

Problemi attuali di pedagogia musicale generale

La monografia collettiva dei principali scienziati e pedagoghi ucraini mette in evidenza i temi della ricerca moderna sulla storia, la teoria e la pratica della pedagogia musicale moderna.

La componente di storia locale inclusa nella monografia non solo aumenta la gamma di ricerche di storia dell'arte, ma contribuisce anche al raggiungimento della libertà nella costruzione di una struttura a mosaico di relazioni interdisciplinari, che oggi sono una componente importante della formazione professionale di un musicista-pedagogo.



Cherkasov Volodymyr (a cura di) - Dottore in Scienze Pedagogiche, Professore.

Scienze Pedagogiche, Professore, Professore del Dipartimento di Arte Musicale dell'Istituto Istituto comunale di istruzione superiore "Accademia di Cultura e Arti" del Consiglio Regionale della Transcarpazia.

Consiglio regionale della Transcarpazia. Ucraina, Uzhgorod.



Volodymyr Cherkasov



Problemi attuali di pedagogia musicale generale

Volodymyr Cherkasov

Volodymyr Cherkasov

Problemi attuali di pedagogia musicale generale

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Volodymyr Cherkasov

**Problemi attuali di
pedagogia musicale
generale**

FOR AUTHOR USE ONLY

ScienziaScripts

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

This book is a translation from the original published under ISBN 978-620-6-76750-3.

Publisher:

Scientia Scripta

is a trademark of

Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

120 High Road, East Finchley, London, N2 9ED, United Kingdom

Str. Armeneasca 28/1, office 1, Chisinau MD-2012, Republic of Moldova, Europe

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-6-43153-4

Copyright © Volodymyr Cherkasov

Copyright © 2023 Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY



**Problemi attuali di pedagogia
musicale generale**

Monografia

a cura del Prof. Volodymyr Cherkasov

**Актуальні питання загальної
музичної педагогіки:**

Монографія

за редакцією проф. Черкасова В.Ф.

Problemi attuali di pedagogia musicale generale:
Monografia a cura del Prof. Volodymyr Cherkasov.
Compilata dal Prof. Mykhailychenko O.V. Deutschland.
LAP LAMBERT Academic Publishing, 2023. 205 c.

Актуальні питання загальної музичної педагогіки:
Монографія за редакцією проф. Черкасова В. Ф.
Упорядник проф. Михайличенко О.В. Бо Басен,
Німеччина / Deutschland. LAPLAMBERT Academic
Publishing, 2023. 205 c.

La monografia collettiva dei principali scienziati e
pedagoghi ucraïni mette in evidenza i temi della ricerca
moderna sulla storia, la teoria e la pratica della pedagogia
musicale moderna.

У колективній монографії провідних українських
вчених та педагогів висвітлюються питання сучасних
досліджень із історії, теорії та практики сучасної
музичної педагогіки.

CONTENUTI

RISERVE DI FORMAZIONE PRATICA DEI FUTURI SPECIALISTI DELL'ARTE NEL CONTESTO DELLE SFIDE MODERNE	4
BASI PSICOLOGICO-PEDAGOGICHE DELLA PREPARAZIONE DI UN DIRETTORE D'ORCHESTRA ALL'ESPRESSIONE DI SÉ E ALLA GESTIONE DI UN GRUPPO CORALE	23
L'EDUCAZIONE MUSICALE NELL'AREA STORICO-CULTURALE DELL'UCRAINA (ACCADEMIA NAZIONALE DI MUSICA DELL'UCRAINA INTITOLATA A P. I. TCHAIKOVSKY)	45
FORMAZIONE PROFESSIONALE DI SPECIALISTI NEL SETTORE "CULTURA E ARTE" PRESSO L'ISTITUTO PUBBLICO DI ISTRUZIONE SUPERIORE "ACCADEMIA DI CULTURA E ARTE" DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLA TRANSCARPANIA	66
LA PEDAGOGIA DELL'ARTE MUSICALE COME OGGETTO DI RICERCA SCIENTIFICA	78
MUSICA E STUDI LOCALI NEL CONTESTO DELLA FORMAZIONE DELLA TRAIETTORIA MUSICALE ED EDUCATIVA DEL FUTURO MUSICISTA- PEDAGOGO	101
BLENDED LEARNING ED ESPERIENZE STRANIERE DEL SUO UTILIZZO NELLA PRATICA PEDAGOGICA	119
LA RIPETIZIONE MUSICALE COME UNIVERSALE CULTURALE E ARTISTICO	131
CULTURA METODOLOGICA DEGLI STUDENTI DI CANTO: STRUTTURA, SISTEMA DI CRITERI, INDICATORI E LIVELLI DI FORMAZIONE	144
METODI E TECNOLOGIE INNOVATIVE NELL'EDUCAZIONE MUSICALE GENERALE	154
IMPLEMENTAZIONE DELLE INNOVAZIONI NELL'EDUCAZIONE ARTISTICA	167

Oleksiuk Olga
Direttore del Dipartimento di Musicologia
e Educazione musicale della Facoltà
di Musica e Coreografia
presso l'Università Borys Grinchenko di Kiev,
Dottorato di ricerca in Pedagogia.
Ucraina, Kiev.

**RISERVE DI FORMAZIONE PRATICA DEI FUTURI
SPECIALISTI DELL'ARTE NEL CONTESTO DELLE SFIDE
MODERNE**

I processi di globalizzazione, che determinano la vita della civiltà moderna, richiedono l'identificazione delle principali priorità non solo nella natura e nei contenuti dell'educazione, ma anche nello sviluppo della ricerca pedagogica orientata a determinati cambiamenti storici. È urgente definire una nuova strategia e identificare le principali direzioni dell'attività scientifica e pedagogica, tenendo conto della profondità dei cambiamenti radicali che hanno modificato radicalmente la comunità umana. Nel mondo moderno si è formata una situazione specifica, causata dai cambiamenti nella sfera sociale, economica e culturale della società e dai cambiamenti nell'uomo moderno stesso. Ciò determina una maggiore attenzione alle attività di ricerca nelle condizioni dell'istruzione superiore moderna, compresa l'arte. Il miglioramento della formazione psicologica dei futuri insegnanti implica l'uso sistematico di metodi di apprendimento attivo. È necessario pensare e organizzare metodicamente tutte le fasi dell'attività di ricerca degli studenti, a partire dalla formazione della necessità e degli atteggiamenti motivazionali corrispondenti, fino alla ricerca di soluzioni ai problemi professionali e di modi per migliorare le competenze pedagogiche. Il risultato di questo lavoro dovrebbe essere lo sviluppo del pensiero pedagogico degli studenti, la definizione di obiettivi pedagogici, la riflessione pedagogica e l'orientamento professionale, che si distinguerebbe per il profondo bisogno di creazione attiva che caratterizza il livello personale dell'individuo.¹

Il più debole, a nostro avviso, è il primo, iniziale livello del sistema metodico: la formazione del bisogno dei futuri specialisti del profilo artistico nel lavoro di ricerca, di autoformazione e di autoeducazione, e questo significa il bisogno che è dettato dall'attività professionale, e non da fattori esterni ad essa. corrispondente all'insieme reale dei compiti di una scuola d'arte moderna.

¹ Олексюк Ольга Миколаївна (2014) Дослідницька діяльність кафедри у вищому мистецькому навчальному закладі: європейський досвід Проблеми освіти : наук. зб. / Інститут інноваційних технологій і змісту освіти МОН України. К., 2014. - Випуск 79. 310 с.. С. 170-174.

Nella pratica delle istituzioni di istruzione artistica superiore, vengono fatti vari tentativi per risolvere il problema specificato, come ad esempio: l'attualizzazione del bisogno degli studenti di sviluppare le capacità comunicative e di autoregolazione durante la recitazione di situazioni pedagogiche in vari sistemi di formazione, lo sviluppo della motivazione alla ricerca nei giochi educativi. Il più delle volte l'orientamento professionale si forma indirettamente, attraverso la creazione di situazioni modello o l'identificazione di problemi personali generali in situazioni che presentano le stesse esigenze dell'attività professionale.²

Il modo più efficace sarebbe il condizionamento diretto dell'attività di ricerca degli studenti con i problemi dell'attività pedagogica, che in una certa misura avviene anche nell'istruzione tradizionale, ma in forma tardiva. Dopo aver acquisito la padronanza delle principali discipline del ciclo psicologico-pedagogico, gli studenti entrano nella pratica pedagogica e affrontano i problemi che in precedenza avevano risolto principalmente in modo teorico. Allo stesso tempo, la motivazione che nasce direttamente nel corso del lavoro con gli studenti si rivela per molti versi inferiore, poiché gli studenti non sono sempre in grado di valutare le vere ragioni dei loro insuccessi e delle loro difficoltà, il compito di ricerca dovuto alla focalizzazione sulla rapida acquisizione di un mestiere artistico, sui metodi riproduttivi dell'attività pedagogica. Un quadro simile, dovuto all'incompletezza del piano metodico, si osserva tra gli studenti per corrispondenza.

L'introduzione della pratica pedagogica continua ha creato le condizioni per superare la chiusura teorica delle discipline studiate e il deficit motivazionale nel lavoro di ricerca degli studenti, la loro autoformazione e autoeducazione. Allo stesso tempo, solo il fatto stesso della distribuzione della pratica per l'intero periodo di studio in un istituto di istruzione artistica superiore (così come il fatto di combinare lo studio con l'attività pratica per gli studenti part-time), senza cambiare il sistema del suo rapporto con lo studio delle singole discipline, non è in grado di cambiare qualitativamente la base motivazionale dell'attività educativa degli studenti.

Uno dei modi per attualizzare le motivazioni autodidattiche e autoformative degli studenti di un istituto di istruzione artistica superiore è che l'insegnante organizzi situazioni in cui la formulazione iniziale e la comprensione del problema siano direttamente collegate al compito riflesso della scuola d'arte moderna e all'esperienza dello studente. Con il tempo, la situazione problematica formatasi nelle condizioni naturali del lavoro educativo con gli studenti si sviluppa e viene risolta con l'aiuto di situazioni modello, discussioni e compiti creativi. Questo allontanamento dai problemi reali è possibile e deve essere attuato nel processo di formazione dei futuri specialisti. In alcuni istituti di istruzione artistica superiore, la formazione

² Олексюк Ольга Миколаївна (2020) Навчально-методичний посібник "Практикум з методології наукових досліджень". Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.

dell'attività creativa degli studenti avviene sotto forma di compiti problematici separati nella pratica, nella preparazione di gruppi di ricerca.

Considereremo l'esperienza di lavoro della preparazione e dell'organizzazione di situazioni problematiche durante la pratica pedagogica degli studenti e la loro successiva risoluzione nel processo di utilizzo di metodi di apprendimento attivo nelle classi di psicologia.

Come è noto, l'abilità globale più importante che caratterizza il livello di formazione psicologica dei futuri specialisti è la capacità di adattare metodi già pronti a condizioni specifiche, di sviluppare autonomamente tecniche psicodiagnostiche in relazione alle esigenze dei futuri specialisti. Nei laboratori e nei manuali pratici per gli studenti di psicologia, questo compito di solito non viene richiesto o viene richiesto in modo generico, senza specificare come risolverlo. Allo stesso tempo, come dimostra l'esperienza del nostro lavoro, la soluzione è accessibile agli studenti e promuove lo sviluppo del loro interesse professionale e della loro creatività.

La prima esperienza di costruzione di metodi psicodiagnostici da parte degli studenti comprende quattro fasi: preparatoria (osservazione degli studenti a scuola, lavoro con la letteratura, discussioni di gruppo, consultazioni individuali); lavori di analisi e chiarimento della metodologia compilata, conduzione di una discussione di gruppo su lavori individuali), ricerca vera e propria (gli studenti conducono una ricerca in una scuola d'arte, descrivono i risultati, li analizzano, traggono conclusioni sul compito di migliorare il lavoro educativo dell'insegnante; se possibile, queste conclusioni vengono immediatamente verificate durante la pratica pedagogica). In ogni fase del lavoro, si presta particolare attenzione all'attività di ricerca degli studenti, che sviluppa la definizione degli obiettivi pedagogici, il pensiero pedagogico e la riflessione pedagogica autovalutativa e di sviluppo, nonché l'attuazione di metodi combinati di lavoro individuale e di gruppo.

Vediamo in dettaglio la manutenzione di ciascuna delle fasi elencate di questa attività.

In primo luogo, agli studenti viene affidato il compito di riassumere le loro osservazioni in classe, condurre osservazioni speciali e conversazioni con l'insegnante al fine di identificare i problemi educativi più acuti nel gruppo dato e delineare i modi per risolverli. In generale, i risultati di tale lavoro sono, di norma, insoddisfacenti: i problemi pedagogici sono formulati dagli studenti in modo impreciso e diffuso, le specificità della situazione pedagogica non sono molto riflesse, non c'è alcun tentativo di individuare relazioni di causa-effetto; i modi di risolvere i problemi pedagogici da loro individuati sono caratterizzati dalla ricerca di mezzi di influenza originali, non standard e vari, ma sono ancora spesso unilaterali, frammentari; si nota l'istruzione sull'adattamento alla situazione esistente e non sulla trasformazione della pratica dell'insegnante.

Poi, nel corso di una discussione di gruppo guidata dall'insegnante, gli studenti discutono i problemi selezionati, li specificano e li approfondiscono; si determina quali informazioni sulle caratteristiche individuali degli studenti o sulle relazioni interpersonali in classe aiuterebbero a delineare modalità efficaci di attività didattica. Questioni particolari di discussione: se le conoscenze psicologiche sono davvero necessarie per migliorare il lavoro di un insegnante, se le possiede o se ha bisogno di condurre studi psicodiagnostici speciali.

Organizzando la discussione, l'insegnante porta alle seguenti decisioni: il problema pedagogico dovrebbe essere formulato il più concretamente possibile e dovrebbe correlare punti come una chiara definizione degli obiettivi dell'educazione artistica, tenendo conto delle caratteristiche individuali e dell'età, cercando metodi di influenza appropriati (cosa insegnare, chi insegnare, come insegnare; e per analogia: cosa educare, chi educare, come educare); la soluzione del problema pedagogico richiede una conoscenza approfondita e differenziata delle caratteristiche psicologiche degli studenti, che (con il necessario grado di profondità e specificazione) a volte può non essere posseduta nemmeno dall'insegnante più attento; la ricerca di modi efficaci per risolvere il problema dato implica la conduzione di studi psicologici speciali che dovrebbero integrare, approfondire e specificare le conoscenze dell'insegnante sugli studenti.

Nel corso di tali discussioni, singoli studenti cercano di dimostrare che "l'insegnante conosce già i suoi studenti, senza ricerche speciali", che "non ha tempo per condurre ricerche psicologiche", ecc. Come prova, l'insegnante può citare brani di conversazioni con insegnanti che, in seguito alla conduzione di studi speciali, hanno potuto identificare e superare tali aspetti negativi del lavoro, a cui prima non prestava attenzione; in alcuni casi, tale punto di vista può essere difeso da studenti senior che conducono lavori di ricerca scientifica in pedagogia e psicologia, infine, nel gruppo di studenti ci saranno avversari riguardo all'opinione di studenti scettici.

Di conseguenza, tale discussione aiuta gli studenti a formulare problemi pedagogici specifici nel campo dato, dà un'idea iniziale di come comporre i metodi psicologici utilizzati per risolvere compiti pratici specifici, mostra le possibilità di utilizzare i metodi psicodiagnostici nella pratica, che in qualche misura forma la motivazione alla ricerca. La natura della discussione è mista: comprende le caratteristiche di discussione-problemi, discussione-illustrazioni, discussione-valutazione e anche discussione-esercizi con un'organizzazione speciale. Dopo la lezione, gli studenti determinano l'oggetto, il soggetto e i compiti della ricerca, identificano gli indicatori del fenomeno oggetto di indagine, preparano un piano per la metodologia futura, allo stesso tempo utilizzano la letteratura consigliata e, se necessario, si tengono consultazioni individuali con loro.

La prima esperienza di autoconstruzione di tecniche psicodiagnostiche

da parte degli studenti comporta un particolare lavoro di formazione di un certo stato d'animo in loro - la fiducia nel successo del compito e la convinzione che i metodi preparati in relazione a una specifica situazione pedagogica siano più interessanti e utili per l'insegnante rispetto a quelli presi dalla letteratura e utilizzati in forma non adattata.

La seconda discussione preparatoria è strutturata come una discussione di questioni relative allo sviluppo di singole parti della metodologia psicodiagnostica. Il docente invita gli studenti a esprimere la loro opinione su quante tecniche metodologiche e in quale combinazione dovrebbero essere utilizzate per ottenere dati affidabili su un particolare problema. Successivamente, i singoli compiti di ricerca formulati dagli studenti vengono discussi in termini di profondità, completezza e specificazione; vengono espresse varie valutazioni sull'insieme di indicatori del fenomeno studiato selezionati da uno o dall'altro studente; in alcuni casi, gli indicatori selezionati vengono scalati. Nel corso della discussione, si valutano le possibilità di modificare alcune tecniche metodologiche utilizzate dagli psicologi (ad esempio, la tecnica di variare il grado di severità del controllo dell'insegnante utilizzata nello studio degli interessi cognitivi, per i compiti di ricerca selezionati dallo studente. Inoltre, nella seconda sessione, gli studenti discutono una serie di questioni tecniche: come formulare l'istruzione per gli studenti, in modo che svolga funzioni motivazionali, di orientamento, di guida, esplicative, che corrisponda alle caratteristiche dell'età degli studenti, come simulare le situazioni, in forma generalizzata, previste dagli indicatori selezionati, come elaborare i risultati con il minor dispendio di tempo e la massima possibilità di utilizzo pratico.

Nella fase correttiva, gli studenti eseguono il secondo lavoro scritto "Analisi-chiarificazione di metodi complessi di studio delle qualità morali della personalità di uno studente di scuola d'arte", in cui esaminano in dettaglio i vantaggi e gli svantaggi del loro metodo, le possibili difficoltà nel suo utilizzo, i modi per correggere le imprecisioni, le carenze e rimuovere le possibili difficoltà; come risultato di questa analisi, vengono apportate correzioni alla versione iniziale della metodologia.

Nell'ultima fase, quella della ricerca vera e propria, gli studenti conducono una ricerca in classe come parte della pratica pedagogica e preparano un lavoro scritto che descrive l'organizzazione della ricerca, i suoi risultati, conduce un'analisi e trae una conclusione sulle opportunità e i compiti per migliorare il lavoro dell'insegnante. Successivamente, in una sessione pratica, i risultati della ricerca e le possibilità di utilizzo vengono discussi dal gruppo.

Successivamente, il lavoro sulla costruzione dei metodi acquisisce un carattere più condensato: dopo aver discusso il problema in classe, gli studenti compongono i metodi e conducono la ricerca in classe durante una settimana accademica. Durante lo studio del corso di psicologia dell'età e

pedagogica, gli studenti svolgono il seguente lavoro su quattro argomenti: lo studio delle qualità morali, l'autostima, gli interessi conosciuti degli studenti e le relazioni interpersonali con un gruppo di studenti delle scuole d'arte.

Nell'impostazione dei compiti didattici per gli studenti, alcune caratteristiche della componente target dell'attività sono variate rispetto a questi lavori. La definizione degli obiettivi durante la costruzione della metodologia è stata effettuata secondo una delle seguenti opzioni di presentazione del compito: 1) scegliere autonomamente gli effettivi problemi di ricerca (e in base ad essi elaborare la metodologia e testarla) 2) specificare lo scopo della ricerca in una determinata direzione (ad esempio, dallo studio delle qualità morali degli studenti) in base alle peculiarità della situazione pedagogica in classe; 3) presentare un sistema di obiettivi di ricerca nel caso in cui siano indicate caratteristiche specifiche della situazione pedagogica; 4) aderire a un obiettivo specifico del contenuto e specificamente formulato dall'insegnante (ad esempio: studiare il rapporto tra regolazione emotiva anticipatoria, graduale e finale).

Ciascuna delle opzioni di presentazione del compito mira a sviluppare determinate competenze negli studenti: valutare le situazioni pedagogiche da diverse angolazioni e cercare modi per risolverle in relazione all'uso di metodi di ricerca psicologica (opzioni 1-4), determinare le possibilità di variare le tecniche metodologiche per ottenere risultati affidabili, tradurre gli indicatori in situazioni specifiche, domande, modelli sperimentali.

L'organizzazione di ogni ciclo di ricerca degli studenti è stata decisa da noi come lavoro senza campione o secondo un campione (quando agli studenti è stato proposto di studiare sviluppi specifici di metodi). Nel primo caso, la fase preparatoria richiede molto tempo, ma si è rivelata più efficace.

Dopo l'intero ciclo della prima direzione, dallo sviluppo della metodologia all'uso pratico dei dati ottenuti, essi stessi spesso propongono di condurre l'ulteriore discussione dei metodi e dei risultati in un modo leggermente diverso - dopo l'approvazione dei metodi, motivandola con il fatto che "è interessante pensarci da soli", "vogliamo provare", "abbiamo già esperienza", "è chiaro come farlo". Dopo il primo ciclo di ricerca, si è notata la profondità della visione psicologica dei problemi educativi, l'accuratezza della loro formulazione e la puntualità dell'analisi. È aumentata la necessità di consultazioni individuali, di incontri con l'insegnante e di consigli "insegnante-studente".

Gli insegnanti della scuola d'arte sono interessati alla ricerca condotta dagli studenti della facoltà: chiedono di condurre ulteriori ricerche con altri gruppi di studenti, di riscrivere i metodi degli studenti, di consultarsi sull'organizzazione della ricerca - tutto questo sviluppa il bisogno di autoformazione psicologica e di creatività nei futuri insegnanti.

