

## УДК 78.03

**Олена Устименко-Косоріч**

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
ORCID ID [0000-0001-9686-7626](https://orcid.org/0000-0001-9686-7626)

**Олександр Стахевич**

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

**Андрій Єрмоєнко**

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
ORCID ID 0000-0002-4349-4288  
DOI 10.24139/2312-5993/2022.04/239-248

### **ЄВРОПЕЙСЬКЕ СЦЕНІЧНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

*На основі аналізу історико-культурного та музикознавчого доробку визначено стан розробленості проблеми розвитку сценічно-вокального мистецтва та фортепіанного виконавства ХХ початку ХХІ століття в аспекті стильового аналізу. встановлено, що означені музичні явища розвивались під впливом європейсько-історичних чинників, національних та сакральних-релігійних впливів; розквіт композиторської школи та виконавського мистецтва, культурних традицій певного етносу тощо. Зазначено інтерпретаційні, стильові та жанрові ознаки сценічно-вокального мистецтва та фортепіанного виконавства означеного періоду, які розкривають зміст та тенденції розвитку музичної культури; наведено приклади музичних творів в контексті семантичного та музикознавчого аналізу. Представлені результати робіт можуть бути запроваджені в подальші наукові розвідки, присвячені дослідженню стильових аспектів музики ХХІ століття в контексті національних та європейських домінант.*

**Ключові слова:** *стиль, семантичний та стильовий аналіз, сценічно-вокальне мистецтво, фортепіанне виконавство, європейський вплив, українські та китайські композитори, музичні твори, інтерпретація, творчість, вокалісти, піаністи, музична культура, порівняльний аналіз.*

**Постановка проблеми.** Світові релігії відкинули жертви матеріальні, замінили їх символічним образом, внесли у свідомість динаміку душі з її неспокійним устремлінням до самовдосконалення. Саме ця завойована якість «нової ери» перетворила внутрішній людський світ, відділила його від часів язичництва, в якому багатобожжя було істотним, але не вирішальною ознакою відмінності від світових релігій. Людство змінюється в історичному процесі не тільки виробничими відносинами. Відомо, що виробниче рабство не відомо Стародавньому Китаю, Стародавньої Греції, Стародавньому Єгипту і Риму. Люди в історичному розвитку усвідомили якість жертви, принесеної для культури, як зростаючого в інструменталізмі ритуалу-культу.

Тільки ритуальна-культува діяльність породжує «пошук заради пошуку» розумового «інструменталізму» (Бу Гуолінг, 2008), що веде до початків продуктивного людського мислення. Культурною акцією, що визначає становлення соціальних навичок людей і закладає основи їх соціальної діяльності, виступає концепція Л. Гумільова зародження і буття націй-етносів.

**Аналіз актуальних досліджень.** До аналізу європейського впливу в контексті розвитку сценічно-вокального мистецтва та фортепіанного виконавства звертались відомі українські дослідники О. Маркова, О. Самойленко, деякі аспекти порівняльного аналізу зазначено в роботах Чжан Цзунжуй, Е Юе, Чжан Сянюн, Лі На, Лі Чжи, Сунь Мінчжу, Цзюй Ціхуна, Ян Інью, які засновані на семантичному висвілені європейських доміант. Більш детальним вивченням означеного феномену вирізняються праці Бу Гуолінг, Хуан Піня, а також окремі статті Ван Венлі, Куан Фана, Лю Фуаня, Лян Хайдуна, Хань Пейцзюня, Чжао Сяшена. Європейські категорії в аспекті їх впливу на сценічно-виконавське мистецтво та фортепіанне виконавство розглядаються у працях Гуань Цзяньхуа, Цянь Жуна, Чжао Сяшена. Незважаючи на значний доробок дослідників проблема впливу європейської культури у сценічно-вокальному мистецтві та фортепіанному виконавстві в контексті визначення стильових особливостей залишається за межами уваги науковців, що зумовило вибір теми статті.

