

- Пісна Т., Савченко Л.(2018) Індивідуальний стиль педагогічної діяльності як педагогічна проблема: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», С. 47-52. Pisna T., Savchenko L. (2018) Individual style of pedagogical activity as a pedagogical problem: coll. materials of the International science and practice conf. Vinnytsia: Nilan-LTD LLC, pp. 47-52.
- Теплов Б. Типологічні властивості нервової системи та їхнє значення для психології <https://psylist.net/hrestomati/teplov2.htm> Teplov B. Typological properties of the nervous system and their significance for psychology
- Шама І. П.(2017) Неперервність процесу формування індивідуального стилю професійної діяльності майбутніх учителів в умовах трирівневої системи вищої освіти в Україні. Педагогічні науки. Херсон. № 77. С. 187-191. Shama I.P. (2017) Continuity of the process of forming the individual style of professional activity of future teachers in the conditions of the three-level system of higher education in Ukraine. Pedagogical sciences. Kherson. No. 77. P. 187-191.

### SUMMARY

**Safian Karyna, Tsys Oleh, Serohina Iryna.** Formation of the individual activity style of the service teacher in the process of professional training

*The article examines the issue of forming an individual style of activity of a service teacher in the process of professional training. Rapid changes in social, economic, and educational policy require modernization and optimization of the system of professional training of pedagogical staff, approximation of Ukrainian education standards to European ones. The formation of an individual style of activity is an important task of professional education, as it is closely related to the development of professional abilities, communication skills, and image. The concepts of "individual style" and "service teacher" are defined. The implementation of interactive technologies conducive to the formation of the individual style of a service teacher in the educational process of a pedagogical university is shown.*

*The individual style of activity is considered as an integrated system, it includes: means, techniques, skills, methods, ways of performing this or that activity.*

**Key words:** individual style, professional training, activity style, service area, future teacher, image, education seeker, interactive technologies.

**УДК 780.8:780.616.432.071.1](510)**

**Марія Калашник**

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

ORCID ID [0000-0002-6432-2776](https://orcid.org/0000-0002-6432-2776)

DOI 10.24139/2312-5993/2022.06/309-321

### **ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ СПОГЛЯДАННЯ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*У вітчизняному музикознавстві спостерігається підвищення інтересу до китайської музичної культури, зокрема фортепіанної музики. Остання досліджується в різноманітних аспектах: історико-стильовому, жанровому, художньо-образному, педагогічному, виконавському. Вивчення образів споглядання в різних видах мистецтва відбувається в контексті різноманітної проблематики, проте у відомих нам роботах ця проблема не мала проєкції на фортепіанну творчість китайських композиторів. Це зумовлює актуальність і новизну заявленої теми. Метою статті є дослідження засобів втілення споглядальних*

образів у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів. У статті застосовано комплексний метод дослідження, в якому поєднані історичний, історико-культурний, теоретичний, стильовий, жанровий, семантичний, функціональний методи. У висновках підкреслюється теза щодо особливостей китайського стилю фортепіанної музики, якому притаманна складна взаємодія традиційного художнього мислення і впливів західної фортепіанної культури. Ідея споглядання закладена в китайській культурі з давніх часів. Через творення мистецтва і його споглядання (рецепцію) людина здатна долучитися до світової гармонії. У фортепіанних творах образи споглядання втілюються за допомогою засобів, які були вироблені в тому числі і в європейській композиторській практиці. Складна взаємодія традиційного і іншокультурного вимагає від виконавців особливої чуйності у ставленні до нотного тексту, який приховує смислові підтексти. Програмні назви в такому випадку є першопоштовхом для виконавської інтерпретації.

**Ключові слова:** китайська музична культура, китайська фортепіанна музика, китайський стиль, традиційність, програмність, образи споглядання, фортепіанна мініатюра, виконавська інтерпретація.