I giochi educativi (come il gioco "Dispute") con un pronunciato elemento riflessivo, che comportano attività di quasi-ricerca su problemi

psicologici e pedagogici attuali, stimolano lo sviluppo dell'orientamento professionale degli studenti, la loro definizione di obiettivi pedagogici, il pensiero e la riflessione: nel processo del gioco, diverse posizioni si scontrano e sono alla ricerca di modi efficaci per risolvere i problemi. La peculiarità del nostro approccio è che la problematizzazione è in parte svolta dagli stessi studenti prima dell'inizio del gioco-dibattito durante lo svolgimento di compiti speciali di psicologia pedagogica.

Abbiamo sviluppato il contenuto del gioco-dibattito "Psicologia dell'educazione delle studentesse di sei anni in una scuola d'arte", che prevede uno scontro tra le posizioni dei sostenitori dei metodi di gioco e non gioco per l'insegnamento alle studentesse di sei anni. Al dibattito partecipano gruppi di "teorici", "oppositori", "critici" e "coordinatori", ai quali sono stati affidati i seguenti compiti: difendere la posizione dell'educazione delle bambine di sei anni nell'ambito delle attività di gioco, nell'ambito delle attività educative; preparare domande che dimostrino la debolezza di entrambe le posizioni; indirizzare gli sforzi di tutti i partecipanti verso un'interazione positiva e la preparazione di una soluzione.

Prima di partecipare al dibattito, i delegati di ciascun gruppo, in base ai compiti assegnati, devono assistere (preferibilmente in collaborazione con gli studenti senior per preparare e condurre) a 1-2 lezioni in una classe di bambini di sei anni basate su attività ludiche o didattiche, che consentiranno di affinare il problema della controversia e di fornire ulteriori argomenti ai partecipanti. Inoltre, prima di tenere il dibattito, i partecipanti hanno dovuto familiarizzare con la letteratura speciale sul problema e parlare con l'insegnante delle carenze e delle difficoltà nell'educazione dei bambini di sei anni, cioè la formulazione del problema è stata prima collegata alle osservazioni pratiche degli studenti, e poi è stata proposta sotto forma di formulazione delle seguenti tesi e antitesi: la base dell'educazione per i bambini di sei anni dovrebbe essere l'attività ludica (educativa); il gioco corrisponde (non corrisponde più completamente) all'età (all'aumento) delle capacità dei bambini di sei anni; il gioco (l'insegnamento) fornisce l'effetto di sviluppo nell'educazione dei bambini di sei anni nel modo migliore.

Nel corso del dibattito, quando la dinamica delle posizioni di tutti i partecipanti è fissata, gli studenti devono passare dall'antitesi indifferenziata "gioco - apprendimento", presentata nell'opinione di molti insegnanti, a quella più corretta "attività di gioco - attività educativa", fare in modo che l'esperienza di lavoro degli insegnanti innovativi sia basata sulla formazione di attività educative nei bambini di sei anni (anche se le azioni di gioco separate sono incluse nel tessuto della lezione, sono subordinate alla soluzione del compito educativo), per affrontare il problema della preparazione alla scolarizzazione.

Dopo il completamento della parte teorica della disputa - prendere una decisione - viene introdotta una fase di riflessione sulle affermazioni, sulle

domande dei partecipanti al gioco, sui momenti chiave della disputa e si discute quanto i partecipanti siano soddisfatti della decisione presa.

Un altro gioco di compagnia, costruito in modo dialogico, è condotto sul tema "Stile di comunicazione con la classe". Organizza lo scontro tra le posizioni dei sostenitori dello stile di comunicazione autoritario e di quello democratico (un'antitesi molto diffusa nelle dispute degli insegnanti), fornisce una soluzione ai problemi della pedagogia autoritaria e della pedagogia della cooperazione, prevede un'analisi dello stile di comunicazione pedagogica degli insegnanti innovativi e la preparazione di una soluzione che fissi la dipendenza e le peculiarità della situazione pedagogica e il vantaggio dello stile democratico caratteristico della vera pedagogia della cooperazione. In questo gioco, il punto di partenza è anche l'analisi delle osservazioni e delle esperienze di lavoro degli studenti nel processo di pratica pedagogica.³

Entrambi i giochi, infatti, mettono in scena una disputa pedagogica e, grazie alla fase preparatoria, non solo viene modellato lo scontro di opinioni, ma anche il fatto che esso è determinato dalle specificità della situazione pedagogica e dall'approccio al lavoro dell'insegnante. Se possibile, è auspicabile che gli studenti svolgano in seguito un lavoro in una scuola d'arte tenendo conto delle decisioni prese a seguito delle controversie per una loro ulteriore valutazione e per consolidare un modo problematico di risolvere le situazioni pedagogiche basato sulla conoscenza psicologica.

Per meglio garantire il collegamento tra le forme di lavoro specificate nelle classi e l'esperienza pratica degli studenti, abbiamo suggerito loro di tenere un "Diario di autoanalisi del tirocinante" e di registrare in apposite colonne i successi e i risultati pedagogici; le carenze, le sviste e i problemi; i possibili modi per superare le carenze lavorative; le abilità e le qualità personali che devono essere sviluppate per correggere gli errori pedagogici. La correlazione sistematica delle competenze e delle qualità personali professionalmente significative con le singole componenti dell'attività pedagogica serve anche come compito per lo sviluppo dell'autoanalisi professionale e dell'autovalutazione degli studenti e fornisce una base pratica per discutere una serie di importanti questioni di psicologia degli insegnanti.

In una delle lezioni, teniamo una discussione di gruppo sul tema "Qualità di personalità di un maestro", discutiamo le ragioni delle difficoltà dell'insegnante che caratterizzano il sistema delle qualità pedagogiche necessarie: mancanza di correlazione tra i tratti di personalità professionalmente significativi e le componenti dell'attività pedagogica; posizione adattativa rispetto alle difficoltà sul lavoro; mancanza di consapevolezza del ruolo delle caratteristiche personali che determinano il legame programma-obiettivo e controllo-valutazione dell'attività, e anche le

³ Олексюк Ольга Миколаївна (2020) Навчально-методичний посібник "Практикум з методології наукових досліджень". Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.

qualità personali, svolgono la funzione di riferimento di un esempio.

Di conseguenza, si stabilisce la necessità di un'analisi mirata delle qualità della personalità dell'insegnante in relazione alle componenti della sua attività pedagogica, dopo di che gli studenti elaborano piani di autoformazione individuali per ciascuna delle componenti dell'attività pedagogica: motivazione, definizione degli obiettivi, progettazione, azioni pedagogiche (pianificate, impreviste, standard), autocontrollo e autovalutazione (anticipata, graduale, finale), miglioramento dell'attività.

Le forme di lavoro descritte sono organicamente collegate a quelle utilizzate dagli insegnanti d'arte. Ad esempio, nel processo di un gioco d'affari basato sul metodo del lavoro educativo, si mette in scena una conversazione con la classe e le sue conseguenze; poi, in una discussione di gruppo, si valutano i successi e i fallimenti pedagogici dello studente che ha interpretato il ruolo di un insegnante. Nei corsi di psicologia pedagogica, viene dedicato del tempo all'analisi psicologica delle situazioni che si presentano nel corso del gioco. Nel processo di preparazione al ruolo di insegnante, gli studenti spesso utilizzano i risultati delle ricerche psicologiche da loro condotte, cercano di "incorporare" la ricerca psicologica nel tessuto dell'evento educativo. Tali connessioni interdisciplinari riflettono chiaramente la necessità di un'applicazione pratica delle conoscenze psicologiche nel lavoro dell'insegnante.

Nell'insegnamento del corso "Fondamenti della padronanza pedagogica", oltre alle discussioni di gruppo, ai giochi educativi e commerciali, utilizziamo elementi di formazione socio-psicologica della comunicazione pedagogica, che vengono poi "giocati", quando possibile, in situazioni reali di pratica pedagogica. Nel corso della padronanza di questo corso, gli studenti integrano e approfondiscono i piani di autoformazione, nei quali, di norma, prevalgono i programmi per lo sviluppo della finalità e della controllabilità dell'attività pedagogica, della criticità, dell'autoregolazione, del mantenimento dell'iniziativa nella comunicazione - gli insegnanti raramente impongono simili compiti di autoformazione, indicando nella stragrande maggioranza, pazienza e dimostrando così un atteggiamento adattivo nei confronti delle difficoltà del lavoro pedagogico.

Lo scopo di attivare l'attività educativa degli studenti è anche la procedura per la loro esecuzione di compiti individuali in psicologia dell'età e pedagogica (eventualmente in altre discipline) in combinazione con una speciale autoanalisi della misura in cui hanno dimostrato le qualità del pensiero pedagogico e dell'apprendimento pedagogico del bambino durante l'esecuzione di questo compito. creatività. Una delle varianti di un compito simile: gli studenti devono autovalutare le qualità del pensiero professionale in un sistema a 10 punti su 8 scale - la difficoltà del pensiero pedagogico, la sua profondità, accuratezza e coerenza, l'ampiezza, la flessibilità, l'efficienza, la criticità e l'autocritica, l'indipendenza.

Durante la discussione con gli studenti di ogni concetto, il suo contenuto è stato rigorosamente determinato, poi ognuno ha dovuto segnare sugli 8 assi corrispondenti i punti che caratterizzano il livello generale di sviluppo di queste qualità in lui, e collegarli con una linea sottile. Successivamente, dovevano annotare a quale livello queste qualità si manifestavano durante lo svolgimento di uno specifico compito educativo (ad esempio, durante un dibattito, la stesura di una metodologia, la preparazione di un piano di lavoro educativo tenendo conto dei dati di uno studio psicologico, ecc. Infine, si dovrebbe notare in che misura queste qualità, secondo gli studenti, sono generalmente necessarie per un insegnante di classe, e collegare i punti con una linea tratteggiata. Confrontando il livello di queste tre linee, gli studenti traggono una conclusione sulla qualità dell'esecuzione dei compiti e dei compiti di autoformazione.

Compiti simili a questo sono multifunzionali: sottolineano la connessione tra la soluzione dei compiti educativi e l'attività professionale, permettono allo studente di valutare il suo lavoro nella sua forma figurativa, portano alla comprensione dei compiti di autoformazione del pensiero professionale - permettono di concretizzarli, aiutano a monitorare la crescita professionale, perché forniscono criteri per la sua valutazione. Tra l'altro, questo tipo di compito aumenta l'interesse degli studenti per il lavoro.

Per un insegnante, tali compiti consentono in una certa misura di controllare lo sviluppo di qualità professionalmente importanti nei futuri insegnanti. Presenteremo alcuni risultati dell'autovalutazione degli studenti secondo lo schema sopra descritto, ottenuti durante la prima lezione sull'età e la psicologia pedagogica (tema: "Analisi delle possibilità di utilizzo della psicologia nell'attività dell'insegnante") e dopo aver completato un compito simile nell'ultima lezione pratica del corso. La tabella mostra i punteggi medi delle autovalutazioni delle qualità del pensiero professionale degli studenti del secondo anno di quattro gruppi educativi. La significatività statistica delle differenze nei risultati è stata valutata confrontando gli indicatori della prima e dell'ultima riga della tabella secondo il criterio di Student; la significatività delle differenze è indicata nell'ultima riga, con le seguenti notazioni: * - $p < 0,05$, ** - $p < 0,01$.

Queste tabelle mostrano che, rimanendo piuttosto critici, gli studenti registrano la crescita di ciascuna delle qualità del pensiero professionale. Risultati simili si notano analizzando i lavori degli studenti, la loro attività, studiando i piani di autoformazione e i diari di autoanalisi.

Tabella 1

Sviluppo delle qualità professionali degli studenti come risultato della padronanza della disciplina della psicologia dell'età e della pedagogia

Research stage, evaluated criterion		Qualities of thinking							
		Difficulty	Depth	Latitude	Accuracy	Flexibility	Operativeness	Criticality	Independence
At the first practical lesson, to what extent is the quality given	Property in general	5,92	5,13	4,94	5,55	5,76	5,51	7,25	6,87
	It appeared in a specific work	5,32	4,51	4,49	4,90	5,23	5,25	6,32	6,83
	It is necessary for a student	8,78	9,06	9,30	9,21	9,40	9,47	9,29	9,30
In the last practical lesson	How much quality was shown in the work in the classes	6,78	6,25	6,14	6,39	6,36	7	7,94	8,69

Sulla base dell'esperienza di lavoro presentata, si può notare che uno dei modi efficaci per attivare l'attività educativa degli studenti degli istituti di istruzione artistica superiore è la modellazione nel processo di insegnamento della psicologia dell'attività pedagogica, che è fornita da una speciale preparazione di situazioni problematiche, nonché dall'elaborazione e dallo sviluppo dell'autoanalisi e dell'autovalutazione degli studenti durante la pratica pedagogica; sulla base dell'esperienza pratica acquisita direttamente nel lavoro con gli studenti, si stanno costruendo una serie di importanti linee di sviluppo della situazione problematica e della risoluzione dei problemi utilizzando i metodi della discussione di gruppo, del gioco educativo e dello svolgimento di compiti creativi. Il risultato della partecipazione a ciascuno di questi tipi di lezioni dovrebbe essere l'applicazione pratica delle conoscenze, abilità e competenze acquisite nelle attività pedagogiche dello studente.

Una condizione per il successo di questo lavoro è l'uso di procedure speciali per lo sviluppo della componente riflessiva dell'attività degli studenti, la dialoghizzazione dell'apprendimento e l'organizzazione della pianificazione e dell'autoformazione, tenendo conto del legame di controllo e valutazione delle loro attività educative. La ricostruzione delle scuole d'arte speciali superiori e secondarie, i diritti aggiuntivi concessi alle università per migliorare il processo educativo hanno rivelato la possibilità di modificare il contenuto dell'istruzione, riducendo le lezioni obbligatorie a 24-28 ore settimanali. Il tempo per il lavoro indipendente e individuale degli studenti è aumentato. I team pedagogici delle università conducono una ricerca didattica di forme e tipi di attività educative razionali per gli studenti.

Con l'introduzione di nuovi OPP presso le ONP degli istituti di istruzione artistica superiore, non è stata superata la psicologia del vantaggio

dei modi estesi di migliorare la formazione degli studenti. Come dimostra l'ovvia verità: se si introduce un nuovo corso, un seminario speciale, un laboratorio speciale, un corso speciale, l'efficacia della formazione in un certo campo della pedagogia aumenterà. L'installazione di un ampliamento della portata delle conoscenze teoriche ha portato a un aumento del carico di lavoro degli studenti con le lezioni in aula.

Esiste un altro approccio che porta a separare le conoscenze teoriche dalle competenze e abilità pratiche dei futuri insegnanti. Il valore pratico della teoria viene esagerato. Non si può non essere d'accordo con l'opinione che le abilità pratiche e le capacità di insegnamento si formino sulla base di disposizioni teoriche fondamentali. Tuttavia, l'elemento più importante - l'aspetto pratico - viene spesso trascurato nell'insegnamento a lezione.

La pratica nel campo dell'attività pedagogica è considerata un oggetto di studio e di costruzione, come risultato del quale viene creato un progetto (modello) di realtà pedagogica nella visione dello studente. Le conclusioni sull'opportunità di costruire in anticipo le situazioni e gli elementi della futura attività professionale sono importanti per aumentare il ruolo dell'attività educativa indipendente e l'orientamento pratico dell'istruzione.

L'enfasi sull'insegnamento in aula, principalmente a lezione, non si giustifica dal punto di vista della didattica della scuola superiore d'arte. Secondo i dati dell'indagine condotta su 265 laureati in discipline pedagogiche, circa il 95% degli intervistati ha dichiarato che gli studi universitari hanno avuto una grande o grandissima importanza nella loro vita. Tra i fattori più significativi per il loro sviluppo professionale, il 73% ha dato priorità alla comunicazione personale con i docenti durante i seminari, le lezioni pratiche e di laboratorio, durante il lavoro di ricerca; l'87% ha rilevato il ruolo di primo piano dell'autoformazione e dell'autoeducazione. Il 30-40% dei laureati non possiede le qualità necessarie che influenzano in modo significativo la prontezza dei postumi, la strategia di ulteriore lavoro con lo studente per cambiare la sua personalità e il suo comportamento. Allo stesso tempo, il responsabile del business game ha sottolineato il fatto che il lavoro dovrebbe basarsi sugli aspetti positivi della personalità dello studente. Gli studenti hanno avanzato varie ipotesi e opzioni sui modi di influenzare lo studente: utilizzando la tecnica della sostituzione degli interessi e degli hobby, l'influenza indiretta sulla personalità, il metodo dell'"esplosione pedagogica". Sono stati analizzati i metodi per neutralizzare la resistenza alle influenze educative, utilizzando le possibilità delle organizzazioni pubbliche dei bambini.

È giustificato combinare il lavoro indipendente extrascolastico con la conduzione da parte degli studenti di piccole mini-ricerche nelle scuole d'arte e in altre istituzioni educative. Agli studenti vengono proposti i seguenti tipi di compiti: "Sulla base del lavoro delle unità pedagogiche, determinare a quale età e in quali circostanze (salute, relazioni familiari, comunicazione

con gli amici nella scuola d'arte e fuori, ecc.) i bambini diventano difficili". "Utilizzando il metodo del questionario, scoprire la presenza di incarichi di lavoro permanenti nelle famiglie degli adolescenti o degli studenti delle scuole superiori". "Incaricare gli studenti di scrivere un saggio sul tema "Il mio successo scolastico". In relazione a diversi gruppi di studenti, analizzate le ragioni che impediscono loro di imparare bene. Discutete i risultati dell'analisi con l'insegnante di classe e con i genitori dei singoli studenti". "Utilizzando una mappa degli interessi, esplorate gli interessi professionali degli studenti di terza media". "Basandosi sull'osservazione degli studenti del liceo artistico, mostrate come i compiti del loro sviluppo vengono risolti nelle attività didattiche". "Apprendere l'esperienza lavorativa di un insegnante di una scuola d'arte della città in merito all'implementazione dell'apprendimento basato sui problemi (nell'ambito di un argomento educativo)".

Il lavoro indipendente extrascolastico è finalizzato non solo allo studio di determinati materiali teorici, ma anche all'arricchimento delle conoscenze attraverso l'uso di giochi didattici, l'esecuzione di compiti di ricerca, la stesura di sintesi, abstract, relazioni, recensioni, occasioni di lavoro individuale, frontale e di gruppo con gli studenti.⁴

Un approccio completo all'organizzazione del lavoro indipendente (sia in classe che fuori) richiede l'uso di forme intermedie e finali di monitoraggio dell'efficacia dell'attività dello studente, l'individualizzazione dell'apprendimento. Un docente universitario può controllare i progressi di ogni studente non più di tre volte a semestre. A questo proposito, forme di controllo delle conoscenze come saggi, tesine che sostituiscono un credito o un esame, prove di verifica, seminari-consultazioni con un gruppo di studenti, discussioni, esame selettivo o revisione degli appunti, colloqui individuali o di gruppo, consultazioni, ecc.

Il lavoro individuale è necessario per tenere conto delle inclinazioni e degli interessi degli studenti e per accelerare il completamento del corso di pedagogia da parte degli studenti con buoni risultati. Può includere la preparazione e la soluzione di compiti pedagogici, la realizzazione di compiti di ricerca, l'analisi di forme di lavoro educativo e didattico, la produzione di materiali didattici, l'auto-monitoraggio dei risultati delle attività educative per argomento o sezione, ecc. d.

Nei piani di studio del nostro istituto di istruzione superiore, 40 ore sono assegnate alle lezioni del corso di pedagogia. La stessa quantità di tempo di studio è assegnata al lavoro indipendente degli studenti al di fuori del processo educativo; per le lezioni seminariali e pratiche - 20 ore, per il lavoro individuale - sempre 20 ore. Si tengono discussioni sui temi "Formazione della visione comunista del mondo degli studenti nel sistema

⁴ Tuning Educational Structures in Europe // Il contributo delle università al processo di Bologna: Un'introduzione. URL: <http://www.tuning.unideusto.org/tuningeu/>.

generale del lavoro educativo", "Educazione ideologica e morale degli studenti", "Metodi e mezzi di educazione", "Forme di organizzazione dell'educazione", oltre ad altri tipi di attività educative.

L'ambito, la struttura, il contenuto del lavoro indipendente e individuale, gli orari di consultazione e i tipi di controllo finale sono determinati dal dipartimento e si riflettono nel programma del dipartimento (programma). Per evitare di sovraccaricare gli studenti, l'ufficio del preside di facoltà coordina tutte le attività del corso o del gruppo.

Pertanto, con l'organizzazione del lavoro indipendente degli studenti, è necessario: dividere l'intero materiale didattico in unità didattiche separate; determinare gli obiettivi didattici di ciascuna di esse, i tipi, le forme e i metodi di lavoro indipendente e individuale degli studenti; stabilire la gestione di questo lavoro con l'aiuto di CONSULTAZIONI, compiti individuali o di gruppo, istruzioni metodiche, ecc.

Il sistema di requisiti per il lavoro indipendente degli studenti universitari della scuola d'arte è ancora in fase di sviluppo. Quali sono i criteri di selezione del contenuto del materiale sottoposto a studio indipendente dagli studenti? Qual è il modo migliore per gestire il lavoro didattico indipendente degli studenti? Come insegnare agli studenti le basi dell'organizzazione del lavoro mentale? Come risolvere il compito di formare uno specialista per la formazione continua post-laurea? Qual è il sistema di lavoro indipendente degli studenti in ogni materia e ciclo disciplinare?

La scienza e la pratica pedagogica devono rispondere a queste e a molte altre domande durante la ricostruzione delle scuole d'arte superiori e secondarie.

