

*pedagogical conditions and proposed the structural-functional model, has been outlined. The article examines the experimental work that was carried out according to the outlined research goal and working hypothesis. The formative experiment of introducing the educational disciplines "Modeling career guidance work in institutions of general secondary education" and "Professional self-determination of students in the lessons of humanities subjects" in training courses of the postgraduate education system, which contributed to the formation of humanities teachers' readiness to conduct effective career guidance work has been characterized. The use of effective methods and test tasks is substantiated. The results obtained at the beginning and at the end of the formative stage of the experiment in the control and experimental groups and the comparative analysis of the average value of the indicators by levels (high, sufficient, average and low) proved the readiness of teachers of humanities subjects to effectively conducting of career guidance work with students in schools. Statistical data (digital results are shown in the figures) prove that the teachers of humanitarian subjects of the experimental groups work on personal self-development more often than the teachers of the control groups, show more interest in various types of career guidance activities and the implementation of an independent choice of an individual career guidance route in working with students.*

**Key words:** *students, teachers, career vocational guidance work, educational process, experiment, stages of the experiment.*

### **УДК 78.03**

**Олена Устименко-Косоріч**

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

ORCID ID 0000-0001-9686-7626

DOI 10.24139/2312-5993/2023.03/403-413

## **НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ, ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ТА СЦЕНІЧНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ**

*На основі аналізу джерельної бази дослідження встановлено стан розробленості проблеми розвитку національно-культурних та європейських традицій у фортеп'яній музиці та сценічно-вокальному мистецтві України та Китаю ХХ початку ХХІ століття в контексті порівняльно-стильового аналізу. Обґрунтовано, що означені види мистецтва розвивались під впливом національних культурно-історичних чинників та європейського музичного мистецтва; становлення композиторської школи, мистецької освіти тощо. Запропоновано періодизацію розвитку фортеп'яної музики та сценічно-вокального мистецтва України та Китаю; наведено приклади маловідомих творів китайських композиторів в контексті еволюції досліджуваних жанрів. Представлені результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розвідках для вивчення стилю та композиторської техніки в контексті розвитку зазначених видів мистецтва в Україні та Китаю.*

**Ключові слова:** *національно-культурні та європейські традиції, стильовий аналіз, сценічно-вокальне мистецтво, фортеп'янна музика, українські та китайські композитори, музичні твори, цикли фортеп'янних мініатюр, китайська опера.*

**Постановка проблеми.** Фортепіанна музика та сценічно-вокальне мистецтво України та Китаю стала формуватися лише на початку ХХ століття, що зумовлено поступовим поширенням на рубежі ХІХ – ХХ століть клавішних інструментів, діяльністю місіонерів, викладачів-іноземців, а також встановленням зв'язків між Україною, Китаєм та європейськими країнами, в результаті чого багато музикантів отримали можливість навчання в Європі та Америці. В історії розвитку фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва можна виділити декілька періодів, кожен з яких, незважаючи на звернення авторів до зарубіжного композиційному досвіду, відтворює значення національних та європейських традицій. Але, багата в змістовному і художньому відношенні китайська музика в контексті її зв'язків з національними константами до теперішнього часу не стала об'єктом дослідження. Тому, назріла необхідність у вивченні творчості фортепіанної музики та вокально-сценічного мистецтва України та Китаю у розрізі генезису, історії і комплексу взаємодій з європейськими культурними компонентами.

**Аналіз актуальних досліджень.** Увага до національно-культурних, європейських традицій у фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві сфокусована в роботах Ван Юйхе, Вей Тінге, Дай Байшена, Лян Маочуня, Тун Даоцзіня, Сунь Мінчжу, Цзюй Ціхуна, Ян Інлю, які базуються на історико-культурному підході. Більш детальним вивченням означеного феномену вирізняються праці Чен Чжена, Хуан Піня. А також окремі статті Ван Веньлі, Куан Фана, Лю Фуаня, Лян Хайдуна, Хань Пейцзюня, Чжао Сяошена. Національно-культурні, європейські категорії в аспекті їх впливу на фортепіанне та сценічно-виконавське мистецтво України та Китаю розглядаються в наукових розвідках Гуань Цзяньхуа, Цянь Жуна, Чжао Сяошена. Незважаючи на численні праці науковців проблема синтезу національних і європейських традицій у фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві України та Китаю залишається за межами наукового аналізу, однак, окремим аспектам означених явищ присвячена наша робота.