**Мета статті** – сценічно-вокальне мистецтво та фортепіанне виконавство в контексті стильового аналізу.

**Методи дослідження.** У процесі вивчення розвитку сценічно-вокального мистецтва та фортепіанного виконавства запроваджено культурологічний, історичний, музикознавчий методи, а також компаративний та стильовий аналіз.

**Виклад основного матеріалу.** Культурна еволюція і тим більше її «революційні стрибки» визначені особливого роду готовністю індивідів і суспільства на подвиг, тобто на альтруїстично-жертвний акт того чи іншого масштабу і сенсу. І це все здійснюється у продовженні «ритмізації» особистісної психології з вищою доцільністю світу.

Аналогія складає приватний момент універсальної культурної «ритмізації», що здійснюється індивідами, які представляють художню сферу. Усвідомлення музично-культурних аналогій в мистецтві Сходу і Заходу свідчить про глобальні процеси інтеграції, що охоплюють планетарні масштаби акцій.

Один із прикладів – симфонія-кантата «Пісня про землю» Г. Малера, написана на вірші видатних поетів Танської епохи. Композитор відчув аналогію німецької романтичної меланхолії та іронії в образах, створених китайськими авторами, в цілому, далеких від ідеї європейського романтизму. Г. Малер, судячи з усього, розумів несумісність смислових настанов класичної китайської поезії та європейського симфонізму. Композитор явно створює взаємодію музичного та словесного рядів по додатковості їх сенсу. Такого роду прийом органічний в руслі естетики символізму, що визначила перегляд класико-романтичного принципу вокальної європейської музики, в якій, «звук виражає слово» як свою «правду».

Очевидність іншого підходу проглядається в концепції музика-слово в фінальній VI частини симфонії-кантати. Повільний темп самої протяжної (приблизно половина звучання всього циклу) частини твору у підкресленні жанрової основи становить компенсативний образ по відношенню до слів тексту, що побудований на мові, доступної аудиторії (німецький переклад китайського оригіналу: збірник «Китайська флейта» у перекладі Г. Бетге (Ле Ван Тоан, 1998)). У цьому тексті – філософія людського життя як шляху-завершення, з внесеною Г. Малером коректурою текстів великих китайських авторів Мен Хао-Жаня і Ван Вея. У останніх віршах відсутній мотив смерті – а композитор схильний до «натурфілософського» осмислення ідеї смерті.

Дослідниця симфонізму Г. Малера І. Барсова констатує втручання композитора у поетичний текст перекладів з китайської, відзначає істотність для нього в період роботи над симфонією-кантатою мотиву гір (перебування в гірському Тіролі), настільки важливу в поетичній символіці східного мистецтва. Але залишається за межами уваги мотив «подолання розриву» суб'єкт – об'єкт, що відіграє особливу роль у світосприйнятті Сходу, і який Г. Малер чуйно вловив – і «дописав», скориставшись змістовними посиланнями поетичного тексту, «європезованого», у німецькому перекладі Бетге.

Рядки тексту, дописаного Г. Малером, звичайно ж, як і у Бетге, наповнені «дієслівною експресією» німецької граматики, що в поєднанні з фіксацією «малих рухів» персонажа («... Я йду ... серце чекає ...») створює відомий «мотив очікування» німецьких романтиків. Але цей останній, уважаємо, в основу власного строю китайського мистецтва. У ньому естетизація спокою, особлива увага до «статичі

гармонії» буття споріднює його з ефектом «зупиненої миті» німецьких романтиків, що визначається як очікування смерті.

Отже, тексти китайських поетів, містять дописані композитором рядки та складають щось принципово багатозначне у порівнянні з академічної простотою музики фіналу-епілогу VI частини. У ній – єдність жанрових ознак траурного ходу і сонатної опозиції у повільному русі. Має місце спеціальна розбіжність смислових складових тексту і музики, подібне до того, як це спеціально зробив композитор у своїх піснях на вірші зі збірки «Чудесний ріг хлопчика»: стилістика вагнеровської музики у поєднанні з фольклорною справжністю текстів. Такого роду поєднання стилістично різноспрямованих якостей музики і слів зустрічається не тільки у професійному мистецтві, а й у фольклорі, зокрема, в фольклорі Китаю – у різновиді «приказів під барабан» (Гу Цюй), коли до популярних мелодій підбирається віршований текст.