Domanda molto utile e puntuale, polemicamente acuta, sull'oggetto, la specificità, le funzioni, le possibilità, le principali direzioni di sviluppo della metodologia pedagogica, le modalità della sua influenza sul miglioramento dell'attività pedagogica. La corretta formulazione e la soluzione scientifica di questioni complesse della pedagogia sono condizioni indispensabili per il successo della ricostruzione e del rinnovamento dell'intero sistema di educazione e istruzione. È impossibile accettare di ignorare la scienza quando si prendono importanti decisioni gestionali nel campo dello sviluppo dell'educazione. Assurde le recenti richieste di sostituire la scienza con le migliori pratiche. La cultura metodologica della ricerca pedagogica non è sufficientemente elevata.

Concordando con molte disposizioni, vorrei chiarire qualcosa, e prima di tutto la posizione sulla funzione trasformatrice della metodologia, i modi e i mezzi della sua attuazione pratica. L'intera metodologia ha come obiettivo finale il cambiamento della realtà. Un'altra domanda è: qual è il rapporto tra l'impatto diretto e indiretto della metodologia sulla pratica? L'esperienza piuttosto ricca e triste della deduzione diretta degli approcci filosofici, l'uso

di criteri scientifici generali per risolvere problemi specifici e soprattutto compiti pratici, dimostra in modo convincente che le funzioni epistemologiche e metodologiche della conoscenza filosofica, compreso l'importantissimo compito di comprendere la dialettica dello sviluppo di questa o quella sfera della realtà, devono essere svolte attraverso l'apparato della conoscenza scientifica specifica. Tuttavia, il tentativo di regolare la pratica direttamente da un punto di vista metodologico e di porre la metodologia, come ha detto uno dei partecipanti all'intervista, "su un alto piedistallo scientifico", la allontana dalla pratica e, a sua volta, dà origine al nichilismo metodologico.

In effetti, la scienza pedagogica ha molti piani. E saltare dal piano superiore a quello inferiore è pericoloso, è meglio scendere le scale. Si tratta delle connessioni naturali tra la metodologia filosofica, scientifica generale e specifica della pedagogia, la sua teoria e la conoscenza applicata (sotto forma di raccomandazioni, consigli, requisiti, tecnologie, metodi, ecc.) Non sarebbe corretto chiedersi: quale piano è migliore o più utile e l'alienazione dalle condizioni terrene è inevitabile se il ricercatore lavora al piano superiore? Ci sono due modi per passare dall'alto al basso e viceversa: saltando da un piano all'altro o fermandosi in ognuno di essi. Il metodologo studia la realtà, le tendenze del suo sviluppo sia direttamente (la vista dall'alto è più ampia, i contorni del generale sono meglio visibili), sia indirettamente - attraverso la propria teoria. Dopo tutto, sono le leggi, le idee, le ipotesi, le connessioni scoperte che costituiscono i fattori per le generalizzazioni e le conclusioni metodologiche. Credo che il collegamento della metodologia con la pratica, così come l'attuazione della sua funzione trasformativa, avvenga indirettamente. Altrimenti, il sistema di connessioni intra-scientifiche si rompe, la teoria viene sostituita dai postulati metodologici.

La forza della metodologia sta proprio nel fatto che sintetizza la dialettica, la visione del mondo e gli approcci epistemologici con le conoscenze scientifiche specifiche. Tale integrazione evidenzia i problemi principali, le idee chiave. Permette di capire le tendenze, di chiarire e di scegliere gli strumenti di ricerca. Pur non negando la possibilità di legami diretti tra metodologia e pratica, preferisce l'influenza indiretta della metodologia sulla pratica attraverso la teoria pedagogica e la sua parte applicata - la metodologia. Del resto, non è un caso che i partecipanti alla conversazione non abbiano potuto citare un solo esempio convincente di influenza diretta della metodologia sulla trasformazione della realtà pedagogica.

I metodi specifici della metodologia sono esperimenti dialettici e trasformativi su larga scala. A mio avviso, la specificità della metodologia non sta tanto nel metodo quanto nel grado di generalizzazione del suo oggetto. E i metodi della metodologia stessa includono l'analisi.

Sintesi teorica, modellizzazione, dall'astratto al concreto. La dialettica, come studio dei modelli generali, dei principi e dei metodi di conoscenza e di trasformazione della realtà, è la chiave per determinare i metodi specifici di studio e di cambiamento di qualsiasi sfera della vita". Ogni scienza concretizza gli approcci generali, tenendo conto del proprio argomento. Utilizzando la dialettica, la metodologia pedagogica la concretizza in approcci e metodi pedagogici generali, ad esempio nell'attività personale o nella teoria e metodologia dello sviluppo dell'équipe educativa.

Allo stesso modo, gli esperimenti non possono essere "eliminati" dall'arsenale della teoria pedagogica basata solo sulla scala. Esiste, ovviamente, anche un esperimento metodologico, se vengono testati nuovi orientamenti sociali, idee chiave di natura trasversale e strumenti cognitivi. Ma in questo caso non si tratta di una questione di scala, bensì della novità fondamentale e dell'importanza delle posizioni, delle idee e delle tecnologie originali. I grandi esperimenti dovrebbero essere guidati da una teoria generale.

È possibile che molti disaccordi nelle posizioni opposte siano anche legati al fatto che l'interpretazione espansiva della metodologia è dominante. Infatti, ogni conoscenza più generale appare in relazione a quelle meno generali come metodologiche. In questo caso, però, dovremmo parlare delle funzioni specifiche della metodologia pedagogica come branca speciale del sapere. Lo scopo principale della metodologia (la trasformazione complessa della realtà pedagogica) è realizzato in modo più affidabile attraverso la funzione principale della metodologia - il miglioramento della teoria, del suo apparato, dei metodi, e non sostituendo la teoria con la metodologia per lo sviluppo e l'attuazione di progetti su larga scala. Non è un caso che i partecipanti all'incontro creativo ritornino ai problemi e ai mezzi della ricerca scientifica, chiedendosi: "C'è ordine nell'apparato metodologico della ricerca?", lamentando che "la metodologia non fornisce ai teorici la tecnologia, i metodi di ricerca".

l'importanza e la sequenza della soluzione dei problemi pedagogici, il miglioramento della logica della ricerca, il rapporto tra elementi empirici e teorici in essa?

Studio legittimo e scientifico delle singole fasi della ricerca. Ad esempio, è molto importante identificare e sistematizzare i fatti pedagogici o tracciare la procedura per corroborare un'ipotesi. Dopotutto, il livello di cultura metodologica della maggior parte dei ricercatori è ancora da migliorare. Un'altra cosa è il livello a cui vengono condotti gli studi metodologici, qual è il loro reale ritorno per chi è impegnato nella scienza. I problemi del rapporto tra influenze pedagogiche sociali e reali nell'educazione, storiche e logiche, esistenti e proprie (ideali), private e generali, la differenziazione e l'integrazione delle conoscenze pedagogiche, i criteri di efficacia della ricerca pedagogica e molti altri sono stati

chiaramente posti, anche se non completamente risolti. È stato definito l'argomento, sono stati chiariti i problemi e i metodi specifici della metodologia pedagogica, sono stati analizzati i metodi e le condizioni di interazione efficace tra teoria e pratica.

Forse è "non troppo", ma comunque non poco. È un peccato che l'interesse e l'attenzione per la metodologia siano notevolmente diminuiti negli ultimi anni. A quanto pare, hanno capito l'appello attuale: orientare la scienza pedagogica verso la pratica in modo variabile o troppo diretto. La pratica ha bisogno di una scienza fondamentale, rigorosamente costruita e basata su prove, che non può essere sviluppata senza linee guida metodologiche affidabili.

La vita presenta molti nuovi problemi. L'unità e la continuità del sistema di formazione continua, il riorientamento personale dell'intero contenuto, l'organizzazione e i metodi di istruzione e formazione, la competenza scientifica di esperienze avanzate, anche innovative, l'unità e la variabilità dei sistemi pedagogici, ecc. Non possono essere risolti sottovalutando la metodologia o contando su un trasferimento lineare delle sue disposizioni nella vita reale.

Proseguendo la discussione avviata sul significato pratico della metodologia della pedagogia, vorrei innanzitutto sottolineare il valore teorico, la natura concettuale della controversia che ha avuto luogo.

Parlando del significato pratico della metodologia della pedagogia, è importante definire il significato del termine "pratica". Qui non si tratta di una categoria filosofica, non si tratta in generale di un'attività materiale e mirata alle persone, non si tratta di una base generale per lo sviluppo della società umana e della conoscenza, ma di un'attività limitata alla sfera dell'educazione e dell'istruzione. La discussione mostra una divisione molto netta della pratica e della teoria in due livelli. Il primo è l'attività teorica, la teoria pedagogica, il secondo è il processo educativo, al centro del quale si trova l'insegnante. Si ritiene che l'impatto della metodologia debba essere rilevato e confermato a entrambi i livelli. Non sappiamo come influenzare la realtà reale, diamo poco spazio ai teorici e ai praticanti - questi due livelli sono compresi in modo univoco e, apparentemente, unanime.

Il problema della formazione della cultura metodologica dell'insegnante si è rivelato sfocato. La vera metodologia della pedagogia non è solo una riflessione per uno scienziato, se è veramente un mezzo efficace di auto-miglioramento per un insegnante, allora la questione di ciò che esattamente gli scienziati possono e devono fare viene in primo piano. miglioramento della cultura metodologica del lavoratore pratico Forse si dovrebbe anche ampliare l'idea di come applicare, approfondire la ricerca metodologica, in modo da influenzare più attivamente il miglioramento della cultura metodologica di un insegnante, un insegnante di una scuola superiore d'arte.

Riflettendo su questo tema, gli interlocutori, da un lato, insistono sui cambiamenti nel contenuto della ricerca metodologica, sui moderni temi e compiti prioritari dei loro GDR, e dall'altro, si sforzano di sviluppare modelli ottimali di preparazione alla pratica per la riproduzione e la percezione del sapere pedagogico. Sono convinti che ora sia una questione di pratica, "inerte" o "attivamente" interessante per la scienza, applicare questi modelli. A mio avviso, in tutto questo c'è del vero, del vantaggioso e persino del bello.

Ma la pratica come processo educativo non è solo un oggetto di applicazione diretta o indiretta di queste idee e strutture metodologiche. In una certa misura, contiene conoscenza scientifica. E nella misura in cui la nostra scienza nelle istituzioni di istruzione artistica superiore è anche metodologica, l'insegnante stesso ha una cultura metodologica. Non esiste una pratica pura completamente separata dalla scienza. La pratica, come l'essere in generale, è spiritualizzata dalla ragione e dalle passioni umane. Il suo protagonista principale è un intelletto appositamente formato, un insegnante.

Nel sistema di formazione e sviluppo professionale degli insegnanti, si dovrebbe prestare maggiore attenzione alla formazione della cultura metodologica negli studenti e negli ascoltatori. E gli specialisti di pedagogia potrebbero fare molto in questo senso, influenzando il contenuto dei piani educativi e tematici, dei programmi, dei libri di testo, delle guide allo studio, ecc. Non è forse questo un modo per aumentare il significato pratico della metodologia e allo stesso tempo la possibilità di metodologizzare la pratica? Sono necessarie ulteriori raccomandazioni fondamentali per rafforzare la funzione metodologica del processo di formazione e riqualificazione del corpo pedagogico. Negli istituti di istruzione artistica superiore, sarebbe possibile realizzare un lavoro su larga scala volto a garantire un più stretto coordinamento delle attività didattiche e metodologiche dei dipartimenti di scienze sociali e dell'insegnamento delle discipline pedagogiche.

La disponibilità professionale dell'insegnante-praticante per la padronanza e l'eventuale sviluppo creativo della cultura metodologica formata non è solo una questione di un insegnante specifico, della sua volontà e della sua mente individuali. In qualche modo è persino sconveniente ricordare che sulla terra, e non nel cielo delle astrazioni, c'è oggi il bisogno più acuto di un pedagogo teoricamente pensante e felice (sì, felice!), che non sia sopraffatto dalla vita di tutti i giorni, dai problemi di salute e di guadagno, dal carico educativo, dagli incarichi pubblici, ecc. Naturalmente non si tratta di questioni puramente metodologiche, ma non possono non influire sulla formazione della cultura metodologica dell'insegnante.

Come fornire un'opportunità reale e formare il bisogno dell'insegnante di comprensione filosofica e concreto-metodologica della scienza e della propria attività pratica? Che ognuno di loro, nella città e nel villaggio, diventi

la personificazione della conoscenza metodologica, incarnata in un'attività pedagogica trasformativa, scientifica e sperimentale intelligente e in ogni modo giustificata. Ma non esiste ancora un insegnante di questo tipo su larga scala.

FOR AUTHOR USE ONLY

Smirnova Tatyana
dottore in scienze pedagogiche,
professore del dipartimento di educazione artistica
e discipline umanitarie
Università Nazionale di Kharkiv
delle Arti intitolato a I. P. Kotlyarevskiy.
Ucraina, Kharkiv.

BASI PSICOLOGICO-PEDAGOGICHE PER LA PREPARAZIONE DI UN DIRETTORE D'ORCHESTRA ALL'ESPRESSIONE DI SÉ E ALLA GESTIONE DI UN GRUPPO CORALE

Lo sviluppo della cultura e delle arti in Ucraina richiede l'intensificazione dello spazio educativo e cambiamenti urgenti nel sistema di formazione artistica. I principali specialisti notano che il sistema di formazione nazionale in direzione d'orchestra e corale negli istituti di istruzione superiore non corrisponde pienamente alle strategie moderne. La necessità di rinnovare la formazione direttoriale e corale superiore è confermata dal costo di preservare l'essenza spirituale dell'istruzione superiore, a prescindere dalle tragiche condizioni dell'istruzione degli studenti in tempo di guerra. Si può ipotizzare che una delle ragioni degli errori della comunità educativa risieda nella contraddizione tra stereotipi educativi obsoleti e la natura individuale della creatività artistica, che richiede una formazione specialistica soprattutto per l'autoespressione artistica e creativa, la comunicazione pedagogica e la gestione di un gruppo corale.

Le basi scientifiche e teoriche per risolvere il problema della preparazione degli studenti all'espressione creativa di sé, alla comunicazione e alla gestione del gruppo sono le opere dei rappresentanti della filosofia nazionale (H. Skovoroda, P. Yurkevich) e della psicologia umanistica (A. Bergson, R. Ingarden, M. Heidegger, V. Sukhomlynskyi). Negli studi stranieri, sono valide le principali disposizioni della psicologia umanistica sull'opportunità dell'unità e della connessione tra le persone (E. Fromm), sullo sviluppo del potenziale dell'individuo, sull'opportunità dell'espressione di sé e dell'autorealizzazione (G. Allport, K. Rogers, A. Maslow).

Negli studi pedagogici, la questione dell'autoespressione degli studenti delle scuole superiori di musica è stata affrontata nei lavori di O. Oleksyuk, O. Rudnytska e P. Kharchenko.⁵ Tuttavia, il problema della preparazione degli studenti all'espressione di sé nell'esecuzione corale è quasi inesplorato.

⁵ Олексюк О.М., Ткач М.М. Музично-педагогічний процес у вищій школі: посібник. Київ: Знання України, 2009.123 с. С.81.

Il termine "espressione" è stato approfondito da O. Losev, che l'ha interpretata come una forma-simbolo che fornisce una base materiale per un certo significato nelle azioni del soggetto, riflettendo la difficile dialettica della sua formazione come giustapposizione di movimento e riposo. Gli psicologi distinguono l'espressione di sé nelle emozioni, nell'aspetto e nell'arte. Il contenuto dell'espressione di sé nell'attività educativa e professionale dello studente è importante.⁶

Un attento studio delle fonti scientifiche per identificare l'essenza dell'autoespressione dello studente ci permette di considerarla come un processo di realizzazione delle capacità individuali, personali e soggettive dell'io-professionista, al fine di identificare e affermare la propria individualità. Va notato che l'espressione di sé dello studente avviene durante la sua formazione professionale come un processo di autodeterminazione e autorealizzazione, che mira allo sviluppo più completo di quei lati dell'individualità creativa dello specialista che sono supportati dalla società (A. Maslow, 2004).

Nel processo di direzione e formazione corale di uno studente si possono individuare alcune fasi che diventano la prima esperienza di espressione creativa di sé (M. Kolessa, M. Malko, O. Marchlevskiy, K. Pigrov). La prima tappa per accumulare esperienza di autoespressione è l'esibizione di un cantante corale, la cui preparazione, secondo P. Muravskiy, permette agli studenti di padroneggiare gradualmente le fasi della cultura corale nelle sue varie manifestazioni (O. Bench). La fase successiva, più complessa, della formazione professionale si svolge nel corso della formazione di maestro e direttore di coro, che integra gli aspetti esecutivi, pedagogici e gestionali dell'attività professionale di un direttore di coro.⁷

L'efficacia della formazione dell'individualità degli studenti, che avviene durante entrambe le fasi della formazione professionale sopra menzionate, dipende direttamente dalla diagnosi professionale, dallo studio dei principali segni dell'espressione individuale, personale e soggettiva di uno studente principiante, osserva V. Rybalka.⁸

Consideriamo le specificità dell'espressione individuale di sé dei futuri cantanti e direttori di coro, tenendo conto delle sue caratteristiche generali. Lo studio della letteratura psicologica e pedagogica dimostra che l'individuo è portatore di qualità umane naturali, geneticamente determinate, il cui sviluppo avviene nel processo di ontogenesi, il cui risultato è la maturità biologica di una persona. Nella pedagogia professionale, le proprietà individuali sono intese come qualità psicofisiologiche (costituzionali, neurodinamiche e psicodinamiche), tenendo conto dello sviluppo e del sesso dell'individuo (V. Rybalka, T. Smirnova).

⁶ Смирнова Т.А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.181.

⁷ Там само. С.148.

⁸ Трофімов Ю.Л., Рибалка В. В. Психологія: підручник. Київ: Либідь, 2001. 558 с. С.134.

Lo studio della letteratura corale specifica sulle qualità individuali di un direttore di coro mostra che per un'espressione professionale di successo, gli studenti devono avere le seguenti qualità individuali primarie: 1) forte salute fisica, robustezza e attività muscolare; 3) sviluppo e scioltezza dell'apparato canoro e direttivo, dovuti alla necessità di trasmettere adeguatamente il contenuto figurativo di un'opera corale nel canto e nella direzione durante le lunghe prove e le esibizioni concertistiche; 4) combinazione armoniosa delle proprietà mentali ed emotive di un individuo.⁹

È noto che l'attività concertistica di un direttore di coro si svolge in condizioni di stress costante, il che pone requisiti alle proprietà psicodinamiche del temperamento di un individuo, in particolare al livello della sua instabilità psicologica (nevroticismo). Gli aspetti positivi per i direttori d'orchestra sono la compostezza e la calma, che corrispondono a un basso livello di nevroticismo. La ricerca ha stabilito che la combinazione di un basso livello di nevroticismo con l'estroversione, cioè l'orientamento al mondo esterno, la capacità di adattarsi facilmente all'ambiente sociale, è ottimale per la direzione d'orchestra e le attività corali. Un temperamento forte, equilibrato e mobile è riconosciuto come favorevole per un direttore d'orchestra, mentre letargia, inerzia, passività, chiusura e tendenza alla malinconia sono considerati indicatori negativi.¹⁰

La produttività dell'espressione di sé degli studenti nel processo di direzione e formazione corale dipende dal grado di sviluppo e flessibilità delle loro proprietà individuali secondarie: sensoriali (emotive), mnemoniche e logico-verbali. La ricchezza della sfera emotiva ed estetica degli studenti, la capacità non solo di sentire, ma anche di dimostrare in modo vivido, artistico ed espressivo le emozioni nella mimica del canto e nell'arte della direzione è considerata positiva. Il lavoro di un cantante di coro come esecutore richiede un certo sviluppo mentale e il miglioramento delle capacità mnemoniche. Tuttavia, l'attività di un direttore d'orchestra, che combina componenti esecutive, pedagogiche e gestionali, richiede un alto livello di pensiero musicale e di competenze linguistiche degli studenti.

Per questo motivo, nel processo di formazione di un direttore di coro, è necessario prestare attenzione allo sviluppo intellettuale e creativo dell'allievo, in particolare alla sua libera padronanza delle tecniche intellettuali e logiche (analisi, sintesi, selezione delle principali, confronto, classificazione) e delle capacità euristico-creative (generazione di idee, originalità, analogia, pensiero associativo, capacità di autoanalisi, riflessione). In fin dei conti, la combinazione armoniosa di logica e

⁹ Смирнова Т.А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.148.

¹⁰ Там само. С.153.

subconscio nel pensiero dello studente fornisce le basi per la creazione di interpretazioni corali individuali e uniche.¹¹

Le proprietà individuali sono considerate una delle condizioni e una manifestazione parziale della professionalità degli specialisti, e la loro considerazione indica ulteriori opportunità, risorse fisiche e mentali e tassi di crescita personale dei direttori di coro. Tuttavia, riflettendo una certa idoneità professionale, non forniscono una garanzia completa del successo professionale dello studente come forma di espressione produttiva di sé.

L'analisi e la generalizzazione della letteratura psicologico-pedagogica, l'osservazione pedagogica, i test e le conversazioni hanno dimostrato che in larga misura l'efficacia dell'espressione di sé di uno studente come individuo è determinata dalle sue motivazioni professionali, dai suoi valori, dai suoi tratti caratteriali, dalle sue proprietà personali e professionalmente importanti (S. Goncharenko, I. Zyazyun, S. Sysoeva).