**Мета статті** – визначити національно-культурні, європейські традиції у фортепіанній музиці та вокально-сценічному мистецтві України та Китаю ХХ – початку ХХІ століття шляхом порівняльно-стильового аналізу.

**Методи дослідження.** В процесі порівняльно-стильового аналізу національно-культурних та європейських домінант у

фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві України та Китаю запроваджено культурологічний, історичний методи, а також музикознавчий та стильовий підходи.

**Виклад основного матеріалу.** *Перший період – перша чверть ХХ століття.* У двадцяті роки минулого століття фортепіанна музика та сценічно-виконавське мистецтво знаходиться на етапі наслідування зарубіжних технік і форм. Найчастіше китайські національні наспіви обробляються за правилами європейської класичної гармонії, або вже сама мелодика відчуває явний вплив європейського досвіду композиції. Названі обставини, з одного боку, обмежують вираз національної специфіки у фортепіанній творчості та сценічно-вокальному мистецтві, з іншого – є необхідною умовою його розвитку, адже, саме в обумовленості китайських, українських і європейських музичних елементів і народжується своєрідність національного фортепіанного та сценічно-вокального мистецтва України та Китаю.

Перші проби в області фортепіанної композиції здійснено Чжао Юаньженя. У 1913 році він створює аранжування одноголосно мелодії «Бабань і хвилі річки Сянцзянь». Мелізми, прикраси звивистої пентатонної мелодики, прийоми гармонізації вказують на пошуки і прагнення композитора до з'єднання принципів європейської техніки із стилем китайської національної музики. Чжао Юаньдженя – автор першого фортепіанного твору «Марш про світ», відбивається явним впливом західноєвропейської традиції.

Підкреслимо, що певну роль у розвитку фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва України та Китаю у двадцяті роки відіграло масове поширення і популяризація пісенного жанру. Акомпанемент до пісень, в цілому здобутий з позицій європейської гармонії, все ж висловлює і національні мотиви. У інструментальному супроводі до масових пісень, створених Чжао Юаньженя, Сяо Юхаєм і Чин Чжу, поступово накопичується композиційний досвід і кристалізуються відмінні риси фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва зазначених країн.

*Другий період – (1930-1940).* Перші серйозні досягнення в китайській фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві пов'язані з композиторською діяльністю Хе Лутіна. Його твір «Флейта пікколо пастуха» має історичне значення для розвитку означених видів мистецтва, адже європейський музичний досвід цього опусу спирається на національну музику в її поетичному та естетичному аспектах.

Своєрідним і яскравим національним стилем характеризуються твори Цзян Веньє. Композитор народився на острові Тайвань, виріс в провінції Фуцзянь, здобув популярність і широкого визнання в Японії та Китаю. Внаслідок трагічних подій культурної революції не міг займатися улюбленою справою. Драматичний відбиток у долі музиканта, його переживання, звичайно вплинули на стилістику його творчості і зумовили цілий спектр найрізноманітніших виразних засобів, за допомогою яких композитор відтворював у музиці хвилюючі його образи. Однак, як громадянин своєї нації, Цзян Веньє надихався і шукав духовної підтримки в універсальних для китайців компонентах, однієї з них виступала ідея єдності Неба і Людини. Найбільш раннім твором композитора, перейнятим подібним пафосом єднання, є «айванський танок» (1934), спочатку задуманий як фортепіанний твір, а після перетворений в однойменний оркестрову композицію. В кінці оркестрової партитури композитор вміщує наступні віршовані рядки власного твору (в оригіналі – на японській мові, так як на момент створення «Тайванського танку» Цзян Веньє він знаходився у Японії), які слугували своєрідним змістовим і образним орієнтиром для інтерпретації опусу: «Я побачив тут величну пагоду, Я побачив ще Храм і арену, що ховаються в горах і за лісами...» (Устименко-Косоріч, 2013, с. 93).

У «Тайванському танку» Цзян Веньє засобами національної музичної традиції і західноєвропейського композиційного досвіду втілює ідею єдності Неба і Людини. Ця національна ідея стає змістовим стрижнем і в наступному його творі: цикл «Шістнадцять багателей», що характеризується поетичністю і тісним зв'язком з китайським фольклором.