Аналогічність думки китайських поетів і образів «останнього з німецьких романтиків» Г. Малера виявляється в пристрасі до ідеї «оспівування земного»: спрямованість душі до вічного, при гострому усвідомленні нескінченної краси живого і швидкоплинного. Не випадково загальну назву симфонії-кантати «Пісня про землю» Г. Малера становить «стислий варіант віршів Лі Бо, покладений в основу I частини: «Застольна пісня про прикросі землі». У цій назві присутня амбівалентність життєрадісності («Застольна пісня ...») і трагізму («... прикросі землі»), яка відрізняє стародавні тексти обрядово-ритуального призначення.

«Останній романтик» у європейському симфонізмі Г. Малер музично здійснив також змістове «стиснення», яке у вигляді антитез присутнє в музиці європейських романтиків. Так, в «темі землі» з I частини здійснено з'єднання тембру валторни як «знака лісу і вод» і контуру Хреста, що символізує Веління Неба. Причому, соло валторни традиційно містять «знижуючий» момент в героїчних темах.

У китайській поезії, яка зберігає зв'язки з найдавнішими пластами культури, зазначена амбівалентність комічного – серйозного, низького – високого, що утворює постійну якість виразу. А для Європи це стало знову предметом для пізнання: в кінці XIX – на початку XX століття на хвилі тенденцій символізму, розквіт якого за часом збігається з творчістю Г. Малера. І композитор підкреслює цей новий для європейського художнього світу комплекс.

Аналогії в мисленні європейських і китайських авторів багаті і цікаві перспективою збагачення наявної національної традиції,

«взрощування» в ній нових якостей, відсутніх на попередніх етапах становлення менталітету. У цьому плані важко переоцінити революційне значення для Європи символізму, художні відкриття якого неодноразово порушувалися у зв'язку з характеристикою зближення Захід–Схід.

Ідея китайських живописців усвідомлювати дане мистецтво у зв'язку з каліграфією, тобто «писанням» умовних знаків-символів, з'являється у кінці XIX – початку XX століття у європейській «символізації» мистецтва і мислення в цілому. Впровадження в художній організм надхудожнього компонента як основи освіти – це ознака зв'язку мистецтва з ритуалу, обрядово-культуротворчим дійством. Європейський менталітет приходить до ідеї «лінеарності» мислення, складовими якого є думка-свідомість у постромантичну епоху. В кінці XIX століття романтична «мрія», що втілювала «ідеали» у «протиріччі їх з дійсністю», поступилася місцем символістській мрії. В Енциклопедії символістів Ж. Касу, що вийшла на французькій мові, вихідна глава, що відкриває вступний розділ «Дух символізму», починається статтею, яка йде під заголовком: «Творча мрія». І далі у вигляді перших слів викладу наведено вислів С. Малларме: «Людина, зрідненна з мрією, прийшла розповісти вам про іншу людину – померлу» ... (Ву Гуолінг, 2008).

Романтична мрія і символістська мрія відрізняються, як бачимо, тим, що перша утворює виняткові явища індивідуальної волі, тоді як друга – знаменує волю живого та індивідуальні спонукання. Мрія – це усвідомлена спрямованість у інший світ. Це мрія-сон, вона – джерело вимислу, штучно задається свідомістю підсвідомими імпульсами. Тому, напевно, російські символісти так прив'язані були до зелено-сірого кольору, який є рівновагою між жовто-червоними тонами пилу землі і фіолетово-синіми фарбами неба (Ма Вей, 2004). «Рожево-блакитні» фарби романтичної мрії містять чіткі опозиції свідомості: земля («рожеве») – небо («блакитне»).

