

УДК 78.03

Олена Устименко-Косоріч

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0001-9686-7626

Ольга Зав'ялова

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0002-9483-5871

Олександр Стахевич

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0001-9261-4023

DOI 10.24139/2312-5993/2022.05/248-258

СЦЕНІЧНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ

На основі аналізу джерельної бази дослідження встановлено стан розробленості проблеми розвитку сценічно-вокального мистецтва та жанру циклу фортепіанних мініатюр в Україні та Китаї ХХ початку ХХІ століття у розрізі порівняльно-стильового аналізу. встановлено, що означені мистецькі явища розвивались під впливом культурно-історичних чинників, національних та європейських впливів; формування композиторського та виконавського стилю, творчих традицій авторів тощо. Зазначено інтонаційно-стильові ознаки та письмові знаки, які розкривають музичні традиції в контексті розвитку мистецтві України та Китаю; наведено приклади музичних творів в контексті еволюції зазначених жанрів. Представлені результати дослідження можуть бути використані в подальших дослідженнях для вивчення стилів, жанрів та композиторських шкіл в контексті розвитку музичного мистецтва України та Китаю.

Ключові слова: *стиль, стильовий аналіз, сценічно-вокальне мистецтво, цикли фортепіанних мініатюр, фортепіанна музика, українські та китайські композитори, музичні твори, китайська опера, інтонаційна мова, інтерпретація, виконавство, творчість, вокалісти, піаністи, музична культура, порівняльний аналіз.*

Постановка проблеми. Аналогія не доказ – це положення логіки добре відомо всім дослідникам. Проте аналогія нерідко становить механізм відкриття – наукового і художнього. У довідкових виданнях з логіки вказується випадки наукових розробок, у яких аналогія зіграло вирішальну роль у сфері знання: ньютонівське падіння яблука, матеріальна природа інтенсивності світла тощо. Суспільний досвід вчить, що аналогічність одних ознак визначає високий ступінь ймовірності того, що й інші показники предметів подібні. Висновки за аналогією складають основу дидактики: всі історії виховного змісту розповідаються з думкою про застосування суб'єктом навчання поведінкових стереотипів, заданих у діях іншими особами.

Музиканти-виконавці, які звертаються до творчості композиторів, володіють професійною обізнаністю про стилі, творчою традицією авторів, музику яких вони налаштовані представляти. Однак повнота відомостей завжди обмежена ментальними показниками: індивідуальність артиста органічно «зрощена» з його безпосереднім культурним оточенням.

Дефіцит такого роду відомостей відчують особливо гостро представники регіонів, історично віддалених від європейського професійного ареалу. У даному випадку мова йде про роботу китайських вокалістів над творами європейських музикантів, зміст яких нерідко засвоюється за аналогією і змістом вітчизняного мистецтва, – і нерідко повністю визначає успіх інтерпретації. І основа цього успіху – «логіка аналогії», досвід поколінь щодо довіри у подібності предметів, що виявляють подібність за рядом ознак.

Аналіз актуальних досліджень. Увага до європейських впливів у циклах фортепіанних мініатюр та сценічно-вокальному мистецтві сфокусована в роботах Чжан Цзунжуй, Е Юе, Чжан Сянюн, Лі На, Лі Чжи, 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 Сяшена. Європейські категорії в аспекті їх впливу на цикли фортепіанних мініатюр та сценічно-виконавське мистецтво розглядаються у працях Гуань Цзяньхуа, Цянь Жуна, Чжао Сяшена. Незважаючи на численні праці науковців проблема впливу європейських традицій у циклах фортепіанної музики та сценічно-вокальному мистецтві у розрізі порівняльно-стильового аналізу залишається за межами наукових досліджень, що зумовило вибір теми статті.

Мета статті – сценічне вокальне мистецтво та цикли фортепіанних мініатюр в аспекті порівняльно-стильового аналізу.

Методи дослідження. У процесі порівняльно-стильового аналізу національно-культурних та європейських доміант у циклах фортепіанних мініатюр та сценічно-вокальному мистецтві запроваджено історичний, музикознавчий методи, а також порівняльний та стильовий аналіз.