La specializzazione di un cantante e di un direttore di coro deve innanzitutto garantire la realizzazione dei bisogni vitali degli studenti (fisiologici, di sicurezza, materiali), tra i quali l'importanza di questi ultimi è oggi in crescita. Si noti che un efficace motivatore dell'autoespressione professionale e personale è il bisogno di sviluppo (rispetto di sé, autorealizzazione) e di contatto emotivo, che diventano lo stimolo e il movimento di una formazione professionale di successo degli studenti.¹²

I ricercatori, sottolineando la gerarchia della sfera dei bisogni motivazionali dell'individuo, rilevando la diversità delle sue connessioni, sottolineano che la predominanza dei diversi gruppi di motivazioni dipende principalmente dalle condizioni pedagogiche di studio e dalle specificità delle attività educative e professionali dello studente. Il successo dell'espressione personale dei futuri cantanti e direttori di coro è dovuto principalmente al fatto che essi hanno una motivazione fondata per la loro scelta professionale, interessi cognitivi e professionali sviluppati (V. Yakonyuk). La profonda motivazione professionale, come evidenziato dagli studi professionali, viene acquisita dagli studenti che hanno già esperienza nell'esecuzione corale nelle condizioni di un team altamente qualificato sotto la direzione di un vero Maestro. Di norma, sono caratterizzati da motivazioni spirituali, dalla fiducia nel significato sociale della loro attività professionale, da un amore costante per la musica e il canto corale e dal desiderio di agire attivamente in questo settore.¹³

Un fattore positivo nell'autoespressione personale degli studenti dovrebbe essere la presenza di studenti con alti ideali e orientamenti valoriali

¹¹ Мартишок А.К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ - поч. ХІ ст.: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук: 13.00.01. Загальна педагогіка та історія педагогіки. 2022. 840 с. С.7.

¹² Токарева Н.М., Шамне А.В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с. С.245.

¹³ Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с. С.15.

associati al riconoscimento del significato estetico, culturale ed educativo del canto corale come arte democratica efficace. Per l'artista, traduttore di cultura, che dovrebbe essere il direttore e i cantori del coro, la padronanza dei valori spirituali (Fede, Onore, Beneficio, Amore, Bellezza, Verità, Giustizia) acquista un significato speciale. È opportuno creare le condizioni adeguate affinché gli studenti acquisiscano consapevolmente i valori - sistema normativo (orientamenti valoriali, ideale professionale, orientamenti di vita, visione del mondo e visione del mondo).

Lo studio delle ricerche psicologiche e pedagogiche di autori nazionali e stranieri dimostra che si tratta della sfera valoriale-normativa dei futuri direttori di coro:

- 1) li aiuta a verificare e ricostruire i loro obiettivi professionali, serve come base significativa per selezionare i modi per raggiungerli;
- 2) contiene un'idea dei modi più perfetti e armoniosi di padroneggiare l'esecuzione corale;
- 3) concentra le idee sull'espressione personale di sé attraverso il canto collettivo;
- 4) riassume il risultato dell'autoformazione dei cantori e del direttore del coro;
- 5) conserva l'idea non solo del valore dell'autoespressione individuale, ma aumenta anche l'orientamento verso un'ampia unità collettiva creativa;
- 6) agisce come regolatore del comportamento dei coristi attraverso la mediazione delle tradizioni e delle norme del gruppo corale.

Riconoscere il ruolo di primo piano dei valori spirituali nella struttura della personalità del direttore e del cantante del coro ci permette di delineare la composizione dei tratti caratteriali più importanti che diventano la base dell'espressione creativa di sé e dell'ulteriore successo professionale degli studenti:

- 1) la capacità di pensare, di percepire la perfezione sotto forma di ideale divino personificato, la fusione spirituale con esso, la co-creazione, la coscienziosità;
- 2) onestà, fedeltà alla parola data, alla patria, ai colleghi e agli studenti;
- 3) servire l'ordine e la qualità, la coscienza d'impresa;
- 4) la capacità di amare (arte corale, cantanti);
- 5) servizio alla bellezza e capacità di incarnarla consapevolmente nel suono corale, creatività collettiva, miglioramento di sé;
- 6) ricerca della verità, comprensione del mondo attraverso la conoscenza;
- 7) capacità di potere spirituale e potere umano.¹⁴

¹⁴ Смирнова Т.А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навчальний посібник. Харків: Лідер, 2021. 180 с. С.5.

Inoltre, nel processo di formazione professionale degli studenti per l'espressione di sé, è consigliabile creare le condizioni per lo sviluppo della cordialità, del senso di collettivismo, della responsabilità per il proprio gruppo corale, della diligenza e dell'ottimismo. La presenza di socievolezza, un sentimento positivo stabile nel lavorare con le persone, la sensibilità, la benevolenza e la capacità di trattenere le emozioni diventano professionalmente importanti. Per la formazione dei direttori di coro sono determinanti la determinazione, il coraggio e l'indipendenza professionale.¹⁵

Come sapete, la personalità di un professionista è caratterizzata principalmente dalle sue proprietà professionalmente importanti. Per la professione di un musicista-performer, la musicalità, l'affidabilità professionale e l'abilità artistica sono considerate proprietà professionalmente importanti".¹⁶

L'analisi delle ultime ricerche scientifiche sulla psicologia musicale mostra che la musicalità è definita come un'educazione integrata e un'abilità speciale, che è alla base di vari tipi di attività esecutive (S. Naumenko, Y. Tsagarelli, D. Yunyky). È consuetudine includere nella struttura della musicalità l'udito musicale, la memoria musicale, l'attenzione e l'immaginazione musicale e il pensiero musicale (S. Naumenko). L'identificazione della struttura, del contenuto e delle specificità della musicalità come la principale proprietà professionalmente importante della personalità del cantante e del direttore del coro ci permette di trarre alcune conclusioni.

In primo luogo, la preparazione professionale degli studenti all'espressione creativa di sé richiede uno studio approfondito da parte degli insegnanti e un'autoanalisi da parte degli studenti di tutte le componenti della musicalità, tenendo conto delle specificità della loro combinazione nella struttura della personalità di ogni studente. La diagnosi e l'autoanalisi permettono non solo di rivelare il reale potenziale delle proprietà musicali professionali, ma anche di focalizzare l'attenzione sull'ulteriore miglioramento di tutte le strutture della personalità, rispettivamente, da parte della direzione professionale dello studente.

In secondo luogo, lo studio dei tratti della personalità professionalmente importanti dei futuri specialisti nel campo della musica e della cultura corale dovrebbe avvenire contemporaneamente allo studio di tutti gli indicatori della struttura dell'individualità, il che richiede ulteriori ricerche scientifiche sulla psicologia della personalità, sulla psicologia del lavoro musicale e un'attenta selezione di metodi diagnostici appropriati.

Dato che il nucleo dell'espressione di sé è la ricerca del significato della propria vita, si può ipotizzare che una condizione importante per il

¹⁵ Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с. С.5.

¹⁶ Смирнова Т.А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навчальний посібник. Харків: Лідер, 2021. 180 с.

successo dell'espressione di sé degli studenti sia la crescita della loro autoconsapevolezza, che consiste nel comprendere il proprio "io", promuovendo in se stessi il desiderio di indipendenza e di autonomia come soggetto della propria attività professionale. L'autoconsapevolezza di una persona è intesa come un insieme di idee su di sé, che si manifestano nel concetto di "io" e nell'autovalutazione, che si verifica grazie a: a) l'assimilazione dei punti di vista altrui (valori, norme, immagini di sé come portatore di capacità e qualità) che sono significativi per l'individuo; b) la suggestione diretta e indiretta; c) la trasmissione di valutazioni, standard che esistono nella società; d) un sistema di formazione professionale continua, nel cui processo si svolge l'educazione dei significati professionali e personali (S. Sysoeva, V. Rybalka).

La dinamica di formazione dell'autoconsapevolezza del direttore del coro e dei suoi cantanti dipende dalla totalità dei loro valori spirituali, estetici e morali, dalle tradizioni, dalla direzione creativa, dalla natura del repertorio e dai metodi di esecuzione, che si formano nel coro studentesco, nella classe delle lezioni individuali di direzione, di canto e di strumenti musicali. Un indicatore della nascita dell'autoconsapevolezza degli studenti è il loro desiderio di autoespressione e di autorealizzazione nella professione di cantante, direttore d'orchestra o insegnante di musica.

La formazione e lo sviluppo del "concetto di sé" di uno specialista comprende l'immagine di sé 1) nel presente (sé reale); 2) nel passato e nel futuro; 3) desiderata (io-ideale); 4) come futuro specialista (io sono professionale). Esse determinano la scelta professionale finale, a quel punto lo studente risolve il problema dell'ulteriore autodeterminazione professionale. Da un lato, deve decidere se rimanere nel ruolo di cantante-esecutore che con il suo canto crea il più piccolo elemento del suono corale complessivo. Un'altra strada dovrebbe essere il graduale riconoscimento di se stesso come futuro leader, educatore e guida del coro. Lo studio dei principi fondamentali della psicologia della personalità ci permette di affermare che la discrepanza tra il reale ("sono un cantante") e l'ideale ("sono un direttore d'orchestra") è la fonte dell'ulteriore auto-miglioramento professionale dello studente, del suo desiderio di auto-sviluppo come interprete, organizzatore, educatore, direttore e leader.

Riteniamo che sia strategicamente corretto creare le condizioni pedagogiche adeguate nel processo di educazione alla direzione d'orchestra e corale per l'autoanalisi e la costruzione di un "io" positivo dei futuri specialisti, e per far sì che essi trovino le fonti della loro attività professionale. In questo senso, diventa rilevante la preparazione degli studenti all'auto-sviluppo professionale continuo, alla ricerca e all'assimilazione di conoscenze, abilità e meccanismi di auto-miglioramento professionale. Il criterio principale per l'autoespressione di uno studente come soggetto di formazione professionale è la profonda comprensione dei

modi di autorealizzazione della propria individualità attraverso la mediazione della performance corale, la comprensione della necessità di un continuo sviluppo professionale nel corso della vita (T. Smirnova).

Uno studio analitico delle ricerche scientifiche sulla psicologia della creatività (V. Molyako, V. Rybalka, V. Romenets) ci permette di notare che la natura dell'espressione di sé dipende direttamente dalla capacità dello studente di affrontare in modo creativo la propria crescita professionale. Gli indicatori principali della natura creativa dell'espressione di sé sono la manifestazione di un interesse persistente per la professione; l'attività intellettuale e creativa, che testimonia la capacità della personalità dello studente di identificare le contraddizioni e i problemi che esistono nella sfera professionale; la padronanza creativa delle tecniche professionali, dei metodi, dei mezzi di attività. La capacità di autoespressione creativa porta gradualmente a una produttività elevata e sostenibile e alla formazione di uno stile individuale di attività e abilità. Il suo apice è la fioritura del talento, quando una persona non solo ha risultati creativi stabili, ma supera anche i risultati dei suoi contemporanei".¹⁷

Alla luce di ciò, va riconosciuto come significativo il fatto che la formazione professionale si concentri sulla piena rivelazione dell'individualità creativa dello studente già all'interno delle mura di un istituto di istruzione superiore.

È noto che l'individualità viene interpretata come una relazione armoniosa delle principali strutture umane (individuo, personalità, soggetto di vari tipi di attività). Tuttavia, come riconoscono gli scienziati, l'individualità di uno studente riflette principalmente l'unità e l'integrità di tutte le sue strutture. In base alla gerarchia e al dinamismo delle componenti fondamentali dell'individualità, nelle condizioni di un'istituzione di istruzione artistica superiore, non tutti gli studenti riescono a esprimere pienamente il proprio potenziale, ad agire nel modo più produttivo e creativo possibile nell'ambito della direzione e della coralità.

Per questo motivo diventa opportuno prendere in considerazione il complesso percorso in cui si svolge".¹⁸

- consapevolezza della propria identità, selezione del proprio "io" dal coro degli studenti e consapevolezza del proprio status in esso; riconoscimento dei propri legami con il mondo;

- la combinazione di tutti gli elementi strutturali (individuo, personalità, soggetto) in un'integrità, la determinazione dell'unicità delle loro relazioni, la natura della proprietà di tutti i suoi componenti;

- determinazione delle caratteristiche della propria espressione di sé e desiderio di autosviluppo;

¹⁷ Smirnova T.A. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.8.

¹⁸ Там само. С.168.

- acquisizione di caratteristiche specifiche, modalità di espressione di sé, ricerca del proprio modo di esistere, autodeterminazione e autoregolazione;

- determinazione del proprio senso della vita;

- orientamento sociale della propria attività di direttore d'orchestra o di cantante di coro (O. Bench).

Una componente integrante dell'educazione alla direzione e alla coralità dovrebbe essere la preparazione degli studenti alla comunicazione pedagogica con il gruppo corale. Lo studio analitico della letteratura scientifica e memorialistica sulla teoria della direzione d'orchestra permette di determinare l'importanza della comunicazione nell'attività professionale di un direttore di coro, che richiede l'instaurazione di un'interazione produttiva tra i cantori del coro (H. Karas, O. Koshyts, Yu. Loshkov, Ya. Sverlyuk, O. Skrypchynska).

L'importanza di una comunicazione efficace con il coro è indicata da importanti direttori di coro e insegnanti che sottolineano l'importanza della capacità di stabilire un contatto pedagogico con ogni cantante durante il periodo di formazione di un coro coerente e amichevole.¹⁹

Gli scienziati sottolineano che il successo delle prove corali dipende principalmente dalla capacità del direttore di comunicare con i musicisti, di stabilire un'interazione umanistica. Ciò indica l'importanza di includere nei contenuti dell'educazione alla direzione d'orchestra e corale degli studenti programmi e corsi di formazione che contribuiscano a migliorare la cultura della comunicazione tra il direttore e i coristi.

Le basi scientifiche per risolvere il problema della preparazione dei direttori di coro alla comunicazione sono le opere di filosofia (H. Vasyanovych, I. Zyazyun), psicologia (I. Beh, V. Rybalka, O. Romenets), psicologia sociale (O. Kyrychuk), concetti di comunicazione pedagogica (V. Hrynyova, O. Oleksyuk, O. Rudnytska).

La comunicazione è considerata una forma speciale di interazione umana, uno dei tipi di attività. Le direzioni di ricerca rivelate del fenomeno della comunicazione ci permettono di affermare la prospettiva del suo studio come una combinazione di componenti comunicative, interattive e percettive, la cui implementazione garantisce l'instaurazione di un contatto pedagogico e creativo nel gruppo corale".²⁰

Gli esperti riconoscono l'aspetto comunicativo come uno dei primi nella struttura della comunicazione, che è determinato dallo scambio di informazioni tra il direttore e i cantori del coro, dalla creazione di un'unità comunicativa nel gruppo corale. L'analisi della ricerca scientifica in psicologia generale e sociale ci permette di affermare che la trasmissione di

¹⁹ Карась Г. Платоніда Шууровська-Росиневич - перша українська професійна хорова диригентка: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с.

²⁰ Трофімов Ю.Л., Рибалка В. В. Психологія: підручник. Київ: Либідь, 2001. 558 с. С.468-495.

qualsiasi informazione, così come la sua formazione, chiarificazione e sviluppo, avviene con l'aiuto di sistemi di segni, tra i quali il posto principale è occupato dai mezzi verbali, non verbali e paralinguistici. La determinazione della specificità dei processi comunicativi nell'esecuzione corale indica la specificità dell'uso dei mezzi verbali, il ruolo delle tecniche manuali, l'uso della mimica e della pantomima nell'attività professionale del direttore e dei coristi.

Così, sulla base dell'analisi delle opere di teoria della direzione d'orchestra e di psicologia musicale, che giustificano le tipologie di mezzi non verbali, è emerso il ruolo di primo piano nella comunicazione professionale dei cantanti e del direttore di coro della tecnica manuale, dei gesti e dei movimenti (H. Berlioz, R. Wagner, B. Walter, F. Weingartner, H. Wood, R. Kofman, M. Malko, S. Munsch).

Grazie a un complesso di movimenti plastici, il direttore del coro è in grado di riflettere in modo attivo, espressivo e accurato la propria idea di performance. Secondo R. Kofman, il complesso plastico del direttore dovrebbe essere una sorta di codice, un linguaggio decifrabile dai coristi. L'autore osserva che è costituito da movimenti delle mani, degli occhi, mimici e pantomimici e svolge funzioni di comunicazione per attuare l'idea concettuale e comunicare con i coristi. Basandosi sul fatto che la tecnica manuale è un riflesso esterno del pensiero del direttore d'orchestra, l'autore è giunto alla conclusione che il discorso del direttore d'orchestra, la sua tecnica manuale dimostra le specificità dei suoi processi mentali, "saturi di elementi emotivi, la manifestazione della soggettività e dell'autoespressione dell'individuo".²¹

Nei lavori degli specialisti della teoria della direzione d'orchestra, viene definita la funzione di questi mezzi di influenza emotiva (comunicazione) come la tecnica mimica. Il viso e l'effetto degli occhi, considerati il più importante strumento di comunicazione, sono di particolare importanza nell'attività del direttore d'orchestra. Scienziati e artisti di spicco sostengono che la produttività della comunicazione non verbale aumenta se il conduttore ha una perfetta padronanza delle espressioni facciali (M. Kolessa, M. Malko). Gli esperti notano che l'aspetto, l'arte e i segnali volitivi del direttore d'orchestra, la sua attività e la sua efficienza hanno un impatto significativo sui cantanti e sugli ascoltatori. Negli studi degli psicologi si riconosce l'effetto psicoterapeutico positivo della mimica e della pantomima sulla personalità, la sua capacità di saturare il processo di comunicazione con connessioni associative, immagini e componenti emotive".²²

I risultati dello studio della letteratura sugli studi corali e della teoria della direzione d'orchestra ci permettono di stabilire l'importanza della comunicazione verbale nella struttura della comunicazione tra direttore e

²¹ Кофман Р.І. Виховання диригента: психологічні особливості. К. Музична Україна, 2006. 39 с.

²² Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с.

coristi. Il ruolo importante della comunicazione verbale ai fini della comunicazione è discusso negli studi di I. Zyazyun, L. Karamushka e V. Semichenko.²³

La rilevanza della comunicazione verbale nella direzione d'orchestra e nelle attività corali è determinata dalla necessità di fornire adeguatamente una descrizione verbale di un'opera corale, di determinare i metodi della sua esecuzione, nonché di aumentare l'intensità dei processi di scambio di informazioni verbali nelle condizioni della moderna pratica corale. Per un direttore di coro, in quanto rappresentante di un gruppo socio-economico di professionisti, la comunicazione verbale produttiva acquisisce un'importanza strategica. Si tratta dell'umanizzazione dei legami comunicativi, del riconoscimento delle importanti funzioni della comunicazione nello sviluppo personale dei coristi, della promozione della crescita mentale e personale di ogni singolo corista e della performance congiunta dell'intero gruppo corale.

L'analisi degli approcci scientifici esistenti per determinare le funzioni dell'attività vocale del direttore e degli insegnanti di coro permette di concludere che essa svolge tre funzioni generalizzanti:

- funzione comunicativa o di comunicazione;
- informativo, ovvero la funzione di trasmettere informazioni;
- funzione di regolamentazione o di influenza.²⁴

Si può concludere che l'implementazione delle funzioni specificate avrà successo nelle condizioni in cui il discorso del direttore o del maestro di coro, oltre a rispettare i requisiti normativi, sarà caratterizzato da motivazione, attenzione al gruppo, velocità di reazione del discorso, persuasività, influenza, energia, emotività. Va notato che i direttori d'orchestra si esprimono a favore di una comunicazione concisa, figurativa e temperamentale con i cantanti durante le prove, la capacità del direttore d'orchestra di trasmettere abilmente le peculiarità dell'interpretazione dell'esecuzione, trovare nuovi metodi per rivelare il contenuto, nuovi colori, metafore, paragoni.

Un aspetto essenziale dell'educazione alla direzione d'orchestra e al coro dovrebbe essere lo studio dell'aspetto interattivo della comunicazione professionale, da intendersi come la costruzione di una strategia generale di interazione tra il direttore d'orchestra e i coristi nelle attività di direzione e corali. Lo studio della letteratura psicologica e pedagogica sulla comunicazione ci permette di scoprire che l'interazione professionale tra direttore e coristi può avere una forma sia costruttiva sia non costruttiva.

L'analisi della pratica pedagogica e dei problemi del lavoro delle équipe corali educative e professionali dimostra la presenza di molti di essi

²³ Педагогічна майстерність: Хрестоматія: Навч. посіб. За ред. І.А. Зязюна. К.: СПД Богданова А.М., 2006. 606 с. С.88-106.

²⁴ Трофімов Ю.Л., Рибалка В. В. Психологія: підручник. Київ: Либідь, 2001. 558 с.

nelle modalità non costruttive dell'interazione professionale e pedagogica tra il direttore e i cantori del coro, che molto spesso assume la forma di critica distruttiva, manipolazione, ignoranza, coercizione e numerosi conflitti. Alla luce di ciò, lo studio delle specificità dei conflitti e dei modi per regolarli nell'équipe corale dovrebbe essere un materiale educativo rilevante nel processo di comprensione dei tipi di interazione appropriati.

In particolare, gli esperti sottolineano che i conflitti intrapersonali, che sono associati all'incompatibilità di motivazioni, bisogni, valori e sentimenti degli studenti, si verificano per lo più durante il periodo di disturbi nel mondo interno della personalità del cantante, osserva P. Kovalyk. I conflitti interpersonali si manifestano come: a) conflitti di attività; b) conflitti comportamentali; c) conflitti relazionali.²⁵

Si può ipotizzare che preparare gli studenti a comprendere la natura del conflitto (distruttivo o costruttivo), la gestione del conflitto sulla base della consapevolezza delle principali strategie di comportamento (invadenza, deviazione, conformità, compromesso, cooperazione) contribuirà allo sviluppo della personalità del cantante e del team, aumentando il livello della loro comunicazione pedagogica e della loro professionalità.²⁶

L'elaborazione di studi teorici e metodici sui problemi della direzione d'orchestra dimostrano la diffusione nell'esecuzione corale di forme di interazione e influenza del direttore d'orchestra su cantanti e ascoltatori come il contagio e la suggestione. Il contagio è caratterizzato come "una predisposizione inconscia di un individuo a un certo stato mentale, che trova un significativo rinforzo emotivo nella collettività".²⁷

L'efficacia del contagio nelle performance musicali è potenziata dall'autorità creativa, dallo status del direttore d'orchestra, dall'abile uso della leadership e dalle qualità volitive, afferma R. Kofman. È noto che Yu. Kulik, riconosciuto direttore del coro di Kharkiv e Artista d'Onore dell'Ucraina, padroneggiava i metodi di contagio. Notando l'opportunità di usare il contagio con il compito umano di unificare la collettività, notiamo che come forma di influenza emotiva che viene assimilata inconsciamente, dovrebbe essere usata solo per ottenere alti risultati artistici, senza indebolire la volontà dei cantori.