Музичні тенденції символістського «способу мислення» чудово відобразили теоретики і практики творчості, звернувшись до середньовічних, східних джерел в пошуках симбіозу мистецтва і релігії, науки-дослідження і науки-відвертості, тобто повертаючи музичності первісний розширювальний сенс, який зберіг для Європи грецький термін «мусикія», що збігається з китайським поняттям «юе».

Автор нарису «Китай» у збірнику «Музична естетика країн Сходу» Ф. Биков так пояснює сенс зазначеного терміну, вільно перекладного на

різні європейські мови як «музика»: Слово «юе» – музика – у Стародавньому Китаї, як і в інших країнах стародавнього світу, виражало досить широке за своїм змістом поняття. У нього включалися поезія і танці, живопис, гравюра, архітектура і навіть церемоніал, мисливство та сервірування столу. Деякі історики вважають, що термін «юе» – музика – за своїм змістом збігається з терміном «ле» – радість – що символізує все те, що давало насолоду людині (Суббота, 2001).

Вищевказане дозволяє вбачати глибинні моменти аналогії європейського символістського методу творчості та китайської художньої класики, що надихнула одного з яскравих представників романтизму та творив в епоху розквіту мистецтва і філософії символізму. Мова йде про Г. Малера, який написав за китайськими джерелами Симфонію-кантату «Пісня про землю». Китайська специфіка образу для Г. Малера явно зосередилася в текстах, хоча і містив «європеїзацію» перекладача у вигляді дописаних авторських віршів, все це містив для європейця постренессансної епохи несподівані паралелі, порівняння, що стоять у стороні від європейського мислення. У приписаних Г. Малером віршах міститься концентрація натурфілософського фаталізму і конфуціанської гармонії: цикл людського життя «ритмізований» з циклічністю природних змін, що не знімає трагізму світовідчуття, але змірює його спокоем розуміння того, що відбувається.

У концепції Г. Малера китайська специфіка образу поезії визначила вибір жанру: автор симфонії і пісенних циклів єдиний раз протягом творчого шляху створює «симфонію-кантату», яка розглядається дослідниками у наближенні до «вокальної симфонії ХХ століття» (Ле Ван Тоан, 1998). Ознакою останньої є зв'язок з духовністю типології кантати-ораторії, оскільки філософсько-етична побудова китайської поезії ігнорувала «чисто світський» характер концепції і водночас не допускала християнські-релігійні аспекти.

Експерти Фен-Шуй вважають, що при належному використанні звуку та музики можна поліпшити умови життя і навколишнього середовища, принести в дім удачу і благополуччя, а також сприяти поліпшенню фізичного і душевного здоров'я. Вважається, що створюваний при цьому своєрідний музичний візерунок зміцнює розташування енергетичних потоків в приміщенні і просторі в цілому. П'ять елементів (Дерево, Вогонь, Земля, Метал і Вода) співвідносяться з п'ятьма тонами традиційної китайської музики (відповідно Гун, Шан, Цзюе, Чжи, Юй, тобто do, re, mi, sol, la в європейській нотації).

Правильна взаємодія цих елементів призводить до здорової і позитивної циркуляції енергії Ци. Завдяки музиці позитивна енергія активізується, резонуючи з п'ятьма елементами. Спрямована на людину, вона сприяє поліпшенню характеристик Ци.

Дані опису Фен-Шуй вражають аналогіями до фізичного енергетизму В. Оствальда, відгуки якого знаходимо в „енергетичній” термінології Є. Курта в його розрізненні кінетичної і потенційної енергій відповідно до лінійно-мелодійних і гармонійних засад музики. Сакральність п'ятичленних побудов отримала спеціальне підкріплення у мистецтві початку ХХ століття, відродивши інтерес до пятичастинної меси і шестичастинного реквієму.