Виклад основного матеріалу. Китайська мова, як і ряд мов Далекого Сходу, представляє групу так званих «тональних» мов, у якому проглядаються чотири інтонаційно-сміслові позиції, що

позначаються на письмовими знаками: – ↗ ↓, і відповідають рівному звучанню, вимови з підйомом, спадом і єдністю підйому-спаду інтонацій. Перша із зазначених інтонаційних позицій відповідає буденно-спокійній вимові голосної у складі слова, друга органічно проявляється у питальному обороті, третя – у стверджуючому, четверта – в збуджено-піднесеній вимові. Такого роду перелік інтонацій-смислів китайської мови має паралелі в інтонаційних конструкціях, що виділяються у мовленні європейських мов. Цей природний для китайської мови синкретизм словесно-мовного і музичного почав усвідомлюватися в європейській культурі на хвилі символізму, відмежувався від європейського раціоналізму і звернувся до східного досвіду у єдності наукового, художнього і релігійного мислення. Поема «Так говорив Заратустра» Ф. Ніцше визначила зворот європейського художнього світу до Сходу не менше, ніж полотна П. Гогена у французькому живописі. Інтонування віршів під типову мелодію ввели символісти Європи, відтворюючи, у тому числі, поетичне мистецтво Давнини, що відображено у «Шицзін».

Одночасно у музикознавстві встановлюється лінгвістичний ракурс подачі проблематики. І найкраще свідчення цього – книга «Будова музичної мови» 1908 р., в якій музика визначається як «мистецтво голосних звуків» – на відміну від вербальної мови, що утворюється від єдності голосних і приголосних (Ма Вей, 2004).

Тоновість європейської мови не стала предметом спеціального дослідження у лінгвістів. Одна з небагатьох книг, що фіксує інтонаційні позиції європейської мови – через призму інтонаційної системи української мови. За Є. Бризгуною – це «інтонаційні конструкції» (ІК) 1-5, що розрізняються по їх відношенню до середнього рівня («тону») мовного висловлювання і по їх контуру («мелодійному малюнку») (Ле Ван Тоан, 1998).

Спостерігаємо розбіжності інтонаційних моделей китайського та європейських мов: у першій відсутня «позатонова» настанова вислову, початкове орієнтування на тоновість «середнього рівня» мови, тоді як в українській, європейських мовах в цілому, буденно-мовлені висловлювання містять контур середнього голосового діапазону - ІК-1 за Є. Бризгуною, [Там само]. Всі інші інтонаційні «конструкції» (ІК-2, ІК-3, ІК-4, ІК-5) охоплюють середній голосовий діапазон і вище. І цією якістю «перебування в тоні» нагадують інтонації «тональних» мов.

Співпадають у принципі побудови контуру інтонаційних оборотів другої («питальної») конструкції, а також стверджувальній інтонації (третя тональна позиція у китайській мові – четверта, ІК-4, у класифікації європейської мовної інтонаційності Є. Бризгунової), інтонації емоційно-піднесеного затвердження (четверта позиція у китайській мові, п'ята у європейських мовах).

Як бачимо, специфічно європейськими виявляються перша і третя «інтонаційні конструкції», за Є. Бризгуною, що містять емоційні полюси вимовлення: «позатонава»-буденна – і «патетично-питальна». Останню Є. Бризгунова виділяє як переважаючу в українській мові і менш вживану у західноєвропейському мовному побуті [Там само]. У мелодиці мовна структура яскраво відображена у романсовій «секстовості». Що стосується української пісенності, видатного «українського бельканто» – то тут, як і в німецькій, італійській мелодиці, особливе місце займає оборот ... з інтонаційної конструкцією 4 («Місяцю ясний ...»), спорідненої з третьою тональною позицією китайської мови.