*Третій період - (1940-1950).* Твори Хе Лутіна і Цзян Веньє, фактично, відкривають нові шляхи в історії китайської фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва. У 1940-і роки все більше композиторів звертаються до фортепіанної творчості. Так, у 1945 році Дін Шаньде створює сюїту «Подорож навесні» (Ма Вей, 2004, с. 231). У 1948 році Дін Шаньде у Франції пише «Три прелюдії» і «Тему з варіаціями на тему китайської народної пісні». Ці твори пройняті тугою за Батьківщиною.

Поступово у фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві проникають національні елементи, пов'язані з виникненням китайського пролетаріату. Першим фортепіанним твором, що відображає стиль нової епохи, є «Танок з барабаном» Цюй Вея, написаний у 1946 році. Поєднання у творі відомих пісенних і танцювальних мелодій з імітацією ритмічного супроводу гонга і

барабана, поліфонічних і гомофонно-гармонічних прийомів, що відтворює триумфальну атмосферу радості трудящих. «Танець з барабаном» Цюй Вея став важливою композицією в історії фортепіанного мистецтва та сценічно-вокального мистецтва після «Флейта пікколо пастуха» Хе Лутіна. У 1947 році народжується ще один важливий в контексті розвитку фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва твір «У далекому місті» Сан Тона. Це унікальний приклад фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва, в якому органічно поєднуються національні традиції і європейський композиційний досвід. Основою розвитку п'єси є варіативний принцип, так властивий китайському народно-пісенному мистецтву. Композитор, зберігаючи в недоторканності контури мелодії народної пісні, поміщає її в рамки атональності. Значення даного опусу визначається атональною побудовою, як наслідок – «емансипації дисонансу»: суміщення цих принципів композиції з народним музичним матеріалом.

У 1949 році відбуваються найважливіші події в суспільно-політичному житті країни – утворення нового Китаю (КНР). Надії і мрії про щасливе життя стають духовним джерелом фортепіанного творчості композиторів. Матеріальні умови для розвитку цієї сфери музичного мистецтва створюють консерваторії, в яких вихованню композиторів та піаністів приділяється прискіплива увага. Ці обставини сприяли розквіту фортепіанної музики та сценічно-виконавському мистецтву.

Першим твором, що характеризується яскравими рисами епохи Нового Китаю, є дитяча сюїта «Веселе свято», складена Дін Шаньде у 1953 році. Приблизно в цей же час композитор створює «Синьцзянський танок № 1», у якому засобами своєрідного забарвлення лада, хроматизмів і складного ритму відтворюється життя народу північно-західної провінції Китаю. В цілому, фортепіанна творчість Дін Шаньде відбиває істотний внесок в китайське фортепіанне мистецтво і характеризується яскравою образністю, що відповідає духу часу. Народна музика завжди слугує живильним і надихаючим джерелом для китайських композиторів. До музичного фольклору та звичаїв окремих провінцій Китаю звертається Чен Пейсюнь, твір якого здобув велику популярність – «Гуандунська музика», що надихає слухача на південні кордони країни. Спорідненість справжніх народних наспівів і характерних зворотів в гармонії надає тканині твору національний колорит.

У 50-ті роки виникають безліч творів, що сприяли розвитку фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва в Китаї. Це варіації «Лан Хуа Хуа», сонатина Ван лисиця, Варіації Лю Чжуан, Перша увертюра Чжу Цзяньера, Варіації Сюй Чженьміна, «Пісня рибалки» Цзян Венъе, сюїта «Картини Ба Шу» Хуан Хувей,

Зрозуміло, кожен із перелічених творів володіє своїми неповторними особливостями, однак у 1950-х спостерігаються загальні риси в композиторському мистецтві: змістовним та тематичним підґрунтям виступає національний фольклор; гармонійна сторона композиції все більш збагачується унаслідок постійних пошуків у цій галузі; твори відрізняються стрункою і компактною формою. В цілому, у 1950-х роках композиторське мистецтво Китаю досягло справжнього розквіту.

*П'ятий період (1950-1960).* Кризова ситуація в суспільно-політичному житті Китаю, що склалася в період «культурної революції» відгукнулася і в фортепіанній музиці та сценічно-вокальному мистецтві. З'являється безліч творів в межах політичного впливу. Але, в цей непростий час фортепіанна музика та сценічно-вокальне мистецтво доводять свою спроможність завдяки народженню цілого ряду композицій. Ця обставина обумовила розвиток і справжній розквіт жанру варіацій на народні теми.