La suggestione, come "influenza consapevole e non argomentata di una persona su un'altra o su un gruppo", ha come obiettivo il cambiamento dello stato emotivo, dell'atteggiamento o dell'inclinazione a determinate azioni. L'applicazione nel processo di esecuzione del contagio e della suggestione richiede che il direttore del coro abbia un comportamento verbale e non verbale sicuro, un certo magnetismo direttivo. La pedagogia e

²⁵ Трофімов Ю.Л., Рибалка В. В. Психологія: підручник. Київ: Либідь, 2001. 558 с. С.499.

²⁶ Педагогічна майстерність: Хрестоматія: Навч. посіб. За ред. І.А. Зязюна.К.: СПД Богданова А.М., 2006. 606 с.

²⁷ Токарева Н.М., Шамне А.В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.

la psicologia musicale moderne insistono sull'uso corretto dei tipi di influenza specificati, il cui uso è principalmente finalizzato alla reincarnazione consapevole, all'infezione con energie, emozioni e pensieri positivi (O. Koshyts, P. Muravskyi, V. Rozhok).

Lo studio della letteratura scientifica sui temi dell'interazione ci permette di sottolineare l'importanza dell'interazione dialogica e della cooperazione tra direttore e coristi, che si manifesta nella convergenza delle posizioni, nella formazione di una nuova unità psicologica del "NOI". Lo psicologo polacco E. Melibruda attribuisce ai valori più essenziali di una comunicazione e di un'interazione competenti: a) autenticità e apertura; b) possibilità di ricerca e di approfondimento; c) volontà di portare del bene agli altri; c) sviluppo della personalità e affermazione di sé".²⁸

Gli autori considerano la cooperazione come la forma più influente di interazione tra i cantori e il direttore di un coro, la cui essenza è considerata in dettaglio nella pedagogia moderna, nella psicologia pedagogica e nella pratica avanzata della direzione d'orchestra (G. Karas, A. Martyniuk). La cooperazione è interpretata dagli scienziati come un'idea umanistica dell'attività di sviluppo congiunto del direttore e dei cantori, che si rafforza attraverso la comprensione reciproca, la penetrazione nel mondo spirituale dell'altro e l'analisi collettiva dei risultati delle attività di performance.

Per la formazione e lo sviluppo del collettivo corale, la cooperazione pedagogica tra il direttore e i cantori del coro, che ha luogo nelle attività di prova congiunte, è di particolare importanza. In base alle disposizioni della psicologia pedagogica sulla triplice focalizzazione dell'interazione pedagogica, distingueremo: a) l'interazione interpersonale tra il direttore e i cantori; b) la focalizzazione sull'opera corale e sui mezzi della sua esecuzione; c) l'interazione educativa e didattica.

Nel processo di comunicazione pedagogica nel coro, la cooperazione pedagogica può essere immaginata come una rete di interazioni tra:

- 1) conduttore-cantante;
- 2) cantanti in duetti, trii, quartetti, cori e gruppi
- 3) direttore e coro.

La specificità della comunicazione pedagogica nell'équipe corale si manifesta non solo come coordinamento delle azioni esecutive comuni, ma anche come trasmissione dell'esperienza creativa, dell'espressione di sé del direttore e dei cantanti sulla base della loro entusiastica attività creativa comune. Si può ipotizzare che l'autoespressione umana sia sempre orientata alla comprensione reciproca e al contatto creativo, sia un prodotto della comunicazione e della cooperazione, e che l'attività creativa dei soggetti

²⁸ Смирнова Т.А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.178.

dell'interazione rafforzata in modo significativo la loro formazione come personalità creative.²⁹

La nascita e l'approfondimento della cooperazione pedagogica tra il direttore d'orchestra e il coro richiede l'organizzazione di un dialogo creativo, "lo scambio di idee e impulsi musicali nel processo delle prove e dell'esecuzione concertistica" (O. Rudnytska). Vorremmo aggiungere che un alto livello di comunicazione artistica con l'opera corale, interpretata come un "dialogo intellettuale-creativo tra il destinatario e l'autore" (H. Padalka, I. Sipchenko), è un prerequisito obbligatorio per il dialogo creativo del direttore d'orchestra con il coro.

Lo studio della ricerca scientifica ci permette di riconoscere che la cooperazione non è solo un modo per aumentare la produttività dei processi di prova e di performance, ma anche lo sviluppo professionale personale dei suoi partecipanti, in quanto promuove la loro interazione grazie alla selezione di un modo migliore di lavorare, all'espansione delle opportunità individuali e all'appropriazione delle proprietà professionali e personali di un partner.

Indubbiamente, l'organizzazione della cooperazione di gruppo in un gruppo corale rappresenta una difficoltà significativa, perché è proprio questa che permette di preparare la formazione di un gruppo corale, la sua graduale transizione in un'entità collettiva per la cooperazione di partenariato. Allo stesso tempo, il principio dell'attività collettiva nel coro viene attuato solo alle seguenti condizioni:

- 1) l'attenzione di ogni cantante alla creatività collettiva;
- 2) l'attività di ciascun corista nel creare un'interpretazione della performance;
- 3) la scelta da parte di ogni corista di uno strumento personalmente significativo, un modo di incarnare artisticamente l'immagine corale, che garantisca l'individualizzazione del processo educativo nel gruppo corale.

Oltre agli aspetti comunicativi e interattivi della comunicazione, esiste un aspetto percettivo, considerato come la percezione reciproca dei partecipanti alla comunicazione (T. Tsygulska). L'essenza della comunicazione nel coro è soggetto-soggetto, nel cui processo c'è una lettura attiva e una decodifica del significato dei dati esterni dei cantanti e del direttore. Le impressioni che emergono allo stesso tempo svolgono un importante ruolo regolatore nel processo di comunicazione, contribuendo alla formazione di un individuo consapevole.

La percezione nel processo di comunicazione diventa possibile solo quando i destinatari sono capaci di una valutazione reciproca consapevole e competente, che permette loro di costruire relazioni creative e costruttive in futuro, notano G. Vasyanovych, I. Zyazyun. Sulla base dei dati di I. Bech,

²⁹ Сегеда Н.А. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія: монографія. НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 273 с.

notiamo che la preparazione preliminare alla comprensione reciproca, la ricostruzione attiva del mondo interiore del partner diventa importante per il direttore e i cantanti del coro che entrano in interazione.³⁰

Secondo molti autori, l'aspetto percettivo della comunicazione richiede la formazione della capacità di svolgere diversi processi contemporaneamente: 1) valutazione emotiva dell'altro; 2) decodifica (comprensione) delle sue azioni; 3) creazione di una strategia di gestione e comunicazione; 4) costruzione di una strategia del proprio comportamento.³¹

La percezione come processo di autoconsapevolezza attraverso un altro include due aspetti: l'identificazione e la riflessione". Il concetto di identificazione come modalità di percezione significa il desiderio di paragonare e confrontarsi con gli altri. Gli studi scientifici degli psicologi testimoniano che i concetti e le immagini della percezione degli altri si formano gradualmente, riflettono il pensiero e le emozioni delle persone, e quindi hanno diversi livelli di generalizzazione [V. Molyako]. Il processo di identificazione nella performance corale è strettamente legato all'empatia, che viene interpretata come un modo speciale e affettivo di comprendere un'altra persona. L'identificazione collettiva e l'empatia richiedono lo sviluppo della capacità di comprendere un partner, di prendere la sua posizione, di accettare il suo punto di vista e di riconoscerlo emotivamente (I. Zyazyun, G. Padalka).

Comprendendo l'importanza di questi processi è possibile riconoscere che un aspetto necessario dell'educazione alla direzione d'orchestra e corale dovrebbe essere l'apprendimento delle tecniche di empatia, la capacità di ricostruire nella propria mente il mondo interiore dell'interlocutore. R. Burns ritiene che la capacità di empatia si manifesti come:

- a) pazienza per l'espressione delle emozioni del partner;
- b) la capacità di penetrare profondamente nel mondo interiore soggettivo di un altro;
- c) la disponibilità ad adattare la propria percezione a quella dell'altro. Come sottolinea R. Burns, oltre all'empatia, diventa fondamentale la preparazione degli studenti a un atteggiamento positivo e al sostegno emotivo per qualsiasi studente. Sulla base delle disposizioni di base della psicologia pratica, è possibile raccomandare di formare i futuri direttori di coro a comprendere lo stato psicologico dei cantanti, il che permette di aumentare significativamente il grado di contatto con loro.

Invece, è necessario rendersi conto che la percezione nell'esecuzione corale ha una certa specificità, che è complicata dal requisito di una rapida e profonda comprensione, comprensione e valutazione del cantante non solo come individuo, perché avviene sullo sfondo di una costante diagnosi

³⁰ Бех І.Д. Вибрані наукові праці. Виховання особистості. Том 1. Чернівці: Букрек, 2015.840 с.

³¹ Педагогічна майстерність: Хрестоматія: Навч. посіб. За ред. І.А. Зязюна.К.: СПД Богданова А.М., 2006. 606 с. С.395-403.

professionale delle capacità vocali e corali dei cantanti, del controllo e della correzione delle dinamiche del suono del coro.³²

L'analisi del fenomeno dell'aspetto percettivo della comunicazione ci permette di riconoscere il ruolo significativo del meccanismo più importante della percezione interpersonale, che è la riflessione. Come elemento di percezione dell'altro, la riflessione significa consapevolezza del suo atteggiamento verso se stesso come soggetto di percezione.³³

Bekh I. interpreta il concetto di "riflessione socio-psicologica" come "la capacità del soggetto di percepire e valutare i parametri delle proprie relazioni con gli altri membri del gruppo".³⁴

Possiamo giungere alla conclusione che, nelle condizioni di un collettivo corale, la riflessione reciproca dovrebbe avvenire in due direzioni: nel processo di comunicazione verbale durante le prove e nelle attività di canto. L'analisi del problema da questa prospettiva richiede il riconoscimento del ruolo di guida del direttore d'orchestra, la determinazione dei contenuti e delle forme della sua educazione sociale e psicologica aggiuntiva con l'uso di un training percettivo. In particolare, riteniamo che gli studenti debbano essere preparati a comprendere le cause e a studiare gli errori di percezione improduttiva, quali: a) atteggiamenti, valutazioni e convinzioni distorte; b) conclusioni preliminari senza valutazioni fondate; c) presenza di stereotipi formati; d) atteggiamenti soggettivi, presenza di una base emotiva, sulla base della quale viene formulato un giudizio valutativo; d) costanza, rigidità della percezione; g) impressioni semplificate sugli altri.

L'analisi della struttura e del contenuto della percezione ci permette di riconoscere l'importanza di preparare un direttore di coro a una valutazione ragionevole e a costruire un sistema completo di interpretazione della personalità del cantante, di conoscenza delle ragioni e dei motivi del suo comportamento. La consapevolezza dell'importanza di un'accurata percezione interpersonale richiede un'ulteriore formazione teorica e metodica degli studenti per la verifica professionale e pedagogica, la correzione e la formazione socio-pedagogica.

Basi socio-psicologiche della formazione dei direttori di coro. Nelle condizioni dello sviluppo moderno della società ucraina, le questioni relative alla promozione dell'unità e della coesione del popolo ucraino, alla formazione di professionisti che devono svolgere efficacemente l'educazione collettiva, stanno acquisendo una particolare rilevanza. Un compito importante dell'istruzione artistica superiore in questo senso è approfondire le competenze psicologiche e pedagogiche degli studenti, adeguando i contenuti della loro formazione artistica professionale.

³² Токарева Н.М., Шамне А.В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.

³³ Педагогічна майстерність: Хрестоматія: Навч. посіб. За ред. І.А. Зязюна.К.: СПД Богданова А.М., 2006. 606 с.

³⁴ Бех І.Д. Вибрані наукові праці. Виховання особистості. Том 1. Чернівці: Букрек, 2015.840 с.

L'analisi dei lavori sulla direzione d'orchestra e sulla pedagogia corale, lo studio dei curricula e dei programmi di formazione per la formazione di musicisti-performer, insegnanti di discipline artistiche, permettono di affermare che, secondo la tradizione dell'istruzione artistica superiore, l'attenzione principale è rivolta alla formazione speciale (musicale), che comporta la formazione delle tecniche di direzione degli studenti, la simulazione del suono di un'opera corale in una classe o in singole classi (M. Bagrynovskiy, M. Kolessa, M. Malko). L'attività integrativa (aspetti esecutivi, pedagogici e organizzativo-gestionali) del direttore di coro, la sua creatività congiunta con il gruppo corale, che richiede una formazione più complessa e multifunzionale, rimane fuori dall'attenzione di insegnanti e studenti. È necessario superare le contraddizioni: tra i contenuti tradizionali dell'istruzione artistica superiore e le attività polifunzionali di direzione e di coro; tra i requisiti moderni della preparazione degli studenti alla formazione e alla gestione di un gruppo corale e la loro insufficiente elaborazione teorica e metodica nella teoria dell'istruzione superiore di direzione e di coro. A nostro avviso, il superamento di queste contraddizioni richiede l'applicazione di nuove idee concettuali e disposizioni teoriche della pedagogia e della psicologia sociale, nonché della psicologia gestionale.

L'analisi degli studi di psicologia sociale (L. Melnyk, V. Semichenko, V. Shpalinsky), pedagogia (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, A. Mudryk, M. Fitsula), pedagogia musicale (Y. Loshkov, L. Sverlyuk, I. Sverlyuk, T. Smirnova) testimoniano approcci diversi alla comprensione del collettivo, che richiede di chiarire l'essenza del concetto di "collettivo" e di definirne le caratteristiche principali.

Consideriamo le definizioni esistenti del concetto di "squadra". N. Volkova definisce un collettivo come "un gruppo socialmente significativo e compatto di persone che sono unite da un obiettivo comune, agiscono di concerto per raggiungere un obiettivo e hanno organi di autogoverno".³⁵

V. Sukhomlynskyi nella sua opera "Il potere saggio del collettivo", parlando del collettivo scolastico, lo ha definito come "un'associazione di insegnanti e studenti, ognuno dei quali vive la propria vita e ha i propri modelli di formazione e sviluppo". L'eccellente insegnante ha sottolineato che un'équipe dovrebbe essere considerata "una complessa comunità spirituale di persone che si trovano in diversi stadi di sviluppo intellettuale, ideologico, morale, sociale, lavorativo ed estetico, con bisogni e interessi diversi" [citazione da 3]. Il contenuto del concetto studiato è più generalmente divulgato da M. Fitzul, che definisce un collettivo come "un gruppo di persone per le quali è importante avere un obiettivo socialmente significativo, attività quotidiane comuni finalizzate al suo raggiungimento,

³⁵ Волкова Н.П. Педагогіка: навчальний посібник: К., Академвидав, 2007.616 с. С.182.

la presenza di organi di autogoverno, l'instaurazione di determinate relazioni psicologiche tra i suoi membri".³⁶

L'analisi delle definizioni presentate ci permette di concludere che si possono tracciare due direzioni nell'interpretazione del concetto di "collettivo" da parte degli autori moderni:

1. Le caratteristiche principali del collettivo nell'aspetto pedagogico generale sono le seguenti: a) attività interattiva, incentrata sul raggiungimento di obiettivi sociali; b) assistenza reciproca, instaurazione di determinate relazioni psicologiche tra i membri; c) presenza di organi di autogoverno (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, M. Fitsula, A. Mudryk).

2. I rappresentanti della letteratura socio-psicologica riconoscono come caratteristiche essenziali di un team: a) l'unità di obiettivi e valori; b) un'attività mirata; c) un alto livello di comunicazione (V. Semichenko, V. Shpalynskyi). Un'analisi comparativa delle definizioni presentate ci permette di riconoscere che le caratteristiche essenziali del concetto di "collettivo" sono: 1) la presenza di un obiettivo socialmente significativo e di un'attività mirata a raggiungerlo; 2) l'interazione produttiva e un alto livello di comunicazione tra i suoi membri; 3) l'unità di valori del manager e dei membri del team.

Considerando che l'interpretazione pedagogica e socio-psicologica generale dell'équipe dovrebbe essere la base per chiarire l'essenza del concetto di "équipe corale", analizziamo le sue definizioni note. La figura di spicco della cultura corale nazionale, K. Pigrov, considera il coro come "un'équipe creativa organizzata di cantanti, che nella sua attività esecutiva è finalizzata al servizio e all'educazione ideologica e artistica delle ampie masse del popolo".³⁷

Nella sua definizione, l'autore sottolinea lo scopo e la natura creativa delle attività del gruppo corale. E. Plyushchak e V. Omelchuk attualizzano la capacità del coro di essere un collettivo di cantori in grado di cantare in modo congiunto e coordinato, alla presenza di tutti gli elementi del suono corale. V. Cherkasov interpreta il concetto di "coro" come un gruppo di cantanti uniti per l'esecuzione congiunta di opere vocali e corali.³⁸

Pertanto, la maggior parte degli autori-praticanti utilizza tradizionalmente il termine "coro" per definire un collettivo corale, tuttavia i problemi del collettivo come organismo sociale sono rintracciabili indirettamente nelle definizioni.

Va notato che per risolvere il problema della preparazione degli studenti a lavorare con un gruppo corale, le definizioni date sono utili, ma insufficienti, in quanto non garantiscono pienamente la loro competenza riguardo ai segni e ai mezzi per unire un gruppo corale. In particolare, le

³⁶ Фіцула М.М. Педагогіка. Академія, 2020. 542 с. С.355.

³⁷ Плющик С., Омельчук В., Федоренко В. Лекції з курсу "Хорознавство": навч. посіб. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с. С.48.

³⁸ Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: підручник. Кіровоград, 2014. 528 с. С.526.

definizioni non evidenziano le caratteristiche del gruppo che influiscono sulla qualità della performance collettiva, in particolare: l'unità, la coerenza e un eccezionale insieme di individui creativi.

Tuttavia, la tendenza principale della psicologia è diventata la comprensione del team come gruppo altamente organizzato, caratterizzato da compatibilità, alto livello di attività integrativa e orientamento collettivo. Un collettivo è considerato un gruppo in cui le relazioni interpersonali sono determinate dal contenuto personalmente significativo e socialmente valido dell'attività di gruppo. Pertanto, una delle condizioni per la formazione e lo sviluppo positivo di un gruppo corale dovrebbe essere l'attività concertistica-esecutiva socialmente utile, che richiede che ogni cantante comprenda lo scopo e i compiti creativi del suo gruppo corale. Direttamente, un collettivo corale è riconosciuto come "un gruppo organizzato di cantori stabile nel tempo con specifici organi di autogestione, unito da un obiettivo comune, contenuti, valori, attività comuni e complesse dinamiche di relazioni formali e informali".³⁹

Ma non sottolinea appieno le caratteristiche principali della squadra, come la compatibilità, la coesione e l'efficacia. la nascita di un'unità organica nel coro di persone e collettività.

Una caratteristica integrante dell'équipe è la compatibilità, che nell'esecuzione corale indica una combinazione favorevole di varie proprietà dei coristi, garantisce il successo dell'esecuzione congiunta e la soddisfazione personale del direttore e dei cantanti dal canto corale. Nella letteratura psicologica si distinguono diversi livelli di compatibilità. La compatibilità fisica indica la stessa età e le stesse caratteristiche fisiche dei coristi. La compatibilità psicofisiologica indica il grado di compatibilità del temperamento dei cantori, le loro proprietà musicali, la capacità di lavoro, ecc. La peculiarità della compatibilità socio-psicologica risiede nella coerenza dei tipi di comportamento dei cantori in un gruppo corale, nelle loro proprietà comunicative, nella presenza di un clima psicologico positivo nel gruppo corale, nella benevolenza, nella simpatia emotiva e nell'empatia. Lo studio della letteratura scientifica su questo problema ci permette di riconoscere che la compatibilità come qualità integrale del gruppo corale garantisce l'esistenza effettiva dei cantori nel coro e significa una combinazione ottimale delle loro qualità professionali e personali.

Si considerano anche altri segni di compatibilità nel coro:

- a) un alto livello di cultura esecutiva dei cantanti, che si manifesta nella loro capacità di esibirsi insieme in un ensemble coordinato;
- b) chiarezza e coerenza delle azioni professionali durante le prove e i concerti;

³⁹ Смирнова Т.А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.193.

c) la capacità di adattarsi agli altri cantanti e alla situazione professionale.

Il livello più alto di compatibilità, come riconosciuto dagli scienziati, si manifesta nell'unità valoriale del gruppo corale, che è intesa nel contesto della coincidenza di punti di vista, valutazioni e posizioni dei cantanti e del direttore alle direzioni e ai temi dell'esecuzione corale, allo stile di gestione, agli approcci concettuali, alle idee".⁴⁰

Va notato che non si deve intendere l'unità valoriale come una completa convergenza dei giudizi valutativi e delle posizioni dei coristi, che può portare al livellamento della personalità del cantante nel coro. In particolare, i valori collettivi comprendono valori-norme, valori-ideali, valori-obiettivi.⁴¹

Pertanto, secondo gli scienziati, il fattore principale del successo del conduttore dovrebbe essere la nascita dell'unità organica della maggior parte dei valori, personali e collettivi.