**Постановка проблеми.** Історія китайської музики вираховується тисячоліттями. Музичне мистецтво Китаю завжди було тісно пов'язане з релігією<sup>1</sup>, філософією, системою державного управління, перепліталось, як невід'ємна її частина, із ритуалами, нормами етикету, морально-етичними приписами. Цілком природним у цьому контексті є увага давніх мислителів до музики, міркування щодо її впливу на людину, її ролі та значення в соціокультурній системі. Так, наприклад, згідно з ученням Конфуція, ієрархічні відносини в середині держави за родинною моделлю «батько (імператор) – сини (підлеглі, піддані) мають базуватися на принципах добродетності відповідно до ритуалів і норм («Лі»), серед яких велику роль відігравала саме музика. Вона, на думку мислителя, мала суттєвий вплив на психоемоційний і фізичний стан людей, гармонізуючи їхні стосунки, тим самим виступаючи одним із механізмів управління державою.

Багатовіковий досвід осмислення різноманітних соціальних функцій музичного мистецтва у системі традиційної культури і споконвічних настанов державобудівництва не міг бути витіснений із китайської культурної свідомості внаслідок потужного впливу європейської музичної традиції у ХХ столітті. Цей вплив зумовив формування китайської фортепіанної музики – оригінального явища в контексті світового музичного мистецтва, позначеного своєю складною амбівалентністю – орієнтацією на творчу асиміляцію традицій і досвіду європейської фортепіанної музики на ґрунті власних

---

<sup>1</sup> Буддисти вважали музику засобом єднання людини з природою, пізнання Всесвіту (Жао Джін, 2019: 117–118).

культурно-мистецьких традицій<sup>2</sup>, із урахуванням специфіки власного менталітету й мислення, традиційних жанрів, форм, принципів розвитку тематизму, образів<sup>3</sup>.

Одними зі сталих образів китайської традиційної культури є образи, пов'язані з ідеєю споглядання, які не втрачають актуальності й у сучасних творах для фортепіано китайських композиторів. Зважаючи на великий інтерес до китайської фортепіанної музики у науковому просторі, дослідження засобів утілення споглядальних образів у фортепіанній музиці є вельми актуальним; таким, у якому дослідницька думка здатна поєднати минуле й сучасність, власне національно-традиційне й іншокультурне, виокремити специфічне зі складної єдності із загальним, типовим.

**Аналіз актуальних досліджень.** Вивчення китайської фортепіанної музики у сучасному українському музикознавстві є багатоаспектним, відбувається за багатьма напрямками. У доволі численному масиві робіт накреслюються історико-стильовий, жанровий, художньо-образний, педагогічний і виконавський вектори. Усі вони, безумовно, між собою перетинаються: так чи інакше автори порушують суміжні питання історичного розвитку, стилю, жанру, принципів формотворення, типів тематизму, стилістики, педагогіки й виконавства в переважній більшості наукових розвідок<sup>4</sup>.

Так, наприклад, М. Антошко досліджує генезис становлення китайського фортепіанного мистецтва, накреслюючи історичну перспективу від початку ХХ століття до другої його половини. Репрезентуючи виконавсько-педагогічний вектор досліджень, авторка намагається віднайти «єдиний знаменник», який визначатиме специфіку китайської фортепіанної школи на різних етапах її становлення. Такою константою є дотримання складного комплексу традицій китайської філософії, естетики, релігії у творчій діяльності митців (композиторів, виконавців, педагогів) у трактуванні духовності, краси, мети творчості. М. Антошко зазначає: «Китайські погляди націлені на вираз духовності, що отримало назву - «гра іцзін». Художні образи, притаманні цій манері,

<sup>2</sup> Наведемо у цьому зв'язку думку М. Антошко, яка слушно зауважує: «Китайська фортепіанна музика, як і музичне мистецтво в цілому, – була відображенням східної філософії. Звернувшись до історії, скажемо, що на процес фундації фортепіанного мистецтва в Китаї впливали як європейська музична традиція, так і китайська (Антошко, 2020: 57).

<sup>3</sup> Резонує цій думці теза М. Антошко: «Завдяки поєднанню національних рис, філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру та сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою у світі» (Антошко, 2020: 58).

<sup>4</sup> Прикладом такої розвідки є інформативно насичена стаття Чжан Гуанцзянь (2020).