Мовна обумовленість класики мелодизму європейської музики очевидна і не вимагає спеціальних доказів. В цілому, органічно проглядається опора на мовні конструкції і в мелодійних побудовах китайських композиторів. Так, у пісні «Дорогий одяг», у поєднанні серйозності і простоти вбачається український та європейський кант, стверджуючі обороти в мелодиці стають відчутними, якщо їх порівняти з мовної мелодійністю тексту. Ці ж обороти чутні у ліричній пісні «Чан Цзян», яка запам'ятовується естетизмом східного світосприйняття (краса річки підкорює і примірює – хоча люблячі чоловік і дружина знаходяться по різні сторони величезного водного потоку).

Зазначені мовні елементи в мелодійному ладі музики Сходу і Заходу не вичерпуються джерелами специфічно мелодійних побудов. Існують специфічно-мелодійні ознаки, незалежні від мовно-інтонаційних стимулів. Це – «лінеарність» руху, що здійснюється «хвильоподібно», коливальний контур якого «перекреслює» мовний (за Ву Гоулінгом, християнський знак Хреста утворює одиничне виокремлення обороту, закладеного у «хвилю» (Суббота, 2001).

У європейській мелодійності існує ще один знак: поступова, абсолютна лінія, яка в плавному повільному русі символізує «досконалу тему» старовинної музики (Устименко-Косоріч, 2013). Ці послідовності характеризують «чисту» мелодію, позбавлену безпосереднього зв'язку з інтонаційними контурами мови. У

китайській традиційній музиці суттєві ходи за типом хреста, але принципово відсутні конструкції типу лінії «досконалої теми». Зауважимо, «хрестоподібний» хід найбільш близький до інтонації-3 китайської мовленнєво-тональної системи (і до інтонаційної конструкції 4 в типологічних розкладах європейських мов).

Опорою китайської ладової системи, як відомо, є ангемітонна пентатоніка, внутрішньо-ладові відносини, які характеризуються відсутністю інтенсивних тяжінь, таких характерних для європейської інтонації (Шип, 1998). Остання відповідає європейському волюнтаризму, непоказовими для традиційного світосприйняття Сходу в цілому та Китаю зокрема. Індивідуальний зміст виразу, народжуваний ангемітонікою, що має багато послідовників в Україні, виділив пентатоніку у якості лада «класики мелосу» (Ма Вей, 2004).

Ходи без полутонів ідеально реалізують змінність ладових устоїв, уникаючи вольову зосередженість переходу від неустою до устою. Останнє утворює специфічну якість європейського стилю мислення, орієнтованого на егоцентризм уявлень і дій.

Від початку ХХ століття, через творчість символістів імпресіоністів, у професійному мистецтві затверджується надіндивідуальний психологізм, що черпає натхнення, в тому числі, в музиці Сходу. Відомо, що образи радості і краси К. Дебюссі запам'ятовував за допомогою безполутонових оборотів (Прелюдії № № 5, 8 «Пагорби Анакапрі», «Дівчина з волоссям кольору льону», тема Мелізанда в опері «Пеллеас і Мелізанда» та ін.) Французький майстер одним з основних своїх стилістичних витоків називав творчість М. Мусоргського, який надихав староруською і українською мелодикою, що містить, як і кожний архаїчний пласт, ангемітонні побудови.

Китайська музика і мелодійна система склалася набагато раніше європейської – класична китайська лірика «Шицзін» формувалася від епохи Чжоу, а представлені в ньому музично-поетичні картини явно успадковують ранні витoki. Адже китайська нація – одна з найдавніших у світі, а, значить, за законами розвитку живого, постійно оновлювалася, збагачувалася іонаціональними впливами, не втрачаючи зв'язку з початковою якістю (Суббота, 2001).

Тільки в китайській пісні вірш підпорядкований інтонаційній буденності висловлювання, в якому домінує «спокій спостереження себе», подібно до того як в китайській мові всі чотири інтонаційні позиції вибудовані навколо середнього тону звучання, що становить

самоціль в першій інтонації (що зазначається знаком на листі). Українська пісенна інтонація, що прослуховується у ритмо-сполученнях явно містить «спокій хвилювання», поза яким немислима художня правда європейської поезії. І значно виділяється на слух китайського музиканта наявність в інтонаційній єдності вірша оборотів з тим прозаїчним розповідним ходом середнього мовного діапазону (IK-1 за Є. Бризгуною), яка відсутня в китайському мовному побуті.