L'unità dei cantori e del direttore del coro avverrà attraverso il riconoscimento dell'obiettivo e dei compiti comuni dell'esibizione del collettivo corale, la vicinanza di vedute sul contenuto e sui metodi dell'esibizione corale, che dovrebbe essere di natura socialmente utile (I. Zyazyun, V. Semichenko, R. Vaisman, Yu. Yanotovska). L'analisi delle specificità dell'unità valoriale del collettivo corale ci permette di riconoscere che la natura socialmente utile dell'attività del collettivo causa la nascita della personalità collettiva del coro.

Pertanto, è necessario considerare la compatibilità dei cantanti e del direttore come una caratteristica integrante del gruppo corale come struttura dinamica, che indica la combinazione più favorevole di proprietà dei coristi, assicura il successo dell'esecuzione congiunta e la soddisfazione personale del direttore e di ogni corista dal canto corale.⁴²

La compatibilità come fenomeno psicologico è il risultato dell'effetto dell'interazione dei cantanti del coro durante le prove e i concerti, ed è caratterizzata dalla soddisfazione emotiva e dalla "conservazione" delle relazioni positive nel coro. Gli scienziati notano che la compatibilità si forma nelle condizioni di studio da parte del direttore degli orientamenti di valore, degli ideali e delle tendenze di leadership dei membri del team. Si consolida invece grazie al meccanismo di assimilazione e rafforzamento reciproco delle qualità positive, alla compensazione e alla complementarietà delle qualità personali e delle competenze professionali (vocali e corali) non sufficientemente sviluppate dei coristi. La presenza di coesione è riconosciuta come una chiara manifestazione di compatibilità.

⁴⁰ Плющик С., Омельчук В. Федоренко В. Лекції з курсу "Хорознавство": навч. посіб. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с. С.48.

⁴¹ Енциклопедія освіти: Київ, Юрінком Інтер, 2008. 1040 с. С.992.

⁴² Карась Г. Платоніда Шуровська-Росиневич - перша українська професійна хорова диригентка: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с. С.94.

La coesione come caratteristica più importante di un team è considerata nella letteratura straniera nel contesto dei concetti di "consenso" e "attrazione".⁴³

Gli psicologi domestici stabiliscono che l'unità emotiva non è sufficiente a formare la coesione. Per la sua acquisizione sono necessari l'ordine, la coerenza e la stabilità delle relazioni interpersonali intragruppo, che garantiscono la stabilità e la continuità delle attività di vita del gruppo.

Gli scienziati distinguono fattori di coesione quali:

- a) le relazioni emotive interpersonali dei membri del team;
- b) la struttura dell'interazione tra loro;
- c) la natura degli orientamenti di valore, degli atteggiamenti e delle norme che emergono tra i membri del team.⁴⁴

Alla luce di ciò, la coesione del coro può essere considerata come "una misura dell'unità dei cantori, che nasce grazie alla loro consapevolezza dell'obiettivo comune, dei compiti e degli ideali del coro, nonché delle relazioni interpersonali che acquisiscono il carattere di assistenza reciproca".⁴⁵

Questa definizione si basa sulla dichiarazione del noto rappresentante della scuola di direzione e coralità di Kharkiv, V. Chabanny, secondo il quale "la coesione è una condizione diretta dell'atmosfera creativa del gruppo corale, che si riflette nella capacità del direttore del coro di comprendere e percepire la vita spirituale dei cantori, la loro cultura interiore, il livello di abilità nell'esecuzione".⁴⁶

Tra i fattori che rafforzano la coesione del gruppo corale, gli scienziati considerano l'efficienza, intesa come coerenza nel lavoro tra i cantanti e il direttore, cioè la migliore combinazione delle loro azioni nel tempo e nello spazio. L'analisi della letteratura psicopedagogica e sociologica dimostra che l'efficacia può essere considerata sotto due aspetti. In primo luogo, la performance del gruppo corale caratterizza l'attività simultanea e interattiva dei cantanti e del direttore del coro. In secondo luogo, si parla di efficienza esecutiva che, sulla base della precedente, dà vita a un insieme di tutti gli elementi del suono corale e serve come indicatore dell'unità sonora del gruppo corale.

Gli scienziati riconoscono l'unità di valore e di orientamento della squadra come il più importante indicatore di coesione ed efficienza. È possibile comprendere l'unità valoriale-orientativa del gruppo corale nel contesto della concordanza di opinioni, valutazioni e posizioni dei cantanti e

⁴³ Токарева Н.М., Шамне А.В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с. С.130.

⁴⁴ Бех І.Д. Вибрані наукові праці. Виховання особистості. Том 1. Чернівці: Букрек, 2015. 840 с. С.35.

⁴⁵ Смирнова Т.А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навчальний посібник. Харків: Лідер, 2021. 180 с. С.97.

⁴⁶ Смирнова Т.А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.35.

del direttore verso le direzioni, il repertorio corale, lo stile di leadership, gli approcci concettuali e le idee che il direttore professa.⁴⁷

Il fattore principale dell'unità valoriale è la comunanza dei cantori e del direttore del coro in relazione allo scopo e ai compiti dell'esibizione del gruppo corale, che dovrebbe avere un carattere socialmente utile (O. Mykhailychenko).

Nella letteratura scientifica si sottolinea che la compatibilità, la coesione e l'efficacia richiedono la nascita di un clima psicologico positivo, inteso come un insieme di condizioni interne create dal manager nel processo di sviluppo e nelle attività vitali del team. Questo è, prima di tutto:

a) una prospettiva positiva sia per il collettivo nel suo complesso che per ciascuno dei suoi membri;

b) l'atmosfera morale e lo stato d'animo dominante nella squadra;

c) l'assistenza reciproca e l'autorità del direttore del coro;

d) la produttività dei membri del team.

Si può affermare che un clima psicologico positivo contribuisce alla formazione di un senso di soddisfazione tra i membri del team per le attività comuni, influenzando la vita e le attività dell'intero team.

I risultati della nostra indagine e dell'esame delle attività dei cori studenteschi di esecuzione e di formazione confermano la correttezza delle disposizioni della moderna pedagogia e psicologia sociale, secondo cui i compiti importanti del direttore dovrebbero essere il rispetto dei requisiti di compatibilità tra i coristi, l'educazione alla coesione e all'efficienza, la creazione di un clima psicologico confortevole e sano nel gruppo del coro.

Pertanto, i futuri direttori del collettivo corale devono essere pronti a determinare lo scopo e il contenuto delle attività socialmente significative del loro collettivo corale, a realizzare un'interazione produttiva e a coltivare l'unità di valori e ideali dei cantori. Per raggiungere le capacità di esecuzione e la cultura corale, il direttore del coro deve tenere conto degli indicatori di compatibilità dei membri del coro, padroneggiare le conoscenze e i metodi per promuovere la coesione e l'efficienza e migliorare i metodi per creare un clima psicologico positivo.

⁴⁷ Смирнова Т.А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навчальний посібник. Харків: Лідер, 2021. 180 с. С.95.

Cherkasov Volodymyr
Dottore in Scienze Pedagogiche, Professore,
Professore del Dipartimento di Arte Musicale del
Istituto comunale di istruzione superiore
"Accademia della Cultura e delle Arti
del Consiglio regionale della Transcarpazia.
Ucraina, Uzhgorod.

**EDUCAZIONE MUSICALE NELL'AREA CULTURALE E
STORICA DELL'UCRAINA (ACCADEMIA NAZIONALE DI
MUSICA DELL'UCRAINA INTITOLATA A P. I. TCHAIKOVSKY)**

L'istituzione di uno dei principali e più prestigiosi istituti di istruzione musicale superiore in Europa e in Ucraina - l'Accademia Nazionale di Musica dell'Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky - risale al 1863, quando fu aperta a Kiev una filiale della Società Musicale Russa e successivamente, nel 1968, alla Società Musicale Imperiale Russa, sulla base della quale fu aperta la Scuola di Musica di Kiev. Ciò è stato confermato dalla decisione del 2020 del Consiglio Accademico dell'Accademia Nazionale di Musica dell'Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky, di considerare il 27 ottobre 1863 come giorno di fondazione dell'istituzione, come giorno di fondazione della filiale di Kyiv della Società Musicale Imperiale Russa.

Il primo rettore del Conservatorio di Kiev nel 1913-1914 fu il pianista, compositore e insegnante ucraino di origine bielorusa Volodymyr Vyacheslavovykh Puhalskyi (1848-1933). In realtà, prima di V. V. Puhalsky, c'erano stati tentativi da parte di L. Albrecht e A. Rubinstein di dare alla scuola di musica lo status di conservatorio. Anche O. Glazunov e S. Rachmaninov si appellarono all'apertura del conservatorio, giustificando l'opportunità e la tempestività dell'apertura sulla base della scuola di musica dell'istituto di istruzione superiore. E solo il 3 novembre 1913 ebbe luogo la cerimonia di apertura del Conservatorio di Kiev.

Lo studio delle fonti d'archivio e della documentazione ufficiale mostra che dal 1924 al 1928 l'istituto funzionò come scuola tecnica di musica, i cui diplomati ricevevano diplomi di istruzione superiore. Dal 1928 al 1934, la scuola tecnica ha fatto parte dell'Istituto di musica e teatro intitolato a M. V. Lysenko. Infine, nel 1934, l'istituzione educativa ha acquisito lo status di Conservatorio di Stato di Kiev, mentre il nome di Conservatorio P. I. Tchaikovsky è stato assegnato nel 1940 in occasione del centenario della nascita del compositore.

Per inciso, ricordiamo che durante la Seconda guerra mondiale, insegnanti e studenti del Conservatorio di Kiev furono in parte evacuati a Sverdlovsk, e in parte il processo educativo fu continuato nei locali della

scuola n. 57 di Kiev, sotto la supervisione di Ostap Lysenko, figlio di Mykola Vitaliyovych Lysenko.

È prezioso che negli anni '60 e '70 del XX secolo il personale del conservatorio abbia iniziato a collaborare attivamente con istituzioni internazionali. Ciò include la cooperazione tra università, la formazione di personale per l'estero, la partecipazione di studenti e insegnanti a concorsi internazionali, conferenze scientifiche, tournée di gruppi musicali, ecc. I diplomi della NMAU intitolati a P. I. Tchaikovsky sono stati consegnati a diverse migliaia di cittadini stranieri provenienti da tutti i continenti del mondo. Oggi, più di 120 studenti provenienti da vari Paesi dell'Europa, dell'Asia, del Medio e dell'Estremo Oriente studiano presso l'accademia.⁴⁸

Il personale dell'Accademia intrattiene ampie relazioni internazionali con molti istituti di formazione musicale e centri culturali stranieri in Francia, Germania, Italia, Spagna, Lituania, Paesi Bassi, Portogallo, Polonia, Bielorussia, Kazakistan, Uzbekistan, Cina, Stati Uniti, il che apre prospettive di crescita professionale per i futuri specialisti. e di sviluppo di carriera di successo. Il corpo docente della NAU intitolata a P. I. Tchaikovsky collabora proficuamente con le istituzioni di istruzione superiore dell'Ucraina, quali: Accademia Nazionale di Musica di Lviv intitolata a M. V. Lysenko, Accademia Nazionale di Musica di Odesa intitolata a A. V. Nezhdanova, Università Nazionale delle Arti di Kharkiv intitolata a I. P. Kotlyarevsky, Accademia di Musica di Dnipropetrovsk intitolata a Mykhailo Hlinka.

È opportuno ricordare che dal 1986, nella NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky, ha iniziato a funzionare l'assistente di tirocinio e successivamente la formazione di personale docente altamente qualificato negli studi post-laurea e di dottorato. Grazie a musicisti di fama mondiale, diplomati del conservatorio, sono stati creati artisti dell'arte musicale, scuole di esecuzione, di composizione e scientifiche. La NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky divenne un centro d'élite leader nell'educazione musicale professionale dello Stato. In tutte le fasi di sviluppo, l'Accademia ha conservato e arricchito in modo decoroso l'alta professionalità, il legame con le tradizioni del popolo ucraino e le conquiste delle culture musicali europee.⁴⁹

È quindi naturale che nel 1995, con il decreto del Presidente dell'Ucraina, il conservatorio abbia acquisito lo status di Accademia Nazionale di Musica intitolata a P. I. Tchaikovsky e che nel 2019, secondo la classifica dell'UNESCO "Top 200 Ukraine", l'Accademia Nazionale di Musica dell'Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky abbia conquistato il primo posto tra gli istituti di istruzione artistica superiore dell'Ucraina.

È opportuno sottolineare che dal 1998 l'Accademia è membro dell'Associazione Europea dei Conservatori, Accademie di Musica e Scuole

⁴⁸Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/istoriya/>

⁴⁹Так само.

Superiori di Musica. Dal 2018, l'Accademia lavora nell'ambito di programmi di mobilità accademica internazionale, in particolare del programma dell'Unione Europea "Erasmus+".⁵⁰ I partner dell'Accademia nell'ambito di questo programma sono: Conservatorio Superiore della città di Vigo (Spagna); Università Aristotele di Salonicco (Grecia); Conservatorio intitolato a Nino Rota di Monopoli (Italia); Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste (Italia); Università di Musica di Friburgo (Germania).

L'Accademia ha definito regole chiare e comprensibili per il riconoscimento dei risultati di apprendimento ottenuti in altre istituzioni di istruzione superiore, in particolare durante la mobilità accademica. Queste regole sono a disposizione di tutti i partecipanti al processo educativo. L'alto livello di formazione degli specialisti è confermato dai loro risultati creativi, dalle vittorie in concorsi internazionali, dai concerti attivi e dalle attività di insegnamento di successo.

Da notare che nel 2019 la direzione dell'istituzione, guidata dal rettore M. O. Tymoshenko, ha avviato una collaborazione con musicisti cinesi per l'apertura di un conservatorio cinese nella città di Hengshui. Un evento significativo di quest'anno è stata anche la creazione del Centro musicale Confucio, che è diventato un centro per la ricerca musicale cinese, lo scambio culturale tra i due Paesi "One Belt, One Road", il cui scopo era la presentazione di esperienze didattiche, il repertorio operistico, l'organizzazione di progetti congiunti e tournée, che si sono rivelati estremamente preziosi nello scambio culturale, artistico ed educativo nella regione dell'Europa centro-orientale e nel mondo intero.

È importante che la NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky sia il fondatore e l'editore di 4 pubblicazioni scientifiche specializzate in musicologia e studi culturali, che sono molto popolari tra gli scienziati. Docenti e studenti hanno l'opportunità di mettere in pratica le competenze di ricerca acquisite pubblicando articoli e partecipando a conferenze scientifiche e scientifico-pratiche internazionali e di tutta l'Ucraina.

Oggi, l'Accademia Nazionale di Musica dell'Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky è uno dei principali centri di formazione musicale in Ucraina, in cui studiano più di 1.100 studenti in 5 facoltà e 27 dipartimenti, 5 Eroi dell'Ucraina, 5 accademici e 26 membri corrispondenti dell'Accademia Nazionale delle Arti dell'Ucraina, 65 artisti popolari, 94 professori, 31 dottori di ricerca, 126 professori associati, 108 candidati alla scienza, 40 artisti onorati e 57 artisti onorati dell'Ucraina.⁵¹ È quindi naturale che il processo educativo sia portato avanti da eccellenti musicisti-performer, critici musicali, scienziati, autori di monografie e libri di testo per le istituzioni artistiche di tutti i livelli di accreditamento.

⁵⁰Так само.

⁵¹Так само.

Allo stesso tempo, va riconosciuto che il corpo docente della NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky fornisce una formazione di alta qualità di specialisti altamente qualificati nel campo della cultura e dell'arte, che si basa sui risultati scientifici fondamentali di scienziati nazionali e stranieri, musicisti ed esecutori noti in Ucraina e all'estero ed è finalizzata a garantire una formazione competitiva, integrata nello spazio educativo e artistico mondiale, in grado di creare e presentare progetti/programmi musicali originali, opere e applicare conoscenze approfondite, competenze e abilità nelle attività creative e di insegnamento.

È importante che le forme e i metodi di apprendimento e insegnamento dell'Accademia contribuiscano al raggiungimento degli obiettivi di apprendimento e dei risultati del programma, soddisfino i requisiti di un approccio incentrato sullo studente e i principi della libertà accademica. La combinazione disponibile di forme di insegnamento individuali, di gruppo e collettive è dovuta alle specificità dello studio, il cui scopo è la realizzazione di un progetto creativo (esecutivo o compositivo) da parte degli studenti e la sua giustificazione scientifica. La formazione è condotta con il coinvolgimento di metodi sia puramente pedagogici (verbali, visivi, pratici, basati su problemi, di ricerca, analitici, ecc.) che di studi artistici specifici (storico-tipologici, di genere, stilistici, interpretativi, semiotici, di ricostruzione storico-artistica, ecc.).

Si noti che le informazioni sugli obiettivi, i contenuti e i risultati del programma di formazione, la procedura e i criteri di valutazione all'interno delle singole componenti didattiche sono contenute nei syllabi e nei programmi di formazione delle discipline. Il syllabus di ciascuna disciplina contiene informazioni sull'insegnante e sui suoi contatti, informazioni generali sulla disciplina, sui metodi di valutazione, sulla lingua di insegnamento, sulle competenze generali e speciali che lo studente deve acquisire dopo aver seguito il corso, un elenco di argomenti, informazioni sulle forme, sui metodi e sulle tecnologie di istruzione e controllo, nonché sul sistema e sui criteri di valutazione. Inoltre, i piani di studio delle discipline dichiarano la possibilità di una didattica inclusiva e di attività extracurricolari (educazione informale). I piani di studio delle discipline contengono informazioni più dettagliate sulla struttura e sui contenuti della disciplina, sulla letteratura consigliata, ecc.

L'educazione, l'insegnamento e la ricerca scientifica di insegnanti e studenti sono legati all'internazionalizzazione delle attività della NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky, alla partecipazione di assistenti tirocinanti e studenti laureati creativi a festival musicali internazionali ("Musica nella vecchia Lviv"; "Mariupol Classic"; Festival Internazionale di Chitarra di Salonico, Grecia, ecc.) e concorsi (Concorso internazionale Arthur Rubinstein, Israele; "International Guitar Festival and Competition Heinsberg", Germania; Concorso Tadeusz Wronski, Varsavia; Concorso

Klaudia Taev, Estonia; Concorso internazionale Virgilius Noreika, Lituania, ecc.), concerti solistici in città europee (Katowice, Poznan, Varsavia, ecc.).

Facoltà di pianoforte.

La storia del *Dipartimento di Pianoforte Speciale n. 1* inizia nel 1868, quando fu aperta a Kiev la prima scuola di musica speciale, che fu poi riorganizzata in una scuola di musica. In quel periodo furono gettate le basi della scuola di pianoforte di Kiev, alle cui origini c'erano il professore Volodymyr Puhalskyi e il pianista, compositore e direttore d'orchestra Hryhoriy Khodorovskyi-Moroz. Nel 1913, tra gli insegnanti della classe di pianoforte c'erano Hryhoriy Beklemishev, Felix Blumenfeld e Heinrich Neuhaus. Le attività del dopoguerra di professori e studenti della facoltà di pianoforte, dove lavorarono K. Mykhaylov, Arnold Yankelevich, E. Slyvak, A. Lufera e I. Shamo, contribuirono alla conservazione e all'ulteriore sviluppo delle tradizioni della scuola pianistica ucraina.

Negli anni '50 la scuola pianistica di Kiev si arricchì di nuovi nomi, tra cui: Volodymyr Nielsen, Tetiana Kravchenko, Vsevolod Topilin. Nel 1961, il dipartimento di pianoforte speciale fu diretto dall'eccezionale musicista Oleksandr Alexandrov. Nel 1965, in concomitanza con l'aumento del numero di studenti della facoltà di pianoforte, vennero formati due dipartimenti di pianoforte speciale: il n. 1 e il n. 2. Tra gli anni '60 e '80 vi hanno lavorato i seguenti docenti: Vitaly Sechkin, Mykola Suk, Serhii Skrynchenko. Negli anni '70-2000 hanno lavorato presso il dipartimento i pianisti-pedagoghi Alla Zaderatska, Zhanna Anistratenko-Khursina, Lyudmila Kasyanenko, Andriy Korzhenevskyi.⁵²

Dal 1996, il dipartimento è stato diretto da un compositore e pianista, Artista del Popolo dell'Ucraina, il professor Mykhailo Stepanenko, che ha creato le condizioni favorevoli per lo sviluppo completo del potenziale creativo di insegnanti e studenti del Dipartimento di Pianoforte Speciale n. 1. Oggi presso il dipartimento lavorano i più importanti interpreti e insegnanti ucraini moderni, tra cui: La professoressa Lyudmila Martsevich, l'artista onorario dell'Ucraina Alla Kashchenko, la vincitrice del Concorso Mykola Lysenko di tutta l'Ucraina Olga Kovaleva, l'operatrice onoraria della cultura dell'Ucraina Nataliya Hrydneva, il candidato di storia dell'arte, il professore associato Oleg Bezborodko.

Una pagina speciale e importante nella storia della NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky è occupata dalla classe di organo del dipartimento, che è diretta dalla professoressa Halyna Bulybenko, insignita dell'onorificenza di Lavoratore delle Arti dell'Ucraina.

Dal 1967 al 1979, il *Dipartimento di Pianoforte Speciale n. 2* è stato diretto dall'Artista del Popolo della Russia, la professoressa Tetyana Kravchenko. Negli anni '80, il dipartimento è stato diretto da: Aza Roschyna

⁵²Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-spetsialnogo-forte/piano-1/>

e Yevhen Rzhanov. Dal 1985 al 2004, il dipartimento è stato diretto dall'Artista Onorario dell'Ucraina, il professor Ihor Ryabov. Dal 2004, il dipartimento è stato diretto dalla professoressa Tetyana Roschyna, insignita dell'onorificenza di Operaio delle Arti dell'Ucraina e candidata alla cattedra di Storia dell'Arte.