мали своє відображення у живописі, літературі, каліграфії, танцях тощо. Концепція «іцзин» стверджує, що краса наповнення художнього твору може бути як реальною (об'єктивною), так і виявляється в образному прояві (суб'єктивною)» (Антошко, 2020: 57). На думку авторки, китайські виконавці завжди ставили за мету передавати красу (зокрема, красу природи) через тонкощі та свободу виконавства, а не віртуозність. «Техніка виконавства в Китаї побудована на розвитку асоціативного ряду, отже, на перше місце ставилось не розвиток технічних навичок, а саме асоціативних проявів за рахунок багатого образного строю. Адже китайська філософія підтримує ідею «гармонії світу», тому популярністю користуються теми природи та краси» (Антошко, 2020: 57). Отже, естетичним ідеалом китайського виконавського мистецтва є зовнішня стриманість, яка відкриває шлях до внутрішнього – духовного – простору.

Суголосною є думка Ма Сіньюань, яка визначає стриманість, притаманну виконавській культурі китайських піаністів, як «статичну техніку»: «У Китаї цінується зовнішня стриманість, інтровертний стиль фортепіанної гри, що пов'язане з конфуціанською філософією, у якій стверджувалося, що людське почуття не повинно занадто явно проявлятися в зовнішніх фізичних діях особи» (Ма Сіньюань, 2019: 165).

Інший аспект дослідження історичного розвитку китайської фортепіанної культури накреслює Чжао Юе, аналізуючи різні підходи щодо її періодизації. Беручи до уваги соціально-історичні та політичні чинники, котрі неминуче позначалися на стильових процесах у музиці, авторка критично аналізує існуючі в науковій літературі позиції, пропонуючи власну періодизацію, яка містить три крупних періоди еволюції китайської фортепіанної культури. Перший охоплює 1915-1950-ті роки; його Чжао Юе характеризує як кризовий, позбавлений професійної основи. Другий охоплює 1950–1970-ті роки; він позначений новими естетичними настановами, які були продиктовані владою Нового Китаю. Третій – від 1980-х до 2020-их років – автор називає роками підйому китайського фортепіанного мистецтва (Чжао Юе, 2022 с: 191–192).

У названих наукових працях порушуються питання історико-стильового розвитку китайської фортепіанної музики, виконавства та педагогіки. Жанрові, стилістичні проблеми та питання техніки письма досліджуються не менш активно. Так, наприклад, Чжан Менчже вивчає розвиток поліфонічних жанрів у творчості китайських композиторів. Простежуючи етапи цього розвитку, авторка доходить висновку, що у ХХ ст. китайські митці засвоїли усі ключові поліфонічні форми і жанри. При

цьому європейський контрапункт композитори наситили «національними рисами, міцно пов'язавши з витоками китайської національної музики, надавши китайській фортепіанній поліфонії нового змісту, а, почасти, й форми» (Чжан Менчже, 2021: 158). Авторка підкреслює особливу образну й драматургічну роль поліфонічних засобів, які, по-перше, тісно взаємодіють із народними китайськими традиціями, по-друге, застосовуються «в моменти найбільшої творчої заглибленості, драматизації музичного змісту» (Чжан Менчже, 2021: 159).

У статті Н. Сун також представлений жанровий ракурс дослідження. У центрі уваги авторки постає жанр сонатини у творчості видатного представника тайванської музичної культури Мао-Шуень Чена. Науковиця наголошує на тому, що митець застосовує «західні» структурні моделі, поєднуючи їх із національним колоритом (Сун, 2020: 264).

Панорамний погляд на проблеми жанру в китайській фортепіанній музиці пропонує Чжао Юе, яка визначає основні жанрові тенденції. Серед них – ускладнення та розширення жанрової системи європейського романтизму, які по-своєму інтерпретуються в контексті китайської музичної культури, та перевага циклічних жанрів як відбиття настанов національної ментальності (Чжао Юе, 2022 b: 91–92). Друга, на думку дослідниці, утворює «унікальну специфічну складову китайської фортепіанної культури» (Чжао Юе, 2022 b: 92), що дозволяє їй інтерпретувати циклічність як «код ментальності нації» (Чжао Юе, 2022 b: 92). В іншій статті Чжао Юе узагальнює особливості трактування варіаційної форми китайськими композиторами, які полягають у незамкненості форми як засобу розгортання композиції, імпровізаційності висловлювання (під впливом поезії та народного мистецтва), філософському підґрунті (Чжао Юе, 2022 a: 113). Таким чином, авторка у варіаційних циклах китайських композиторів підкреслює зумовленість традиційним художнім мисленням і зв'язок із давніми філософсько-релігійними настановами.