Період 1950-1960-х років відзначений створенням таких фортепіанних творів: «Каприс» Сан Тона, Фантазія «Загін червоної гвардії Хонху» Цюй Вея, «Веселе базікання» Ін Ченцзян, «Дні визволення» Чжу Ванхуа, «Молодіжний концерт для фортепіано» групи композиторів, до якої увійшли – Лю Шикун, Сунь Ілін, Пань Імін, Хуан Сяофей. У кінці 1950-х років з'являється фортепіанний збірник на теми казкового балету «Русалка». Цей цикл, створений У Дзуцзяном і Ду Мінсінем, відрізняється багатством фантастичних образів, змальованих за допомогою ладових засобів. Такі частини збірника, як «Танці водоростей», «Танці коралів» є справжніми шедеврами національного фортепіанного стилю.

Панорама фортепіанного творчості 1960-х років була б не повною без композитора Ін Ченцзуна, який поклав початок несподіваному в органічному втіленні оперного уявлення та фортепіанної музики, що вважалося неможливим у наслідок використання в опері тільки народних інструментів. В наслідок впровадження принципу китайської музично-театральної культури у фортепіанну творчість з'являються

твори, які продовжують започатковану традицію: «Хун ден цзи» («Червоний ліхтарик»), в якому вперше вокальний акомпанемент здійснювався на фортепіано. Цей досвід, по-перше, збагатив сам спектакль в естетичному плані і, по-друге, відкрив нові колористичні та драматичні можливості інструменту.

Ін Ченцзун є також автором концерту для фортепіано з оркестром «Жовта річка», який можемо віднести до провідних творів у контексті розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Підкреслимо, що в інтонаційному і фактурному аспекті концерт збігається з стилістикою українських композиторів.

У пізній період «культурної революції» з'являються чудові фортепіанні аранжування китайського пісенного фольклору. До їх числа слід віднести: «Чотири народні пісні Шаньбея» (в тому числі «Вилив подяки після звільнення», «Спільна робота військових і селян», «Вишивання напису на золотому полотні»), «Річка Люян», «Сто птахів оспівують Фенікса», «Три рази розцвітають квіти абрикоса муме» Ван Цзяньчжона, «Осінній місяць відбивається в спокійному озері» Чен Пейсюня, «Луна, відображена в річці Ерцюань» Чжу Ванхуа і «Сіянсяогу» Лі Інхая.

Крім того, формується жанр етюдів. Велику увагу йому приділяють композитори Чжао Сяошен і Ні Хунцзінь. Фортепіанна аранжування Ван Цзяньчжона «Сто птахів оспівують Фенікса» – відомий в Китаї твір. У цій п'єсі за допомогою імітації в фортепіанній фактурі співу різних птахів – зозулі, фазана, іволги і інших пернатих – відбивається і яскрава живописна картина, передається постійне пожвавлення і життєва сила природи. Це не тільки приголомшливе мистецтво наслідування, але й черговий приклад втілення національної ідеї єдності Неба і Людини. Ідея гармонії знаходить відображення і в наступному фортепіанному творі Ван Цзяньчжона – «Три рази розквітли квіти абрикоса муме», також є аранжуванням народної мелодії.

Таким чином, період «культурної революції» в фортепіанній області характеризується тим, що провідним жанром стає аранжування, в той час як оригінальні твори практично не створюються. Зрозуміло, аранжування має особливе, значне і, безумовно, важливе місце у фортепіанному мистецтві Китаю, однак свого роду «диктат» цього жанру в 1960-і роки, обумовлений, в тому числі, і суспільно-політичною ситуацією, що гальмувало розвиток національної техніки композиції.

*Шостий період - (1970-1980).* Після закінчення «культурної революції» (1976 рік) фортепіанна музика в Китаї отримує поштовх до подальшого розвитку. У цей час народжуються великі і зрілі твори: «Живопис Хігашіяма Кайї» (1979) Ван Лисана, концерт для фортепіано з оркестром «Гірський ліс» (1979) Лю Доньнаня.