Але при всіх смислових перехрещеннях європейської та китайської мовної інтонацій потрібно пам'ятати базову їх відмінність: чотири інтонаційні моделі обов'язкові для китайської мови, тоді як інтонаційне розмаїття європейських мов відчутно при емоційному підйомі мовлення. Це можна сформулювати наступним чином: китайська мова уникає того, що в Європі охоплює цілу самостійну область висловлювань, а саме, прозаїчність, буденність. Психологія мовлення, судячи з усього, відображає психологію світосприйняття: артистизм, ритуальність побуту китайців, їх здатність до розумової комбінаторики, яка так цінується в інтелектуальних колах всіх країн – і контрасти буденного і надбуденного у мові та поведінці європейців. У європейському мистецтві велике місце займає катарсичний ефект подолання негативних емоцій – китайська конфуціанська традиція виходить з тези: світ – страждання, а культура – мистецтво становить спосіб гармонізації відносин зі світом. Тому в художніх творах панує естетизм, що підтримується «тоновістю» китайської мови.

Багато українських дослідників неодноразово підкреслювали цінність старовинної української мови, позбавленої тієї повсякденності, «прозової скоромовки», яка переважає у побутовому спілкуванні європейців і яка «не-інтонаційна» за своєю природою. І ознаки процесу відродження культури мови від основ «інтонаційного говору» бачилися йому у всеєвропейських масштабах: «... Тепер настав зворотній процес – перенесення ритму музикальності у галузь Логосу, так як в основі пошуків сучасної філософії і досліджень побудови органічного світогляду стають споконвічні властиві духу музики початку ...». Зауважимо, ці спостереження були зроблені на початку ХХ сторіччя, тоді як відкриття К. Леві-Стросса як етнологіа і теоретика мистецтва склалися до середини століття. Переорієнтація європейської культури на «прапам'ять» змінило ставлення до Сходу. Але мовний комплекс європейської художньої мови, як показано був вище, ніколи не втрачав того комплексу «запасу тонності», дефіцит якого накопичила прозова мовна стихія,

сформована homo fabiens Європи у Новий час. Тому, китайські композитори сучасності так стійко звернені до стилістики музичного романтизму, виявляючи «традиціоналізм» мислення, незрозумілий стилістичному динамізму європейського зразка.

Для Китаю неприйнятна та естетична деструкція, яка сформувала художню систему експресіонізму. Романтичний артистизм, містифікація буття, нарочитість і пафос цієї нарочитості імпонують китайському «артистичному» духу, – «згорнутому» в законі інтонаційно «тональної» мови. Контактність європейської романтичної стилістики з мовними інтонаційними позиціями органічна для китайських музикантів. Приклад – сучасне сценічно-вокальне мистецтво нашої країни.

Китайська авторська пісня ХХ століття збудована на мелодіях, в основу яких покладено контури мовних зворотів. Вищеназвані та інші твори абсолютно органічно допускають декламування-промовляння текстів у межах ліній, зафіксованих в мелодиці пісень. Твори, найбільш наближені до європейського типу звучання, якими є опуси типу «Троянди», що відмічаються: поступовістю і елементами контурів, що розташовані у характері інтонаційної конструкції – 3 за Є. Бризгуною.

Дійсно, у фактурі, ритміці, в загальному плані зазначеного твору знаходимо зв'язок з європейською романтичною піснею шуманівської традиції (Ле Ван Тоан, 1998). І якщо мелодійність європейського характеру заявлена в тактах 1-6, то починаючи від такту 7 з'являються характерні для китайської музики внутріслогові розспіви, захоплюючи переходи з регістра у регістр. Дані ефекти китайської музики обумовлені національною традицією. Але в з'єднанні з європейською побудовою пісні цей національний компонент утворює надзвичайно актуальний зворот взаємодії західно-європейського і східно-китайського мелодійних принципів.