Вельми актуальним у цьому контексті видається дослідження програмних фортепіанних творів у змістовно-символічному аспекті, яке здійснює Лу Цзе (2017). Акцентуючи увагу на специфіці трактування та реалізації програмності в китайській музиці, автор пропонує поняття концепту й концептосфери як ключові для розуміння та розшифрування змісту програмних творів. Виходячи з філософсько-естетичних настанов давньокитайських учень, їх відбиття в різних видах мистецтв, що утворює підґрунтя національного світовідчуття, автор виокремлює такі

тематичні концептосфери: образів природи, обрядів і ритуалів, міфології та казок (Лу Цзе, 2017: 164–171).

Підсумовуючи викладені положення, зазначимо, що такий шлях асиміляції європейських традицій притаманний, як ми бачимо, різним жанрам, формам, технікам письма, загалом – європейській фортепіанній культурі на китайському ґрунті. Китайські національні традиції, міцно вкорінені в художню свідомість митців, узаємодіючи з іншокультурними впливами, активно їх перетворюють, сприяючи формуванню абсолютно своєрідних мистецьких феноменів.

Таким чином, дослідження китайської фортепіанної музики є доволі різноспрямованими, проте наукові праці, присвячені питанням втілення споглядальних образів у музичних творах, не потрапляли в поле нашої уваги. Це зумовлює новизну пропонованої статті.

**Мета статті** – дослідити засоби втілення споглядальних образів у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів

**Методи дослідження:** у статті застосовано комплексний метод, у якому поєднані історичний, історико-культурний, теоретичний, стильовий, жанровий, семантичний, функціональний методи заради досягнення поставленої мети.

**Виклад основного матеріалу.** Зосередженість, споглядальність (як вираз духовної зосередженості – зовнішня стриманість) притаманні традиційній культурі Китаю загалом. Споглядальні образи мають великий діапазон утілення від образів природи до філософських і релігійних. Часто усі вони тісно переплітаються, і прості на перший погляд образи мають складний морально-етичний або релігійний підтекст. Ю. Безверхня, досліджуючи традиційні й новаційні образи в китайській поезії ХХ ст., зазначає, що традиційних образів доволі багато і вони є багатограними, «поєднують у собі різні плани дійсності й мають як предметне зображення, так і глибокий зміст, який приховує важливу інформацію, що «неозброєним оком» не можливо побачити і зрозуміти» (Безверхня, 2014: 76–77). Серед найбільш популярних авторка називає такі: повний місяць – воз'єднання родини; спогади про дім або Батьківщину; весна – молодість; осінь – старіння, кінець життя; хризантема – довголіття; метелики – кохання; дикі гуси – новина, звістка, лист та інші (Безверхня, 2014: 77). Наведені приклади демонструють складну смислову влаштованість образів, у яких за верхнім шаром, що відсилає до явищ природи, криються філософські/релігійні глибини, осмислюються ключові питання буття людини в цьому світі. Такі образи є

спільними для різних видів мистецтва. Можна сказати, що образи споглядання пронизують живопис, літературу, музику. Наприклад, у традиційному китайському живописі, у якому застосовувалися різні техніки (Китайський живопис), центральними сюжетами вважався пейзаж, а також зображення птахів і квітів (Китайський живопис). Інтерес до природи був зумовлений зацікавленістю в природі – відображенні гармонії світобудови. У жанрі пейзажу, котрий виник у VI ст. н. е., важливим було зображення хмар і туманів, крізь які проступали люди та будівлі. Хмари й тумани, як символи нестійкості та плинності, налаштовують на споглядання. Загалом, сутність традиційного китайського живопису полягала в ідеї, згідно з якою створення картини або її споглядання дає можливість людині віднайти гармонійну єдність із космосом (Китайський живопис).