Монотематизм «Пісні про землю» визначає те перехрещення енергій, яке простежується від теми до теми, від образу даної частини до наступної, повідомляючи вокальним формам музики ту симфонічність, яка притаманна лише інструментальним композиціям європейського мистецтва. В цілому Симфонія-кантата і в обсязі звучання, і в образних змінах охоплюється двома фазами смислової подачі: земні випробування (IV частини), з'єднання людини з Землею (VI ч.). Тим самим виявляється архаїчний культовий цикл, що має аналогії в релігійних обрядах всіх народів світу. Поминальна сакральна церемонія типу панахиди-реквієму виявляється в шестичастинній послідовності Симфонії-кантати. Слізна смиренність, подібно гімноспіву *Kyrie eleison*, виявляється у I частини («Застільна пісня про прикрощі Землі») – таку аналогію підтримує одноголосне звучання першої теми, забезпеченою контуром Хреста, тобто в дусі фуг, прийнятих в початкових побудовах католицьких співах. Похмурість *dies irae* проступає у II частині («Самотній восени»), в якій ритмічне *ostinato* мирного кроку у «наближення кінця» узгоджується з повторами інтонації-ідеї «наближення неминучого».

Справа в тому, що в китайському мистецтві відсутній пласт епічних пластів типу гомерівського в Стародавній Греції, героїчних циклів європейських народів. Але все ж філософічність китайського мистецтва «відсторонює» його від європейського волюнтаризму, отчого в європейському сприйнятті китайська традиція асоціюється з епічним початком. А це вже відмінності у культурній традиції, які суттєво відрізняються, що висвітлює досвід, на окремих історичних етапах в умовах різнонаціональних проявів. Приклад виконавської інтерпретації твору Г. Малера в руслі традицій китайських виконавців дозволяє

зробити деякі попередні висновки про роль аналогій в будові мовних і музичних конструкцій, що обумовлюють аналогічність музичних типологій драматургії, стилю образних прочитань. Як приклад – зразки романсів композитора Хуанг Ци. Сам жанр запозичений з практики європейського творчості. За обсягом і фактурним показниками романси китайського композитора надзвичайно різні: від 16-тактових побудов до розгорнутих монологів і ... ансамблів мадригальна типу. Отже індивідуальність виразу, пов'язана з нормативними ознаками вокальної партії і акомпанементу, у китайському варіанті звернена ... до багатоголосся гармонійного складу, несумісною із традиційною музикою, в якій поліфонізація тканини можлива у випадку гетерофонної подачі типових наспівів. Сам принцип ансамблевого романсу має аналогію з популярними різновидами, що існують в Іспанії та Україні.

**Висновки.** По-перше, продуктивність аналогій Схід-Захід в художніх рішеннях багато в чому визначається внутрішньою «відкритістю» методу творчості у втілюванні іншого регіонального культурного пласту, яким є, наприклад, символізм і породжені ним підходи мистецтва ХХ століття. По-друге, спільність в окремих аспектах тембральних, інтонаційних дозволяє вибудувати переконливі виконавські концепції цілого у разі залучення у композиторський текст позанаціональних показників (твори Г. Малера на вірші китайських поетів). По-третє, виконавський ракурс слухання творів авторів інонаціонального і сенсу дозволив виявити «приховані» змістовні резерви творів великих музикантів, які, за законами художнього універсуму, втілюють надіндивідуальний досвід величезного масштабу, з якого лише мала частина стає надбанням свідомості самого автора і його найближчого оточення.

Підстава аналогій в художньо-культурних взаємодіях Схід – Захід знаходимо в поширенні європейського композиторського професіоналізму як концентрованого виразу цивілізаційної спеціалізації на Схід. Причому, звертаємо увагу на те, що композиторське авторство визначає специфіку західноєвропейського підходу, яке освоєно в Європі в цілому, але неприйнятно для європейських країн, що складають послідовну реалізацію ортодоксально-християнської традиції. Східно-Християнська церква Україні, в Болгарії та деяких інших країнах не стала перешкодою у створенні оригінальної композиторської школи. Але в країні, яка складає джерело Православ'я, в Греції, становлення професійної композиторської авторської творчості має серйозні



світоглядні перешкоди. Найбільші представники композиторських пластів, працюють або поза Греції (Я. Ксенакіс, А. Вангеліс, Д. Терзакіс), або в ідейній ізоляції від церковних установлень (М. Теодоракіс – переконаний комуніст-атеїст).