Відбитий у тексті образ – «Троянди» Хуан Ци, опоетизований у віршах на китайській мові, тим не менш, має зіткнення з естетизмом європейської художньої думки. У Китаї одним з традиційних сюжетів живопису і поезії є образ квітів. Але саме троянди створюють багатий асоціативний ряд у європейській художній традиції, не пориваючи з китайським естетизмом у натюрмортах і пейзажах. Слід пам'ятати, що в китайському мистецтві не існує нічого подібного європейському «натюрморту», тобто фіксації «мертвої натури»: природа, будь-то камені, квіти, водні потоки для людини Сходу одухотворені явища, наповнені вищою символікою сенсу життя. Тому саме романтичне-

містичне бачення образу рослин і квітів в європейському мистецтві XIX століття співставляється з традиційною подачею зазначеного мотиву у класиці китайського живопису, літератури, музики.

Ще один приклад зламу «міжнаціональної» теми – образу-символу нації в авторському творі сучасного китайського композитора. Мистецтво більшості народів світу володіє музичними образами, натхненним баченням великої ріки народу: Дніпро у українців, Волга у росіян, Рейн у німців, Влтава у чехів, Чан Цзян у китайців. І цей символ «водного шляху нації» по-різному осмислюється в національному мистецтві.

Дніпр представлений у пісні-фресці України «Рече та стогне Дніпр широкий ...». У китайській пісні «Чан Цзян» (Chang Jiāng) панує спокій, масивність руху і стриманість. Але у вищеназваному українському пісенному образі Дніпра є надзвичайно показове зіставлення: річка – і «гори хвиль» («... горами хвилю підійма ...»). У китайській ліриці і пейзажного живопису річки і гори складають самостійні предмети зображення, хоча ламана лінія зображення гір і вод складає основу їх художнього бачення. У вищеназваній українській пісні різкий «спалах» мелодичного контуру («хвиля» – «як гора») відповідає буйної зовнішності річки.

Щільність маси води великої річки Китаю, відображеної у пісні «Чан Цзян», також породжує асоціації з гірської твердю і «розшарування» її складової породи. Тут напрошується аналогія з образом моря в «Садко», коли ритмічні варіанти одного і того ж мотиву «прошаровують» фактурне ціле, створюючи враження особливого роду щільності і плинності складових маси води.

Композитор інтуїтивно або свідомо врахував досвід знаменитого майстра «музичної живопису», який справив великий вплив на багатьох українських композиторів, але привніс неповторний колорит пентатонної мелодійності та орієнтування гармонії на «центральный акорд» d-fis-a^{heg}. Вокальний рядок пісні виспівує мотиви з «хвильовим» контуром, аналогія яких з коливанням водних мас підсилює динамічне нюансування зіставлень всередині фраз *crescendo-diminuendo*.

Поступове підвищення фактурної наповненості і теситурної напруги до кінця твору надає викладу сенс зосередження на ходах, що спонукають переможну гімнічність звучання та нагадує вступ до «Золота Рейну» Р. Вагнера. Але переважання ідеї кількісного

зростання звучання у процесі викладу музики у німецького композитора не відповідає принципу бачення подібного образу у китайському мистецтві, що тяжіє до лірики і спогляданню. У драматургії твору китайського автора, що розкривається у спіранні фактуру-динаміку, проглядається, втілення на макро-рівні інтонаційних посилянь, закладених в мелодії-темі, що тяжіє у китайському варіанті до висхідних послідовностей.

Отже, зіставлення мовно-інтонаційних показників, властивих китайській і українській практиці як репрезентована типологія європейських мов, дозволяє виявити в них принципові відмінності і збіги, визначити ті чи інші моменти стильово-видової інтеграції, яка має місце у музичному мистецтві ХХ століття. Крім того, зіставлення мовно-інтонаційних моделей китайців і європейців вказує на глобально-психологічні ментальні орієнтири, джерела розумових стереотипів націй і художніх принципів творчості. І якщо зв'язок з мовними інтонаціями утворює фундамент європейської музичної системи, то опора на мовну сферу в китайській музиці, що розкривається у європейському багатоголоссі, сценічно-вокальному мистецтві та фортепіанних циклічних формах, становить принципово нову проблему для мистецтвознавства.