Музика Концерту відрізняється органічним поєднанням «нового слова» в композиції, з одного боку, а з іншого, – патріотичністю, ліричністю, глибоким і сердечним почуттям, які є невід'ємними і традиційними характеристиками музичного мистецтва Китаю, що жорстоко заборонялись в період «культурної революції», і тому з таким ентузіазмом сприймалися слухачами на новому етапі розвитку фортепіанного мистецтва. Концерт для фортепіано з оркестром «Гірський ліс» Лю Доньнаня китайський музикознавець Вей Тінге називає «шедевром фортепіанної музики в сучасному національному стилі» (Ма Вей, 2004, с. 234). Він підкреслює, що такі візуальні види мистецтва, як живопис, фотографія, кіно, звичайно ж, можуть покликати у людей враження про південну природу, однак найбільш яскравий, вичерпний її образ складається після прослуховування «Гірського лісу»: як ніби дійсно потрапляєш в безмежний, красивий субтропічний ліс і відчуваєш легендарний дух єднання з природою (там само).

Ідея єдності Неба і Людини є смисловим стрижнем і для Концерту для фортепіано з оркестром «Весняні пейзажі» (1986) Ду Мінсіня. Друга частина Концерту являє собою своєрідний міх ліричного адажіо і серенади. Спокій і насичений національний колорит мелодики, мальовничість і чистота інструментальної фактури викликали до життя наступний вислів музикознавця Сюй Хайлінь: «Ця музика» як потік води, безперервно б'є в камінь, як спів іволгі, що доноситься здалеку, як туман, що осідає на безмежні простори ...» (Устименко-Косоріч, 2013, с. 94).

У період кінця 1970-1980-х років китайські композитори продовжують творчі пошуки, пов'язані з синтезом європейської та національної музичних традицій. Це стосується, наприклад, атональності. Вільна атональність прослідковується в такому творі, як п'єса «Укуй» (1983) Чжоу Луна. Образ п'єси «Укуй» пов'язаний з традиційним танцем маньчжурів, що живуть на північному сході Китаю; танцюристи надягають маски тигра, оленя, ведмедя, леопарда і імітують полювання. Гаряча атмосфера народного танцю цілком органічно відображається сучасними засобами композиції; відсутність певного

ладового центру і найрізноманітніша метроритмічна сторона твору підкреслюють його архаїчний, а деколи могутній характер. Перша фортепіанна соната (1986) – атональної опус Цзян Цзусіня. Підзаголовок «Соната-фантазія» обумовлює її образний світ і яскравий розвиток фортепіанної культури Китаю.

*Сьомий період (1990 – початок XXI століття).* Національне начало, безумовно, є головною складовою у фортепіанних творах та сценічно-виконавському мистецтві. Народний пісенний і інструментальний фольклор слугує образною та інтонаційною основою практично всіх фортепіанних та сценічно-вокальних творів створених в Китаї та Україні протягом ХХ століття. Однак неможливо обійти стороною ту обставину, що багато музикантів Китаю та України здобули освіту в Європі та Америці. Знайомство з музичною культурою цих країн не могло не накласти відбиток і не вплинути на їх власний творчий процес. Зрозуміло, зазначений вплив жодним чином не ставить під сумнів художню самодостатність і значущість фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва України та Китаю. У своїх фортепіанних творах китайські композитори, особливо, в останні роки ХХ століття продовжують звертатися до таких стилістичним явищам західноєвропейської музичної культури ХХ століття, як атональність і додекафонія. Так, драматургія поліфонічного збірника Чень Мінчжі «Тринадцять прелюдій і фуг» будується наступним чином. Кожен міні-цикл (прелюдія і fuga) починається з певного тону, згодом утворюють дванадцяти тоновий ряд, який і є основою для тринадцяти прелюдій і фуг. Іншими словами, порядок звуків в позначеному ряді співвіднесений з початковим тоном кожної прелюдії і fugи. У п'єсі «Картина» Ван Цзяньчжона (1994) також використовуються композиційні принципи західноєвропейської музики ХХ століття, про що свідчить поліладовість твору.

**Висновки.** У ХХ – початку XXI століття концептуальні основи композиції та стилістика фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва відчувають серйозні зміни. Цей час характеризується небувалим ентузіазмом трьох поколінь композиторів, які розробляли національну гармонію, збагачувати і розширювати тематику і змістовну основу означених видів творчості.

У фортепіанній сфері можемо виділити декілька напрямків. Твори (більшу частину яких складають аранжування), засновані на традиційній народній музиці; оригінальні твори, тобто твори без прямих тематичних запозичень з фольклору.