Il periodo moderno dell'attività del dipartimento è segnato da molte innovazioni. Per la prima volta, gli insegnanti del dipartimento hanno introdotto regolari conferenze scientifiche e pratiche e letture pedagogiche: "Arte pianistica: storia e modernità", "Scuola pianistica di Kiev: Nomi e tempi", "La scuola pianistica di Kiev: pagine di storia", "Per il 200° anniversario di F. Chopin". Ha pubblicato le raccolte di lavori scientifici "Problemi di esecuzione e pedagogia pianistica", "F. Chopin: 200 anni di romanticismo" e la monografia collettiva "Scuola pianistica di Kiev. Nomi e tempi".⁵³

Le relazioni internazionali sono attivamente sviluppate dagli insegnanti del dipartimento. Si tratta in primo luogo del Festival internazionale "Dynasty", che comprende la serie di concerti "L'arte di suonare con l'orchestra", a cui partecipano interpreti provenienti da Ucraina, Stati Uniti, Cina, Francia, Israele, Australia, Gran Bretagna.

Negli anni della sua esistenza, gli insegnanti del dipartimento hanno formato un gran numero di esecutori e insegnanti altamente professionali. Tra gli studenti del dipartimento ci sono pianisti che continuano le migliori tradizioni della scuola pianistica di Kiev e presentano l'arte pianistica ucraina sulla scena musicale mondiale.

Il dipartimento di concertmastering è stato fondato nel 1938 come dipartimento di ensemble da camera e concertmastering. Nei primi anni si trattava di classi opzionali di concertmaster. Nel corso del tempo, nel 1946, fu introdotto per la prima volta l'esame di stato per la classe di concertmaster, che confermò l'importanza e la rilevanza di questa disciplina nella formazione di un musicista professionista. Nel 1969 è stata introdotta una specializzazione obbligatoria nella classe di concertmaster. Viene creato un istituto di illustratori-vocalisti e strumentisti.

Gli insegnanti del dipartimento lavorano costantemente per migliorare il processo educativo, creare nuovi programmi didattici e ampliare il repertorio. La composizione dei solisti del dipartimento è costantemente rimpinguata da giovani strumentisti di talento che hanno una notevole esperienza come concertisti e sono studenti del conservatorio. Il repertorio degli studenti del dipartimento comprende quasi tutta la letteratura da camera e vocale, sia ucraina che mondiale, opere per pianoforte, una vasta gamma di concerti strumentali e opere teatrali, la cui gamma copre tutti i tempi,

⁵³Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-spetsialnogo-fortepiano-2/>

generi e stili. È in atto un regolare processo di aggiornamento del repertorio con le opere di compositori moderni, in particolare ucraini.

Gli insegnanti del dipartimento effettuano tournée, concerti di opere di compositori di quasi tutte le epoche, concerti tematici degli studenti delle loro classi. Nel dipartimento si presta molta attenzione agli sviluppi scientifici e metodici. Gli insegnanti eseguono revisioni esecutive di scene d'opera, singole arie di classici della musica mondiale, romanze, ecc.

I laureati del dipartimento lavorano con grande successo in teatri d'opera, istituzioni concertistiche ed educative di Ucraina, Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna, Polonia, Russia, Portogallo, Germania, Canada, Spagna.

Facoltà di canto e direzione d'orchestra.

Il dipartimento di canto da camera è stato costituito nel 2017 come risultato della riorganizzazione del dipartimento di canto solista nel dipartimento di canto da camera e nel dipartimento di canto lirico. Nella sua creazione e nel suo sviluppo, il dipartimento si basa sulle tradizioni stabilite da eccellenti insegnanti di canto che hanno lavorato al Conservatorio di Kiev. Le attività dei docenti del dipartimento di canto da camera sono finalizzate alla formazione di giovani di talento nel campo dell'arte vocale, alla conduzione di ricerche scientifiche e metodologiche e allo sviluppo di tecnologie innovative nel campo dell'esecuzione vocale e della pedagogia basata sull'integrazione di scienza, istruzione e concertismo.

Il personale docente ed esecutivo del dipartimento è costantemente impegnato a migliorare il processo di formazione dei futuri esecutori sulla base dell'unità di istruzione, educazione, pratica esecutiva e pedagogica. L'efficacia delle attività concertistiche, creative-pedagogiche e innovative aumenta con l'impegno di insegnanti e studenti. In occasione del 150° anniversario della professoressa O. Muravyova si è tenuto con grande successo un seminario scientifico-metodologico; sono state organizzate conferenze scientifiche e pratiche internazionali, tra cui: "Famiglie artistiche" e per il 100° anniversario di Z. Lichtman.⁵⁴

Il dipartimento di direzione corale riunisce insegnanti di talento e direttori praticanti che forniscono una formazione per direttori corali altamente qualificati che lavorano in varie istituzioni artistiche in Ucraina e all'estero. La base per la formazione di questi specialisti è il coro studentesco, il cui repertorio si distingue per la complessità del linguaggio dei compositori moderni, la diversità dei generi, la tecnica di esecuzione e l'abilità artistica.

Il repertorio del coro studentesco comprende opere di compositori nazionali e stranieri, opere d'opera e opere di musica spirituale, miniature corali e arrangiamenti di canzoni popolari. Il dipartimento ha avviato uno studio completo dell'opera a sarreIIa, ovvero: preparazione dell'annotazione,

⁵⁴Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kamernogo-spivu/>

lavoro pratico con il coro, preparazione dell'opera per l'esecuzione in concerto e direzione del coro in condizioni di palcoscenico. Pertanto, il livello di formazione dei suoi diplomati dà fiducia nell'arricchimento e nello sviluppo della futura arte corale accademica ucraina.

Il Dipartimento di preparazione all'opera e direzione musicale dell'Università Statale Nazionale intitolata a P. I. Tchaikovsky prepara bachelor e master per il teatro musicale con la specializzazione "Direzione musicale" e cantanti-performer con la specializzazione "Canto lirico". Le attività del corpo docente del dipartimento sono caratterizzate da professionalità e costante energia creativa, che ne determinano i risultati e una forte prospettiva per ulteriori attività. I docenti del dipartimento considerano la formazione professionale dei cantanti lirici e l'insegnamento agli studenti dell'arte della direzione musicale come il compito principale del loro lavoro.

Vorremmo sottolineare che il teatro musicale moderno si sforza di sviluppare e ricercare nuove forme di arte scenica, di coinvolgere giovani specialisti creativi - cantanti e registi - nel lavoro creativo. Queste sfide determinano la necessità di formare futuri artisti che siano in grado di adattarsi rapidamente alle nuove condizioni nel campo della musica e del teatro, per essere competitivi nel Paese e nel mondo secondo requisiti professionali in costante crescita.⁵⁵

Il Dipartimento di direzione d'opera e sinfonica è stato fondato nel 1918 presso l'Istituto musicale e drammatico intitolato a M. V. Lysenko su iniziativa del professor Mykola Malko. I primi insegnanti del dipartimento furono Valerian Berdyaev e Felix Blumenfeld. Nel 1948, il rettore del Conservatorio di Kiev era il noto direttore d'orchestra ucraino, artista onorato dall'Ucraina, Oleksandr Klymov. Fu su sua iniziativa e con il suo sostegno che venne creato il dipartimento di direzione d'orchestra lirico-sinfonica, al quale invitò a lavorare gli eccellenti direttori d'orchestra Natan Rakhlin, Volodymyr Piradov e Veniamin Tolba. All'inizio si trattava di un dipartimento che faceva parte del dipartimento di direzione corale.⁵⁶

Va ricordato che dal 1978 al 1986 il dipartimento di direzione d'orchestra lirico-sinfonica è stato diretto dal professor Mykhailo Kanershtein, un insegnante di talento che si è dedicato senza riserve alla causa e che ha dato un contributo significativo sia alla componente pratica che a quella didattica della scuola di direzione d'orchestra. Grazie a lui, i famosi direttori d'orchestra Konstantin Simeonov e Stefan Turchak furono invitati a far parte del corpo docente del dipartimento. Durante il periodo di Mykhailo Kanershtein, il "dipartimento di direzione d'orchestra lirico-sinfonica" fu trasformato in "dipartimento di direzione d'orchestra lirico-

⁵⁵Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-opernoyi-pidgotovki-ta-muzichnoyi-rezhisuri/>

⁵⁶Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-operno-simfonichnogo-diriguvannya/>

sinfonica". La creazione di una nuova suddivisione strutturale del "dipartimento" prevedeva un corso di studi quinquennale secondo un programma appositamente sviluppato con studenti che avevano già una formazione musicale superiore.⁵⁷

È opportuno sottolineare che dal 1986 al 1989 il primo direttore del "Dipartimento di Opera e Direzione Sinfonica" è stato l'Artista del Popolo dell'URSS, vincitore del Premio di Stato Taras Shevchenko, brillante direttore d'orchestra - Stefan Turchak. Il maestro è stato il primo interprete di molte opere di compositori ucraini moderni. È stato S. Turchak a portare la musica ucraina a livello europeo.⁵⁸ Dal 1989 al 2000, il capo del dipartimento è stato Yevhen Dushchenko, un eccezionale direttore d'orchestra, la cui attività creativa è stata associata a diversi noti collettivi ucraini. Nel 1983, Yevhen Dushchenko è stato uno dei fondatori e direttore principale del primo teatro musicale per bambini in Ucraina, chiamato "Kyiv Opera".

Un evento importante nello sviluppo della scuola di direzione d'orchestra lirica e sinfonica di Kiev è stata l'apertura del tirocinio nel 1995. Dal 2000, il direttore del Dipartimento di direzione d'orchestra lirica e sinfonica è l'Artista del Popolo dell'Ucraina, il professor Viktor Zdorenko. Da molti anni, presso il dipartimento è presente un'orchestra sinfonica, in cui gli studenti direttori d'orchestra si esercitano. I vincitori si esercitano anche nello studio d'opera dell'accademia, che ha in repertorio molti spettacoli d'opera.

Dopo il diploma dell'Accademia, i diplomati hanno già esperienza di lavoro non solo con un'orchestra sinfonica, ma anche con un'orchestra lirica, il che a sua volta conferma pienamente la qualifica di "direttore d'orchestra lirica e sinfonica". Tra i diplomati del dipartimento di direzione d'orchestra lirica e sinfonica ci sono noti direttori d'orchestra che sono l'orgoglio non solo del dipartimento e dell'Accademia, ma anche del nostro Paese. Si tratta di artisti del popolo ucraino, figure di spicco dell'arte musicale ucraina, vincitori di concorsi di direzione d'orchestra, leader di famose orchestre sinfoniche ucraine, direttori di teatri d'opera e di teatro musicale ucraini.

Il dipartimento di canto lirico è stato creato nel 2017 sulla base del dipartimento di canto solistico. Nel dipartimento lavorano cantanti eccezionali, vincitori di concorsi internazionali, artisti nazionali e onorari dell'Ucraina, la maggior parte dei quali ha lavorato come solista dell'Opera Nazionale Ucraina intitolata a Taras Shevchenko in anni diversi. Negli ultimi anni, il dipartimento di canto lirico ha formato un gran numero di cantanti professionisti che sono diventati vincitori dei più prestigiosi concorsi vocali

⁵⁷Так само.

⁵⁸Так само.

e hanno ricevuto i più alti riconoscimenti non solo nei concorsi vocali nazionali, ma anche nei più prestigiosi concorsi stranieri.⁵⁹

Inoltre, gli insegnanti e gli studenti del dipartimento partecipano attivamente a festival internazionali e di tutta l'Ucraina, ai lavori di conferenze scientifiche e pratiche sui problemi della pedagogia musicale, della teoria, della metodologia e dell'esecuzione.

Facoltà di orchestra.

Il Dipartimento di strumenti a fiato e a percussione dell'Università Nazionale Ucraina di Medicina intitolato a P. I. Tchaikovsky è stato fondato nel 2006. Il suo primo direttore è stato un eccezionale trombettista, dottore in storia dell'arte, artista onorato dell'Ucraina, il professor Valery Terentiyovych Posvalyuk. Oggi, il dipartimento è diretto da un musicista eccezionale - trombettista, solista dell'orchestra sinfonica del Teatro Nazionale dell'Opera e del Balletto dell'Ucraina intitolato a T. G. Shevchenko, artista onorato dell'Ucraina, il professor Mykola Yakovych Balanko.⁶⁰

Vale la pena sottolineare che gli insegnanti e gli studenti del dipartimento partecipano a masterclass, presentano relazioni creative, forniscono assistenza metodica pratica ai leader dei gruppi artistici amatoriali e agli insegnanti di strumenti a fiato e a percussione delle istituzioni educative musicali nazionali. Presso il dipartimento lavorano brillanti musicisti, che nel corso degli anni hanno creato una propria scuola di esecuzione e formato un gran numero di specialisti di alta qualità.

Il Dipartimento di strumenti a fiato e a percussione del Conservatorio di Kiev fu inaugurato nel 1934 sotto la guida dell'eccezionale trombettista Vilhelm Maryanovich Yablonskyi, che insegnava nella classe di tromba dal 1927. Negli anni Venti la classe di corno fu insegnata da Mykhailo Pukhovych, nel 1934 la classe di corno fu diretta da Yakov Yurchenko, la classe di trombone fu insegnata da Paul Fasshauer nei primi anni del Conservatorio di Kiev e dal 1925 da Oskar Lange. Nel 1936, la classe di trombone e tuba fu tenuta da Oleksiy Dobroserdov.⁶¹

È importante che i concerti degli insegnanti e degli studenti del dipartimento diventino fenomeni brillanti nella vita musicale di Kiev, che gli studenti vincano molti titoli onorifici e premi in molti concorsi internazionali e in tutta l'Ucraina.

Il Dipartimento di strumenti a fiato è stato istituito nel 2006. Il suo direttore era il clarinetista, candidato alla storia dell'arte, professore, artista onorato dell'Ucraina Roman Andriyovych Vovk. All'epoca della fondazione del Conservatorio di Kyiv, le classi di strumenti a fiato erano dirette da O.

⁵⁹Так само.

⁶⁰Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-midnih-duhovih-ta-udarnih-instrumentiv/>

⁶¹Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-derev-yanih-duhovih-instrumentiv/>

Khymychenko (flauto), S. Duda (oboe, fagotto), L. Khazin (clarinetto) - solisti dell'Opera di Kyiv e insegnanti della Scuola di Musica di Kyiv.

Negli anni successivi, parallelamente a O. Khymychenko, la classe di flauto del Conservatorio di Kiev fu tenuta da I. Mykhaylovskiy e quella di oboe da Ya. Kozhur. Nel 1934, gli strumenti a fiato furono fusi nel dipartimento di strumenti a fiato e a percussione. Era guidato da un musicista eccezionale, il trombettista Vilhelm Maryanovych Yablonskyi.⁶²

Il dipartimento di strumenti ad arco e a corda è stato creato nel 1934 sulla base della facoltà di orchestra. Dal 1934 al 1941 hanno lavorato nel dipartimento i seguenti insegnanti: D. Berthier (capo del dipartimento), Y. Magaziner - insegnante della classe di violino, G. Pecker - insegnante della classe di violoncello, G. Haase - insegnante della classe di arpa.⁶³

La base concettuale dell'attività del dipartimento è la combinazione del processo educativo con la pratica concertistica e scientifico-metodica. Ciò è possibile grazie all'ispirato lavoro creativo di insegnanti e concertisti altamente qualificati.

Il dipartimento di violino risale alla fondazione del Conservatorio di Kiev. Alle sue origini c'erano gli eccellenti musicisti-pedagoghi M. Erdenko e P. Kohanskyi, e dal 1920 al 1930 vi hanno lavorato luminari della pedagogia musicale nazionale come i professori N. Skomorovsky, D. Berthier e J. Magaziner. Il periodo postbellico dello sviluppo delle classi di violino è associato al lavoro dei professori V. Stetsenko, O. Manilov e P. Makarenko, mentre gli anni '60 sono stati segnati dalle attività dei diplomati del Conservatorio di Mosca e vincitori di numerosi concorsi internazionali, O. Parkhomenko e O. Horokhov.

A sostegno delle tradizioni nazionali e dei risultati ottenuti nel 1969, hanno lavorato presso il dipartimento i talentuosi musicisti O. Krysa (a capo dell'unità strutturale appena creata nel 1969-1973), Yu. Mazurkevich e B. Kotorovych lavorarono presso il dipartimento. Allo stesso tempo, O. Kravchuk, K. Takhtajiev, O. Buchynska, O. Panov, A. Shtern, A. Melnikov, A. Vynokurov, T. Pechenyi, O. Kotorovich e altri lavorarono con successo.⁶⁴

Dagli anni '80 all'inizio del nuovo millennio, il lavoro del dipartimento è stato intensificato. Il direttore del dipartimento di allora, B. Kotorovych, riuscì ad attirare le migliori forze pedagogiche ed esecutive. I. Pilatiuk, V. Kozin, O. e Ya. Rivniak, A. Bazhenov, I. Andrievskiy, S. Schott, L. Ovcharenko, T. Mukhina, O. Shutko, B. Krysa, G. Konovalov, V. Ushkov, N. Sivachenko, O. Sprentsis, M. Kuznetsov, G. Pavlov, N. Annenkova, M. Kotorovich, B. Pivnenko, D. Tkachenko, T. Yaropud, S. Semchuk.⁶⁵

⁶²Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-derev-yanih-duhovih-instrumentiv/>

⁶³Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-strunno-smichkovih-instrumentiv/>

⁶⁴Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Кафедра скрипки.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kamernogo-ansamblyu/>

⁶⁵Так само.

La classe di ensemble da camera fu creata poco dopo la fondazione del Conservatorio di Kiev, nel 1913, sotto la guida di R. Glier e divenne parte integrante del processo educativo. Le lezioni della classe di ensemble da camera sono state condotte da professori di spicco, musicisti eccezionali come V. Puhalskyi, R. Glier, D. Berthier, G. Neuhaus, G. Beklemishev, F. Blumenfeld, I. Kozlov, K. Mykhaylov, S. Kozolupov, S. Vilkonyskiy, N. Skomorovsky.⁶⁶

Il Dipartimento di Ensemble da Camera è stato fondato nel 1938 come Dipartimento di Ensemble da Camera e Concertmastering. Dopo la Grande Guerra Patriottica, i professori associati I. Tamarov, Ya. Fastovsky e il professore assistente O. Zweifel hanno iniziato a lavorare presso il dipartimento. Dal 1950, il professore associato O. Manilov, violinista e insegnante di spicco, iniziò a dirigere il dipartimento unito. Negli anni '60 iniziarono a insegnare nel dipartimento L. Tsvirko, L. Levina, I. Tsarevich, P. Lyubashevskaya, T. Tarnavska, T. Arsenicheva, D. Pomerantsaite, N. Magnushevskaya; A. Marjanyan, I. Borovyk, T. Zolozova, O. Horokhov. Nel 1968, a seguito della riorganizzazione, il dipartimento di ensemble da camera ottenne l'indipendenza sotto la guida di L. Tsvirko, che lo gestì per più di tre decenni. Negli anni Settanta e Ottanta hanno iniziato a lavorare S. Silvanskyi, S. Yusov, L. Grishko-Ratkovskaya, I. Pugacheva e O. Karasko; dal 1995 O. Vashchuk; dal 1996 E. Basalaeva, vincitrice di concorsi internazionali, candidata artista, nata in Ucraina, ha diretto il dipartimento dal 2007 al 2013. Negli anni Duemila, il corpo docente del dipartimento è stato rimpolpato con i laureati dell'assistentato-internato della NAU intitolato a P. I. Tchaikovsky: A. Seredenko, O. Polusmyak, N. Vodoleeva, S. Sul'dina, O. Zhukova, N. Bazin, K. Nikitina, M. Prokhorchuk, N. Yakovchuk; B. Krysa e O. Makarenko hanno lavorato per qualche tempo presso il dipartimento.⁶⁷

Facoltà di strumenti popolari.

Il dipartimento di direzione orchestrale e di studi strumentali è stato istituito a metà degli anni '20 e nel 1928 è stato aperto un dipartimento speciale presso l'Istituto musicale e drammatico di Kiev intitolato a M. Lysenko, dove venivano formati i direttori di orchestre di fiati e di cori popolari. Successivamente, il nome del dipartimento cambiò e divenne infine "Direttore d'orchestra-folk-wind". In futuro, gli specialisti sono stati formati in dipartimenti speciali di strumenti popolari, a fiato e a percussioni.

Vale la pena notare che il campo della musica popolare richiedeva lo studio obbligatorio degli strumenti a fiato: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno francese, tromba, trombone, oltre a violino, pianoforte e produzione vocale. Gli studenti hanno cantato nel coro e hanno necessariamente

⁶⁶Так само.

⁶⁷Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kamernogo-ansamblu/>

partecipato a lezioni di orchestre popolari, di fiati e sinfoniche. Le lezioni di direzione orchestrale si svolgevano con l'accompagnamento di due pianoforti e di un armonium che imitava il suono degli strumenti a fiato. I programmi dei gruppi creativi sono stati preparati dai responsabili delle classi di orchestra e coro nel primo semestre, e dagli studenti nel secondo semestre.⁶⁸

L'accumulo di esperienza metodica e pratica nella formazione dei direttori d'orchestra è diventato un prerequisito oggettivo per la creazione del dipartimento di direzione d'orchestra e scienze strumentali nell'agosto 2015. I laboratori didattici di base per la sperimentazione delle orchestrazioni, delle traduzioni e degli arrangiamenti di opere musicali realizzati dagli studenti sono stati: un'orchestra di strumenti popolari, un'orchestra di fiati, un'orchestra di fisarmonicisti, una cappella bandistica. A partire dal terzo anno, gli studenti hanno fatto pratica di direzione d'orchestra in questi ensemble.