Це зауваження зроблено для пояснення того, що композиторський професіоналізм європейського типу становить проблему не тільки для країн Сходу, в яких склалися традиційні форми музикантської професіоналізації в єдності композиторських та виконавських проявів, але і для ряду європейських націй, які не сприймають, в силу різних обставин, західноєвропейський персоналізм в музично-художній сфері. І все ж європейська композиторська професіоналізація цінна тим, що стверджує видову автономію музики, призначену виключно для слухання. Тому китайські автори, високо шануючи національні основи свого мистецтва, все ж зацікавлені в поширенні національної музики, високий досвід якої відображають європейські школи.

**Перспективи подальших наукових розвідок.** Зазначені результати дослідження уможливають подальші розвідки щодо вивчення європейських впливів на розвиток української фортепіанної музики та сценічно-вокального мистецтва в умовах сучасної культури та національних традицій.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Ву, Гуолінг (2008). Національна виконавська інтонація в камерно-вокальних творах французьких композиторів XIX сторіччя. *Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство*, 2, 143-152. (Wu, Guoling (2008). National performance intonation in chamber and vocal works of French composers of the 19th century. *Humanities: history, sociology, political science, psychology, art history*, 2, 143-152).
- 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». (Ustyenko-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

**Ustyenko-Kosorich Olena, Stakhevych Oleksandr, Yeromenko Andrii.**  
European stage-vocal art and piano performance of the 20th - early 21st centuries: stylistic analysis.

*On the basis of the analysis of historical, cultural and musicological work, the state of development of the problem of the development of stage-vocal art and piano performance of the 20th and early 21st centuries in terms of stylistic analysis is determined. It was established that the specified musical phenomena developed under the influence of European-historical factors, national and sacred-religious influences; the flourishing of the composer school and performing arts, cultural traditions of a certain ethnic group, etc. The interpretative, stylistic, and genre features of stage-vocal art and piano performance of the specified period are indicated, which reveal the content and trends of the development of musical culture; examples of musical works in the context of semantic and musicological analysis are given. The presented results of the work can be introduced into further scientific explorations devoted to the study of stylistic aspects of music of the 21st century in the context of national and European dominants.*

*First, the productivity of East-West analogies in artistic solutions is largely determined by the internal "openness" of the method of creativity in the embodiment of another regional cultural layer, which is, for example, symbolism and the art approaches of the 20th century generated by it. Secondly, the commonality in certain aspects of timbral and intonation allows to build convincing performance concepts of the whole in the case of involving non-national indicators in the composer's text (the works of H. Mahler based on the poems of Chinese poets). Thirdly, the performance angle of listening to the works of non-national and sense authors made it possible to reveal the "hidden" meaningful reserves of the works of great musicians, which, according to the laws of the artistic universe, embody a super-individual experience of a huge scale, of which only a small part becomes the property of the consciousness of the author himself and his immediate environment.*

*The basis of analogies in artistic and cultural interactions between the East and the West can be found in the spread of European compositional professionalism as a concentrated expression of civilizational specialization in the East. Moreover, we draw attention to the fact that the composer's authorship determines the specificity of the Western European approach, which has been mastered in Europe as a whole, but is unacceptable for European countries that make up the consistent implementation of the Orthodox Christian tradition. The Eastern Christian Church in Ukraine, Bulgaria and some other countries did not become an obstacle in the creation of an original school of composers. But in the country that is the source of Orthodoxy, in Greece, the development of professional composers' authorial creativity has serious worldview obstacles. The largest representatives of the composer layers work either outside Greece (Y. Xenakis, A. Vangelis, D. Terzakis), or in ideological isolation from church institutions (M. Theodorakis is a convinced communist-atheist).*

**Key words:** style, semantic and stylistic analysis, stage and vocal art, piano performance, European influence, Ukrainian and Chinese composers, musical works, interpretation, creativity, vocalists, pianists, musical culture, comparative analysis.