Звернімося до прикладів із фортепіанної музики. Фортепіанна мініатюра Генга Шікі «У присутності Будди» написана 2014 року. Програмний задум – концептуальний і метафізичний – диктує коло засобів його реалізації. Перш за все, звернемо увагу на запис нотного тексту на трьох нотоносцях, що потенційно дає можливість оперувати різними фактурними шарами й працювати із музичним простором, що композитор і робить. Із перших тактів у фактурі наявними є два шари – у басовому та середньому регістрах. Вони різняться тим матеріалом, який у них викладається: у басу звучить октавний педальний бас, що остинатно повторюється в довгих тривалостях (своєрідні низькі дзвони), у середньому регістрі звучать акорди нетерцової структури. Розбалансованість між двома шарами фактури утворює, по-перше, тональне розшарування: у верхньому шарі проставлені шість дієзів при ключі, у нижньому ключові знаки відсутні, що сприяє політональному нашаруванню. По-друге, фактурні пласти диференційовані у часі: при розмірі  $\frac{3}{4}$  верхній шар рухається на  $\frac{4}{4}$ , тим самим координованість між ними у часі порушується. Заглиблена зосередженість, споглядальність досягається тут завдяки просторовості звучання, нівелюванню регулярної акцентності, використанню рівномірному руху, де лічильною одиницею в обох шарах є чверть – тривалість, яка піддається усіляким модифікаціям у часі (подовженню за рахунок заліговування або подрібненню на дві вісімки).

У ц. 2 з'являється третій – верхній – фактурний шар, представлений одноголосною лінією, яка складається з невеликих фраз у вузькому діапазоні. Тонально цей шар близький до середнього

(проставлені шість дієзів), однак у часовій організації він не є скоординованим ані із басовими дзвонами, ані з акордами в середньому шарі, адже вступає постійно з половини лічильної одиниці (із другої вісімки), немовби поперек долі.

У наступному розділі (ц. 3) верхній шар знімається, із ц. 4 знову приєднується: вибудовується структура a-b-a1-b1, задаючи алгоритм подальших музичних подій. На макрорівні організації композиції виявляється принцип повторення й варіантного повторення розділів – своєрідне макроостинато, що сприяє формуванню відчуття зосередженості, заглиблення в споглядання.

Від ц. 5 два шари фактури (басовий і середній) змінюють реєстрове положення: басовий переміщується в середній реєстр фортепіано, а середній – у високий. Це додає дзвінчатості звучанню, яка підсилюється застосуванням глісандо в партії лівої руки. У наступному розділі (ц. 6) представлений фактурно-реєстровий варіант інваріанта (а) у високому реєстрі. Наступний розділ (ц. 7) теж є варіантом інваріанта в ущільненому акордовому звучанні у високому та надвисокому реєстрах. Поява переливчатих фігурацій у верхньому фактурному шарі знаменує початок нового розділу (ц. 8), але й бас повертається у вигляді октавних і акордових вертикалей, на яких знизу догори тримаються усі фактурні шари. Надширокий простір буде підтримуватися в результаті фактурно-реєстрової роботи до ц. 12. Поступово середній фактурний шар знімається, а в партії лівої руки звучать переклички між низьким і середнім реєстром. Третій нотоносець теж прибирається, простір звучання утискається, поки усі лінії не збігаються в сектакорді *Fis-dur* у межах першої та третьої октав. Шари досягають тональної згоди, перетнувшись у консонансі.

Таким чином композитор протягом твору все далі відходить від інваріанта, вибудовуючи композицію за принципом макростинатності, поєднаної з варіантністю. Зазначимо, що остинатність сприяє формуванню особливого відчуття часу – виходу з «профанного» і зануренню у час «сакральний», «метафізичний». Застосування такого прийому зумовлене програмною назвою твору і є одним із засобів втілення образу споглядання.