Висновки. Розгляд у ракурсі порівняльних описів китайських та європейських джерел з проблеми стильових орієнтирів в музиці дозволив вийти також на узагальнення ментальних відмінностей у усвідомленні принципів художньо-процесуального прояву творчого мислення. Йдеться про музичному процесі, у якому взаємодія чинників в описі художньої цілісності охоплює їх у китайської філософії, що утворює спеціальну ознаку європейського «образу світу» в теорії-естетиці музики. Вони виступають у ролі ментально-психологічних укорінених художніх універсалій, визначників художньої специфіки висловлювання, що охоплюють базисні показники музичного мислення як явища мистецтва. І ці показники претендують на універсальність, оскільки виявляють свою дію, крім національних та регіональних відмінностей традицій та стереотипів мислення.

Перспективи подальших наукових розвідок. Зазначені результати дослідження уможливають створення підґрунтя для вивчення жанрових основ фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва в аспекті європейського впливу та національно-культурних традицій.

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.
- Ма, Вей (2004). Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства (автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03). Одеса. (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").
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник*. К.: Заповіт, 1998. 368 с. (Ship, S. V. (1998). *Musical form from sound to style: a study guide*. K.: Testament).

SUMMARY

Ustymenko-Kosorich Olena, Zavalova Olha, Stakhevych Oleksandr. Stage and vocal art and cycles of piano miniatures in Ukraine and China of the 20th and early 21st centuries: comparative and stylistic analysis.

On the basis of the analysis of the source base of the research, the state of development of the development of the problem of scenic and vocal art and the genre of the cycle of piano miniatures in Ukraine and China of the 20th and early 21st centuries has been established in the context of a comparative and stylistic analysis. it was established that the specified artistic phenomena developed under the influence of cultural and historical factors, national and European influences; formation of compositional and performing style, creative traditions of authors, etc. Intonational and stylistic signs and written signs are indicated, which reveal musical traditions in the context of the development of the art of Ukraine and China; examples of musical works in the context of the evolution of the specified genres are given. The presented research results can be used in further research to study styles, genres and composer schools in the context of the development of the musical art of Ukraine and China.

The gradual increase of textural fullness and tessitural tension towards the end of the work gives the exposition a sense of focusing on the movements, which encourage the victorious hymnic sound and remind of the introduction to R. Wagner's "Golden Rhine". But the predominance of the idea of quantitative growth of sound in the process of presenting music in the German composer does not correspond to the principle of seeing a similar image in Chinese art, which gravitates towards lyrics and contemplation. In the dramaturgy of the work of the Chinese author, which is revealed in the support of the texture-dynamics, one can see the macro-level embodiment of the intonation references embedded in the melody-theme, which tends in the Chinese version to ascending sequences.

Therefore, the comparison of language-intonation indicators characteristic of Chinese and Ukrainian practice as a representative typology of European languages allows us to identify fundamental differences and coincidences in them, to determine certain moments of stylistic-species integration that takes place in the musical art of the 20th century. In addition, the comparison of the language and intonation models of the Chinese and Europeans points to global psychological mental orientations, sources of mental stereotypes of nations and artistic principles of creativity. And if the connection with language intonations forms the foundation of the European musical system, then the reliance on the language sphere in Chinese music, which is revealed in European polyphony, stage-vocal art, and piano cycle forms, poses a fundamentally new problem for art history.

Key words: *style, stylistic analysis, stage and vocal art, cycles of piano miniatures, piano music, Ukrainian and Chinese composers, musical works, Chinese opera, intonation language, interpretation, performance, creativity, vocalists, pianists, musical culture, comparative analysis.*