі К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна», де поєдналися загальна зовнішня статика вираження і внутрішня наповненість різноманітності звучання. Композитор прагнув виразити нескінченність зафіксованого свідомістю моменту. Згодом цей тип драматургії проявився в О. Мессіана. Органічне поєднання споглядальності з картинністю й колористичністю зумовлює особливу статику, подібну до відсутності руху, виявляється в музиці деяких композиторів другої половини ХХ ст. До такого типу драматургії схильний Д. Ліґеті («Атмосфери»). Композиторові вдається створення своєрідної музичної проекції «безперервного руху, затриманого в нерухомості»¹⁵. Крайнє вираження ця тенденція мала в експериментах авангарду, зокрема в «медитативній» музиці К. Штокгаузена. Прагнучи проникнути до глибинних шарів китайського музичного мислення, композитор використовує такі композиційні прийоми, що дозволяють йому відобразити особливості споглядального світовідчуття Сходу.

Отже, виявлені в системі музично-виражальних засобів європейського музичного мистецтва зміни дають змогу ще раз зосередити увагу на проблемі взаємовпливу східної та європейської музичних культур і виокремити дифузний характер їх взаємовідносин. На першому етапі відбувалося елементарне запозичення, за якого східна тематика відображалася лише в зовнішніх атрибутивних моментах (декорація, імітація звучань інструментів, іноді цитування).

Однак оновлення образної сфери (звернення до зразків китайської поезії, філософських ідей, реконструкція зразків традиційної музики) потребувало тоншого й адекватнішого її відображення. Дифузія

ЛІ ДЗІНЬ. КИТАЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ...

стосується глибинного шару свідомості творця, зачіпає рівень художнього мислення. Таким чином, європейські музиканти оволоділи стильовими особливостями традиційної музичної культури Китаю, що проявилось у всіх сферах музичної мови: у зверненні європейських композиторів до ладових особливостей; використанні специфічних тембрових барв; освоєнні ритмічних структур; принципах розвитку матеріалу, властивих китайській музичній культурі. Отже, відбулося збагачення самої системи засобів музичної мови.

¹ *Фишман О. Л.* К проблеме рецепции Западной Европой XVII–XVIII вв. некоторых элементов китайской культуры / О. Л. Фишман // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. – М. : Наука, 1985. – С. 318–326.

² Там само.

³ *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1975. – С. 373.

⁴ *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: (Типы музыкального профессионализма) / Н. Г. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 153 с.

⁵ *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. – 168 с.; *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. – С. 373.

⁶ *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. – С. 405.

⁷ Там само. – С. 406.

⁸ Там само; Музыка XX века. Очерки : в 3 кн. – М. : Музыка, 1977. – Кн. 2. – 574 с.; 1980. – Кн. 3. – 589 с.

⁹ *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. – С. 140.

¹⁰ Там само. – С. 146.

¹¹ *Леонтьева О. Т.* Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – С. 207–209.

¹² *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. – С. 150.

¹³ *Чередниченко Т. В.* Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1985. – 191 с.

¹⁴ *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование / М. С. Друскин. – Ленинград : Сов. композитор, 1982. – Изд. 3-е. – С. 81.

¹⁵ *Орлова Е. В.* К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века / Е. В. Орлова // Музыка в школе. – 2006. – № 6. – С. 43–55.

Знакомство европейцев с традициями китайской культуры и усвоение ее элементов привело к обогащению музыкального языка, большей утонченности и изысканности, в какой-то мере послужило основой европейского модерна. Проанализировано влияние Востока на творчество К.-М. Вебера, Г. Малера, К. Дебюсси, И. Стравинского, К. Орфа, Дж. Кейджа, Д. Лигети и др.

Ключевые слова: взаимовлияние культур, заимствование, шинуазри, пентатоника, созерцательность, колористичность, остинатность