Перед виконавцем цього твору постає складне завдання сполучити статику і динаміку, ідею вічності й руху на осі часу, Божественного й людського образів. Макростинатність приховує загрозу одноманітності, від якої може врятувати увага до

колористичності, яка закладена у фактурній полішаровості (низький, середній і високий регістри) і тематичній багатоелементності (у кожному шарі – свій тематичний елемент); зіставленні широкої фактури й ущільненої до більш вузького діапазону; віртуозно-декоративних фактурних елементах, які розсувають простір. Першопочтовхом для виконавця є програмна назва твору, яка дає імпульс для вибудовування інтерпретації.

Схожі прийоми (полішаровість, повторність точну і варіантну, політональність) композитор застосовує і в іншій мініатюрі – «Колисковій» (2012). В обраному жанрі остинатність і варіантна повторюваність закладені в генетичному коді, вони реалізуються на мікро- й макрорівні композиції. Одиницею повтору в середньому фактурному шарі є один такт – обігрування квінти *c-g*, яка «натякає» на тоніку *in C*. Цей тематичний елемент протягом п'єси не змінює свого регістрового, звуковисотного положення й ритмічного рішення, у буквальному сенсі пронизуючи остинатними повторами весь твір, виступаючи своєрідною смисловою віссю. Лише в останніх тактах він викладається більш крупними тривалостями, що знаменують завершення п'єси. На остинатну квінту нашаровуються всі інші тематичні елементи, які розташовуються або вище, або нижче від цієї осі. Верхній фактурний шар утворює проста наспівна мелодія у квінтових подвоєннях, яка звучить у тональній сфері *in B* (quasi заспів) і *in G* із низькими II та V щаблями (quasi приспів). У подальшому ця тема, яка складається, як куплет, із двох частин, піддається варіантним трансформаціям у мелодії та ладо-гармонічній основі, залишаючись у незмінному регістровому розташуванні, утворюючи верхній фактурний шар. Між ним і остинатною квінтою в середньому регістрі встановлюються політональні відносини, які сприяють просторовій диференційованості, розщепленню.

Нарешті, між «куплетами» й у середині між «заспівом» і «приспівом» кожного разу звучить квінта *c-g* у малій октаві, яка накреслює третій фактурний (педальний) шар. Ближче до кінця ця квінта змінює регістрове положення (зіставлення великої та малої октав), але, в цілому, вона залишається більш константним елементом, порівняно з наспівною мелодією.

Як і в попередній п'єсі, в організації композиції «Колискової» реалізується принцип остинатності на різних масштабних рівнях: постійне обігрування квінти в середньому регістрі, періодичне

повторення квінтової педалі в низькому; варіантне повторення наспівної теми. Тому тут також наявна взаємодія статичної й динамічної, остинатності й варіантної повторюваності, що вимагає від виконавця великої майстерності в інтерпретації: створення гармонійної взаємодії в комбінуванні контрастних елементів і уникнення монотонності за рахунок колористичних реєстрових зіставлень і накреслення драматургічної лінії змін у верхньому шарі (наспівній темі).

У фортепіанній мініатюрі І Чень «*Singing in the mountain*» утілюється образ неосяжних гір, широкої просторовості, споглядального спокою через моделювання людського співу-перегукування, від якого йде луна. У п'єсі застосовано принцип антифону – контрастного зіставлення тематичних елементів у високому та низькому регістрах, із поліладовими нашаруваннями, які підсилюються витриманою педаллю. Виконавська інтерпретація в цьому творі має жити, з одного боку, яскравими й колористичними звукообразними прийомами, з іншого, – смисловим підтекстом, який розшифровується в контексті традиційної китайської культури, де природа є уособленням світової гармонії.

Схожий прийом колористичного реєстрового зіставлення застосовує Шуан Чжан у творі «Три гірські поеми» (2010). Більш проста й лаконічна музична мова, порівняно з п'єсою І Чен, компенсується тут реєстровим колоритом, який має чуйно передати виконавець. Наявною є графічність фактури, у якій усі лінії добре накреслені й прослуховуються. Однак за таких умов реалізується фактурна багатшаровість (не так пишно і барвисто, як у творі «У присутності Будди» Генга Шікі), що також вимагає від виконавця вміння чути, бачити й передавати просторовість, закладену композитором. Осягнення широкого музичного простору, концентрація на реєстрово-колористичних зіставленнях має стати основою для занурення в споглядальний стан у реципієнта, про що має піклуватися виконавець.