Протягом століття українські та китайські композитори розробляли національні основи фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва, становлення якого проходить етапи розвитку від найпростіших і знаходяться під явним впливом європейської традиції інструментальних аранжувань народних мелодій до самостійних і сучасних як в плані тематизму, так і в області гармонії, форми і техніки композиції творів.

**Перспективи подальших наукових розвідок.** Зазначені результати дослідження уможливають розроблення платформи для визначення стилістичних основ фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва в Україні та Китаї в контексті європейського впливу та національних традицій на сучасному етапі.

### ЛІТЕРАТУРА

- Ле, Ван Тоан (1998). *Жанр Куанхо : традиції та сучасність* (автореф. дис. ... канд. мист.: 17,00.03). Київ. (Le, Van Toan (1998). *Genre Cuanho: tradition and modernity* (DSc thesis abstract). Kyiv.
- Гаврілова, Л. Г. (2017). Специфіка розроблення дистанційних курсів з музично-історичних дисциплін. *Інформаційні технології і засоби навчання*, 58 (2), 26–37 (Gavrilova, L. G. (2017). *The specifics of the development of distance courses in music-historical disciplines. Information technologies and teaching aids*, 58 (2), 26–37).
- Ма, Вей (2004). Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства (автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03). Олеса. (Ma, Wei (2004). *The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance* (DSc thesis abstract). Odesa.
- Суббота, О. В. (2001). Особливості моторно-інтонаційної природи музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової*, 2, 14-151. (Subbota, O. V. (2001). *Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A. V. Nezhdanova*, 2, 14-151).
- Устименко-Косоріч, О. А. (2013). *Сербська баянно-акордеонна школа: історія та сучасність: монографія*. Луганськ: Видавництво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». (Ustymenko-Kosorich, O. A. (2013). *Serbian accordion school: history and modernity: monograph*. Luhansk: Publishing House "Taras Shevchenko LNU").

### SUMMARY

**Ustymenko-Kosorich Olena.** National-cultural, European traditions in piano music and vocal-stage art of Ukraine and China of the 20th - early 21st centuries: a comparative and stylistic analysis.

*Based on the analysis of the source base of the research, the state of development of the problem of the development of national-cultural and European traditions in piano music and stage-vocal art of Ukraine and China of the 20th and early 21st centuries has been determined in the context of comparative stylistic analysis. It is substantiated that these types of art developed under the influence of national cultural and historical factors and European musical art; the formation of a school of composers, art*

*education, etc. The periodization of the development of piano music and stage-vocal art in Ukraine and China is proposed; examples of little-known works by Chinese composers are given in the context of the evolution of the studied genres. The presented results of the research can be used in further scientific investigations to study the style and compositional technique in the context of the development of the specified types of art in Ukraine and China.*

*Attention to national-cultural, European traditions in piano music and stage-vocal art is focused in the works of Wang Yuhe, Wei Ting, Dai Baishen, Liang Maochun, Tung Daojing, Sun Mingzhu, Ju Qihong, Yang Yinliu, which are based on a historical-cultural approach. A more detailed study of this phenomenon is distinguished by the works of Chen Zheng and Huang Ping. And also individual articles by Wang Wenli, Kuan Fang, Liu Fuan, Liang Haidong, Han Peijun, Zhao Xiaosheng. National-cultural, European categories in the aspect of their influence on the piano and stage-performing art of Ukraine and China are considered in the scientific investigations of Guan Jianhua, Qian Rong, Zhao Xiaosheng. Despite the numerous works of scientists, the problem of the synthesis of national and European traditions in piano music and stage and vocal art of Ukraine and China remains beyond the scope of scientific analysis, however, our work is devoted to certain aspects of these phenomena.*

*The purpose of the article is to determine the national-cultural, European traditions in piano music and vocal-stage art of Ukraine and China of the 20th - early 21st centuries by means of a comparative and stylistic analysis. In the process of comparative and stylistic analysis of national-cultural and European dominants in piano music and stage-vocal art of Ukraine and China, cultural and historical methods, as well as musicological and stylistic approaches were introduced.*

**Key words:** *national cultural and European traditions, stylistic analysis, stage and vocal art, piano music, Ukrainian and Chinese composers, musical works, cycles of piano miniatures, Chinese opera.*