**Висновки.** Для китайського стилю фортепіанної музики притаманна складна взаємодія традиційного художнього мислення (яке має підґрунтям менталітет, релігійні, філософські настанови та цінності) і впливів західної фортепіанної культури. Ідея споглядання закладена в китайській культурі з давніх часів: вона культивувалася в релігійних практиках, на ній наголошувалося в давніх релігійно-філософських ученнях, вона втілюється й у традиційному китайському мистецтві. Через творення (мистецтва) і його споглядання (рецепцію)

людина здатна долучитися до світової гармонії. Образи споглядання різноманітні за формою вияву (пов'язані з природою, з філософією, релігією тощо), проте їхнім першоджерелом є прагнення досягнути гармонію світобудови. У фортепіанних творах цей смисловий базис утілюється за допомогою засобів, які були вироблені в тому числі й у європейській композиторській практиці (принцип остинато, варіантної повторюваності, макроостинатності, реєстрово-колеристичних зіставлень тощо). Складна взаємодія традиційного й іншокультурного вимагає від виконавців особливої чуйності у ставленні до нотного тексту, який приховує смислові підтексти, задля досягнення всієї повноти смислів і донесення їх до слухачів. Програмні назви в такому випадку є першопоштовхом для виконавської інтерпретації.

**Перспективи подальших наукових розвідок** полягають у дослідженні смислових глибин китайської традиційної культури в аспекті їхньої реалізації в сучасній композиторській творчості на основі складного синтезу традиційного й іншокультурного художнього мислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Антошко, М. О. (2020). Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Мистецтвознавство, 1*, 56–60. (Antoshko, M. O. (2020). Development of piano art in China. *Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts: Mystetstvoznavstvo, 1*, 56–60).
- Безверхня, Ю. В. (2014). «Туманна поезія» в китайській літературі крізь призму традицій та новаторства. *Літературознавчі студії, 42(1)*, 74–80. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2014\\_42%281%29\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29_11) (Bezverhnya, Yu. V. (2014). «Misty poetry» in Chinese literature through the prism of tradition and innovation. *Literary Studies, 42(1)*, 74–80. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2014\\_42%281%29\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29_11)).
- Жао, Джін (2019). Праці мислителів Давнього Китаю як свідчення становлення музичної педагогіки, естетики та критики. *Українська музика, 3-4 (33-34)*, 117–124. (Zhao Jing (2019). The works of ancient Chinese thinkers as evidence of the formation of musical pedagogy, aesthetics and criticism. *Ukrainian music, 3-4 (33-34)*, 117–124).
- Китайський живопис. Режим доступу: <https://www.chine-culture.com/uk/%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81.php>. (Chinese painting. Retrieved from : <https://www.chine-culture.com/uk/%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81.php>).
- Лу, Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ–початку ХХІ ст. (дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03). Львів. (Lu Jie (2017). Concept spheres of Chinese program piano music of the 20th and early 21st centuries (PhD thesis). Lviv).

- Ма, Сіньюань (2019). Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 27, 161–167. (Ma Xinyuan (2019). Activation of the creative activity of pianists from China in the context of world performing culture. *Scientific journal of the M. P. Dragomanov NPU. Series 14. Theory and methods of art education*, 27, 161–167).
- Сун, Н. Ю. (2020). Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена. *Аспекти історичного музикознавства*, 19-20, 247–267. (Sun, N. Y. (2020). Sonatas for piano in the context of the compositional and pedagogical activity of Mao-Shuen Chen. *Aspects of historical musicology*, 19-20, 247–267).
- Чжан, Гуанцзянь (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, 21, 230–247. (Zhang Guangjian (2020). Problems of interpreting Zhang Zhao's piano works (on the example of the fantasy "Pihuang"). *Aspects of historical musicology*, 21, 230–247).
- Чжан, Менчже (2021). Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості китайських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 148–165. (Zhang Menzhe (2021). Polyphonic genres in the piano works of Chinese composers. *Aspects of historical musicology*, 24, 148–165).
- Чжао, Юе (2022). Варіаційна форма у китайській фортепіанній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок «Мистецтвознавство»)*, 40-41, 110–114. Режим доступу: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>. (Zhao Yue (2022). Variational form in Chinese piano music. *Ukrainian culture: past, present, ways of development (direction "Art Studies")*, 40-41, 110–114. Retrieved from: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.533>).
- Чжао, Юе (2022). Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний код. *Арт-Платформа*, 5, 81–96. Режим доступу: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>. (Zhao Yue (2022). Genre specificity in Chinese piano music as a national code. *Art-Platforma*, 5, 81–96. Retrieved from: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96>).
- Чжао, Юе (2022). Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 188–192. (Zhao Yue (2022). Periodization of China's piano culture in the discourse of approaches. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 188–192).

### SUMMARY

**Kalashnyk Mariia.** Means of embodying images of contemplation in piano works by contemporary Chinese composers.

*There is a growing interest in Chinese music culture, in particular piano music, in Ukrainian musicology. The latter is studied in various aspects: historical and stylistic, genre, artistic and figurative, pedagogical, and performing. The study of images of contemplation in various art forms takes place in the context of various issues, but in the works we know, this problem has not been projected onto the piano works of Chinese composers. This determines the relevance and novelty of the topic. The purpose of the article is to study the means of embodying contemplative images in the piano works of contemporary Chinese composers. The article uses a comprehensive*

*research method that combines historical, historical and cultural, theoretical, stylistic, genre, semantic, and functional methods.*

*The conclusions note that the Chinese style of piano music is characterized by a complex interaction of traditional artistic thinking (which is based on mentality, religious and philosophical attitudes and values) and the influences of Western piano culture. The idea of contemplation has been embedded in Chinese culture since ancient times: it has been cultivated in religious practices, emphasized in ancient religious and philosophical teachings, and embodied in traditional Chinese art. Through the creation of art and its contemplation (reception), a person is able to join the world harmony. The images of contemplation are diverse in their form of manifestation (related to nature, philosophy, religion, etc.), but their primary source is the desire to comprehend the harmony of the universe. In piano works, this semantic basis is embodied by means that have been developed in European compositional practice (the principle of ostinato, variant repetition, macro-ostinato, etc.). The complex interaction of the traditional and the foreign requires performers to be especially sensitive to the musical text, which hides semantic overtones, in order to comprehend the fullness of the meanings and convey them to the audience. In this case, the program titles are the first impetus for the performer's interpretation.*

**Key words:** *Chinese musical culture, Chinese piano music, Chinese style, traditionality, programmatic, images of contemplation, piano miniature, performance interpretation.*

**УДК 378.01/.09:[373.011.3-051:331.54]**

**Natalia Kovalenko**

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

ORCID ID 0000-0003-2854-2461

DOI 10.24139/2312-5993/2022.06/321-335

## **ORGANIZATIONAL FOUNDATIONS OF THE PEDAGOGICAL SYSTEM FOR THE FORMATION OF THE EARLY PROFESSIONAL IDENTITY OF FUTURE TEACHERS IN PROFESSIONAL AND PEDAGOGICAL TRAINING.**

*The article substantiates the organizational foundations of the pedagogical system of forming the early professional identity of future teachers: the contextual environment was characterized (professional, professional-pedagogical training of future teachers, professional-pedagogical training of second-year students); was justified the unity of the pedagogical system, which integrated the theoretical (study of pedagogical educational disciplines), practical (passing educational pedagogical practice) and scientific-research (conducting scientific pedagogical research) components united by a common educational goal; is highlighted the analysis of the structure and volumes of the system of professional and pedagogical training of the first (bachelor) level of higher education of educational programs in the specialty 014 Secondary education (by subject specializations), which were accredited by the National Agency for Higher Education Quality Assurance.*

**Key words:** *higher education, higher education quality, identity, professional training of a teacher, early professional identity of a future teacher, professional and pedagogical training, discipline "Pedagogy", educational pedagogical practice, scientific pedagogical research, school and university project.*