Così, continuando a sviluppare le migliori tradizioni di formazione dei direttori d'orchestra, il dipartimento di direzione orchestrale e scienze strumentali è diventato un centro creativo, educativo e metodico per la formazione di direttori d'orchestra che hanno lavorato con successo in varie regioni dell'Ucraina e all'estero.

La storia del *dipartimento di strumenti popolari* inizia nel 1934, quando viene fondato il dipartimento di strumenti popolari e nel 1939, sotto la guida di M. M. Helis, viene istituito il dipartimento di strumenti popolari. Da questo momento inizia l'affermazione dell'arte folk-strumentale nazionale. Gli anni '50 del XX secolo sono considerati la prima fase della storia del dipartimento. Nel 1959 viene aperto un corso post-laurea di esecuzione. Negli anni '60 il dipartimento si arricchisce di nuovi insegnanti e laureati.

Gli anni '70 e '80 sono stati il periodo in cui sono stati reclutati studenti laureati per lavorare presso il dipartimento, e successivamente assistenti-stagisti. Negli anni Novanta sono arrivati al dipartimento i vincitori dei primi premi dei concorsi internazionali e i migliori diplomati degli assistentati, nonché i diplomati del dipartimento di opera e direzione sinfonica. All'inizio del XXI secolo, il dipartimento si è arricchito di una nuova schiera di giovani di talento - vincitori di concorsi internazionali, diplomati di assistentato. Durante l'intero periodo, il dipartimento di strumenti popolari è stato diretto da: M. M. Gelis (1939-1970), M. T. Lysenko (1970-1975), M. A. Davydov (1975-2014).⁶⁹

Vale la pena notare che nel 2013 il dipartimento è stato trasformato nella Facoltà di strumenti popolari, diretta dal professor M. T. Bilokonev. I

⁶⁸Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-orkestrivogo-diriguvannya-ta-instrumentoznavstva-2/>

⁶⁹Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-narodnih-instrumentiv/>

dipartimenti di bandura (responsabile S. V. Bashtan), fisarmonica e organetto (responsabile E. I. Cherkazova), il dipartimento di strumenti popolari (responsabile L. D. Matviychuk) e il dipartimento di direzione orchestrale e studi strumentali (responsabile S. I. Lytvynenko). Attualmente, il dipartimento di strumenti popolari è un potente centro di esecuzione folk-strumentale, metodico e scientifico.⁷⁰

Il dipartimento di bandura è stato istituito nel 2011 sulla base della facoltà di orchestra dell'Università Nazionale Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky. Le sue origini risalgono alla fondazione della classe di bandura presso la Scuola di Musica di Kiev nel 1938 e presso il Conservatorio di Stato di Kiev nel 1950. All'inizio dell'esistenza del dipartimento, c'erano 16 insegnanti nelle specialità, vocale, d'insieme e di direzione. Il dipartimento era diretto dall'Artista del Popolo dell'Ucraina, il professor Serhiy Bashtan, che portò la bandura verso nuove frontiere dell'esecuzione vocale-strumentale, solistica-strumentale e d'insieme. Nel 1984, S. V. Bashtan, in collaborazione con A. F. Omelchenko, ha pubblicato il primo manuale didattico in Ucraina, "School of Bandura Playing". Su iniziativa di S. V. Bashtan, la casa editrice "Musical Ukraine" ha pubblicato 33 numeri di "The Bandurist's Library", 24 numeri di "I'd Take a Bandura", 12 numeri di "The Bandurist's Repertoire" e altri materiali metodici.⁷¹

Va subito sottolineato che S. V. Bashtan e i moderni compositori del repertorio originale di bandura, ovvero: A. Kolomiyets, M. Dremluga, K. Myaskov, V. Kireiko, V. Zubytsky, hanno creato un fondo di repertorio originale per la pratica pedagogica e concertistica, di cui fanno parte opere in miniatura, opere polifoniche, opere su larga scala, sonate e concerti.

Un evento significativo nella storia dell'arte strumentale popolare è stata la creazione nel 2013, presso l'Accademia Nazionale di Musica P. I. Tchaikovsky dell'Ucraina, della prima facoltà di strumenti popolari e del dipartimento di fisarmonica e organetto in Ucraina. A seguito dei processi di riorganizzazione, il primo dipartimento di strumenti popolari della storia mondiale è stato suddiviso in tre dipartimenti indipendenti.

Gli insegnanti del dipartimento di fisarmonica e fisarmonica combinano con successo il lavoro pedagogico e scientifico-metodico con le attività concertistiche. Il primo direttore era un musicista di alta formazione, dottore in storia dell'arte, professore, artista onorato dell'Ucraina, accademico dell'AMI MA Davydov. Oggi il dipartimento è diretto dalla professoressa E. I. Cherkazova, artista del popolo ucraino.

Gli insegnanti e gli studenti del dipartimento partecipano attivamente all'orchestra di fisarmoniche "Grand Accordeon" (direttore artistico e direttore d'orchestra - Artista del Popolo dell'Ucraina, professoressa E. I.

⁷⁰Так само.

⁷¹Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-banduri/>

Cherkazova) e all'orchestra di fisarmoniche (direttore artistico e direttore d'orchestra - Artista d'onore dell'Ucraina, professore Y. S. Franz). Inoltre, gli studenti partecipano attivamente a concorsi internazionali e ucraini, relazioni creative e masterclass, intervengono a conferenze scientifiche e pratiche di vario livello sui problemi della pedagogia musicale, della teoria, della metodologia e dell'esecuzione.

Facoltà di studi storici e teorici, composizione e studenti stranieri.

Il Dipartimento di Composizione, Strumentazione, Musica e Tecnologia dell'Informazione è uno dei dipartimenti più autorevoli della NAU intitolato a P.I. Tchaikovsky, le cui attività sono finalizzate alla formazione di compositori professionisti. Le lezioni della specialità - creatività compositiva - si basano su un sistema di master class, laboratori creativi, in cui gli studenti ricevono conoscenze uniche e una comunicazione creativa unica con maestri di spicco della moderna arte compositiva ucraina. Gli insegnanti del dipartimento sono compositori di spicco del Paese, che vantano esperienza professionale e autorità artistica e sociale, e la loro attività creativa ha ottenuto ampio riconoscimento nel mondo. Qui si sono formate e continuano a formarsi potenti scuole creative dei principali professori del dipartimento:

L. M. Revutskyi, B. M. Lyatoshynskyi, A. Ya. Shtogarenko, M. V. Dremlyuga, V. D. Kireika, I. F. Karabyts, L. M. Kolodub, G. I. Lyashenko, Yu. Ya. Ishchenko, E. F. Stankovycha, M. M. Skoryk, L. V. Dychko, O. V. Kostina, A. O. Havrylets, I. V. Shcherbakov e altri.⁷²

Dagli anni '60 del XX secolo, il dipartimento ha svolto un proficuo lavoro di formazione di studenti provenienti da diversi Paesi del mondo, in particolare: Brasile, Venezuela, Vietnam, Ecuador, Iraq, Iran, Canada, Cina, Libano, Mongolia, Serbia, Croazia.

Gli insegnanti e gli studenti del dipartimento partecipano a festival, concerti, membri della giuria di vari concorsi musicali e commissioni di concorso. Inoltre, rappresentano il dipartimento in conferenze scientifiche internazionali, facendo presentazioni su argomenti rilevanti per la musica moderna. Gli insegnanti assicurano che gli studenti scrivano musica elettronica ed elettroacustica, conducano concerti e masterclass di musica elettroacustica.

La storia del dipartimento è legata ai nomi di R. M. Glyer, B. M. Lyatoshynskyi, L. M. Revutskyi, G. P. Taranov, A. Ya. Shtogarenko, M. V. Dremlyuga, V. D. Kireika, P. I. Maiborody, G. I. Maiborody, A. D. Filipenka, I. N. Shamo, O. I. Bilasha, L. V. Dychko, I. F. Karabytsia, E. F. Stankovycha, A. L. Zagaykevich e altri.

⁷²Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kompozitsiyi-instrumentovki-ta-muzichno-informatsijnih-tehnologij-2/>

Il dipartimento di teoria e storia dell'esecuzione musicale è stato organizzato nell'ottobre 2006. Il dipartimento è diretto da Viktor Hryhorovych Moskalenko, dottore in storia dell'arte, professore, noto specialista nell'interpretazione e nell'analisi delle opere musicali. I membri del dipartimento sono consulenti per la preparazione di tesi di dottorato, supervisionano le tesi dei candidati nel campo dell'esecuzione musicale.

Il Dipartimento di Musica Antica è stato fondato nel 2000 su iniziativa del luminare della musicologia ucraina, N. O. Gerasimova-Persidska, che ha sviluppato una strategia fondamentalmente nuova: un legame inestricabile tra teoria e pratica, che assicura uno sviluppo intenso e fruttuoso di entrambi i campi. Durante i 20 anni di attività dei docenti del dipartimento, è stata creata un'intera galassia di ricercatori ed esecutori di musica antica ucraina e dell'Europa occidentale.

Va notato che la direzione principale dell'attività del dipartimento è lo studio della musica europea, compresa quella ucraina, dall'ars-nov al barocco e al classicismo. I docenti e gli studenti conducono un attivo lavoro di archiviazione e ricerca, studiando il canto monofonico ecclesiastico dell'Ucraina dei secoli XVI-XVIII, la musica ucraina medievale e della prima età moderna, gli studi musicali bizantini e la musica dei tempi moderni.

Vorremmo sottolineare che il nucleo esecutivo del dipartimento è la classe di clavicembalo, creata nel 1994 da S. Shabaltina. Da allora si è formata una potente scuola di clavicembalo, ben nota in Ucraina e non solo. Anche la classe di organo, fondata al Conservatorio di Kiev dal professor A. Kotlyarevskyi nel 1971, ha una lunga tradizione.

I docenti del dipartimento partecipano attivamente alle attività scientifiche e didattiche, sono organizzatori di conferenze internazionali, tengono lezioni pubbliche e masterclass, partecipano a progetti scientifici e didattici. Il dipartimento pubblica le raccolte del "Bollettino scientifico della NAU intitolata a P. I. Tchaikovsky: Musica antica - una visione moderna".⁷³

Il Dipartimento di Teoria e Storia della Cultura è stato istituito presso l'Università Nazionale di Medicina intitolata a P. I. Tchaikovsky nel 1998. Il dipartimento è stato fondato dai professori S. Tyshko e T. Humenyuk. La nascita dell'unità è dovuta alla riorganizzazione del Conservatorio in Accademia, nonché all'introduzione delle discipline culturali nel sistema di istruzione superiore.

Oggi il Dipartimento di Teoria e Storia della Cultura è un potente centro strutturale di formazione culturale in Ucraina. I principali docenti del dipartimento si occupano della formazione di studenti post-laurea, candidati e dottorandi. I docenti del dipartimento forniscono anche programmi

⁷³Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-starovinnoyi-muziki/>

professionali e scientifici delle facoltà esecutive dell'Accademia con corsi di formazione originali, gestiscono le tesi di master degli studenti.

Il Dipartimento di Storia della Musica Mondiale è stato istituito nel 2015. Nel corso della sua esistenza, il dipartimento ha organizzato numerosi progetti scientifici e artistici. In particolare, grazie all'iniziativa del dipartimento, nel maggio 2019 è stato fondato il forum artistico "European Spring at the Academy" ed è stato realizzato il progetto scientifico e creativo internazionale su larga scala "Poulenc-Fest". Tra le conferenze tenute dal dipartimento, vale la pena sottolineare la lettura scientifica internazionale "Il problema del "feedback" nel corso moderno della storia della musica: "Teoria e pratica" (2017), nonché le conferenze scientifiche internazionali annuali dedicate agli anniversari e alle date commemorative di ogni anno solare.⁷⁴

Allo stesso tempo, va riconosciuto che il dipartimento offre un'ampia gamma di discipline storico-musicali a studenti, laureati e assistenti in formazione dell'Accademia. Un numero significativo di corsi originali d'autore presso il dipartimento permette a tutti di scegliere il proprio modo di apprendere la cultura musicale del passato e del presente. Un importante vettore del lavoro del dipartimento è determinato dalle discipline che formano la capacità di navigare liberamente nello spazio mediatico moderno e sono legate alla sfera critico-musicale ed editoriale di uno specialista-musicologo.⁷⁵

Il dipartimento di teoria musicale è stato ufficialmente costituito nel 1934, ma la sua storia è iniziata con la creazione del Conservatorio di Kiev nel 1913. B. Yavorskyi, S. Protopopov, G. Lyubomirskyi, A. Butskoi, A. Alshwang, V. Zukkerman e V. Zolotaryov erano alle origini del dipartimento. Tuttavia, la scuola progressiva di insegnamento del solfeggio e dell'armonia fu creata da F. Aerova, allieva di L. Revutskyi, B. Lyatoshinskyi, V. Kosenko e G. Veriovka. Posizioni di primo piano nell'attività del dipartimento sono state ricoperte da noti compositori, i professori B. Lyatoshinskyi (primo direttore dal 1934), L. Revutskyi (capo del dipartimento di teoria musicale e composizione dal 1948), M. Vilinskyi (capo del dipartimento di teoria musicale dal 1949). Nel 1959-1963 e nel 1969-1992 il dipartimento è stato diretto dalla professoressa N. Horyukhina. Dal 1992, il dipartimento è stato diretto dal professor I. Kotlyarevskyi. Il suo successore nel 2007 è stato il professor I. Piaskovskyi. Dal 2012 a oggi, il dipartimento è diretto dal professor I. Kokhanyk.⁷⁶

Un risultato significativo del dipartimento è la ristrutturazione dei corsi tradizionali, che ha permesso di creare un nuovo concetto di

⁷⁴Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-istoriyi-svitovoyi-muziki/>

⁷⁵Так само.

⁷⁶Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-teoriyi-muziki/>

formazione teorico-musicale fondamentale. Dagli anni '80, il dipartimento è diventato un centro organizzativo per l'organizzazione di conferenze scientifiche e teoriche internazionali e di tutta l'Ucraina. I docenti del dipartimento forniscono la supervisione scientifica delle tesi di master, di laurea e di dottorato degli studenti, agiscono come oppositori ufficiali alle difese, partecipano a conferenze e simposi internazionali, a progetti culturali e artistici, a masterclass, hanno pubblicazioni in Scopus e Web of Science.

Il Dipartimento di Storia della Musica Ucraina e del Folklore Musicale è stato fondato nel 1989 da scienziati della Scuola di Musicologia di Kiev, ovvero: M. Grinchenko, P. Kozytskyi, M. Verikyvskyi, A. Olhovskiy, O. Shreyer-Tkachenko, L. Yefremova, O. Malozymova. Il dipartimento era diretto dall'accademico dell'Accademia delle Arti dell'Ucraina, dottore in storia dell'arte, professor I. Lyashenko. Sotto la sua guida è stato sviluppato un programma per lo sviluppo degli studi musicali ucraini, sulla base del quale successivamente, nel 1995, è stato lanciato il Centro di studi musicali ucraini sotto gli auspici dell'Associazione internazionale di studi ucraini.⁷⁷

La nuova fase dell'attività del dipartimento (1999-2020) è associata al nome dell'eccezionale compositore moderno, Artista del Popolo ucraino, vincitore del Premio Nazionale Taras Shevchenko, Eroe dell'Ucraina, accademico dell'Accademia delle Arti dell'Ucraina, candidato alla cattedra di storia dell'arte, il professor M. Skoryk. Grazie alla sua poliedrica attività, il lavoro dell'équipe scientifico-pedagogica ha acquisito una nuova direzione, in particolare lo sviluppo della ricerca storico-teorica della musica ucraina e della pratica compositiva moderna in conformità con le esigenze scientifiche e artistico-estetiche di oggi. Oggi il dipartimento è diretto dal dottore in Studi artistici, professore, vincitore del Premio M. Lysenko, M. Kopyts.⁷⁸

Il corpo docente indaga lo sviluppo dell'arte musicale nazionale, evitando stereotipi ideologici sulla storia della musica ucraina. Le ex "macchie bianche" stanno gradualmente acquisendo contorni concreti e reali, compositori ucraini di spicco e poco conosciuti stanno tornando dall'oblio, materiali d'archivio - documenti, lettere, memorie - vengono introdotti nella circolazione scientifica.⁷⁹

Nella decorazione della NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky, ci sono collettivi artistici che operano sulla base di dipartimenti specializzati. Sono guidati da musicisti e interpreti famosi in Ucraina e all'estero.

L'orchestra sinfonica studentesca, diretta dal professor Ihor Palkin, Artista d'Onore dell'Ucraina, è una base per i futuri direttori d'orchestra ed esecutori per esercitarsi e fare esperienza. Nel 2005, l'orchestra si è esibita

⁷⁷Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-istoriyi-ukrayinskoyi-muziki-ta-muzichnoyi-folkloristiki/>

⁷⁸Так само.

⁷⁹Так само.

per la prima volta al prestigioso festival giovanile "Young Euro Classic". Nel 2015, l'orchestra sinfonica studentesca è stata invitata per la seconda volta al festival giovanile di Berlino, dove ha eseguito la Sinfonia n. 2 di Pyotr Tchaikovsky, il Concerto per violino con orchestra di Yevgeny Stankovych e un'opera sinfonica dello studente laureato dell'Accademia Andriy Merkhel.⁸⁰

Molti musicisti famosi hanno collaborato con il gruppo, in particolare Mykhailo Bank e Vadym Rudenko, Yuriy Kot, Antony Baryshevskiy, Bohdana Pivnenko, Dmytro Tkachenko, Oleksiy Hryniuk e altri.

L'orchestra da camera studentesca, diretta dal candidato alla cattedra di storia dell'arte, onorato artista ucraino, professor Ihor Andrievsky, è stata fondata nel 1969 dal famoso violinista ucraino Oleksandr Kravchuk. Nel 1978, l'ensemble ha ricevuto il "Disco d'oro" a Parigi per l'esecuzione e la registrazione di cantate di J. S. Bach e nel 1982 è stato premiato al Concorso di tutti gli ensemble da camera ucraini. Nel 2006 l'orchestra ha effettuato una tournée di successo in Cina, nel 2009 e 2010 in Polonia, nel 2013 nello Stato del Kuwait. L'orchestra da camera studentesca è anche un partecipante permanente dell'annuale Assemblea internazionale di Pasqua "La spiritualità unisce l'Ucraina".⁸¹

L'orchestra di fiati dell'Università Statale Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky è stata creata negli anni '30 del XX secolo da Wilhelm Yablonsky. Oggi il collettivo è diretto dalla figura di spicco della pop art ucraina, Volodymyr Sydorchenko. L'orchestra partecipa attivamente agli eventi creativi dell'Accademia e non solo. L'attività concertistica del collettivo mostra un alto livello di abilità esecutiva e la rappresentatività del repertorio concertistico, che comprende opere di ampio respiro, brani virtuosi e accompagnamenti per solisti-strumentisti e solisti-vocalisti. Le esibizioni del gruppo nelle Sale Grandi e Piccole dell'Accademia, così come le performance alla televisione e alla radio ucraina, testimoniano il livello di competenza professionale e di abilità scenica degli esecutori.

L'orchestra di strumenti popolari, il cui direttore artistico è l'illustre artista ucraino professor Andriy Ivanysh, è stata fondata nel 1930 presso il dipartimento di strumenti popolari dell'Istituto di musica e teatro di Kiev intitolato a M. V. Lysenko. L'orchestra è vincitrice di concorsi, rassegne e festival internazionali e ucraini, in particolare del Festival Internazionale di Musica "Faj" di Teheran (Iran, 2003, 2004, 2005).⁸² L'esecuzione di opere di compositori nazionali e stranieri consente la formazione di competenze e abilità di gioco collettivo, sviluppa il pensiero analitico ed educa il gusto artistico ed estetico degli studenti.

⁸⁰Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/nauka/tvorchi-kolektivi/>

⁸¹Так само.

⁸²Так само.

L'orchestra di fisarmonicisti, che lavora sotto la direzione dell'insignito dell'onorificenza di Lavoratore d'Arte dell'Ucraina, il professor Yosyp Frantz, è stata creata nel 1987. Il suo fondatore è una figura di spicco della cultura musicale folk-strumentale ucraina, il compositore e insegnante Ihor Marchenko. Nel 2002, l'orchestra è diventata diplomatica del Festival-Concorso Internazionale di Video Musicali negli Stati Uniti d'America (New York). Il repertorio del collettivo comprende opere di compositori moderni ucraini e stranieri, opere classiche tradotte per un'orchestra di fisarmonicisti e arrangiamenti di canzoni popolari, brani del repertorio folk e pop.

L'orchestra di fisarmoniche "GRAND ACCORDEON" lavora sotto la direzione dell'Artista del Popolo dell'Ucraina, la professoressa Yevgenia Cherkazova. Il gruppo, che comprende studenti e diplomati della classe di fisarmonica della professoressa Yevgenia Cherkazova, è stato creato nel 1997 come gruppo d'insieme. Nel 2013 è stato creato un gruppo orchestrale sulla base dell'ensemble. Durante la sua esistenza, l'orchestra si è esibita più volte nella Sala del Colonnato intitolata a M. V. Lysenko della Filarmonica Nazionale Ucraina, nella Sala Grande e nella Sala Piccola dell'Università Statale Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky, nella Casa degli Scienziati dell'Accademia delle Scienze dell'Ucraina, nel Museo Nazionale intitolato a T. G. Shevchenko, in molte istituzioni educative musicali dell'Ucraina. Inoltre, il collettivo ha partecipato a festival e concorsi internazionali e di tutta l'Ucraina, in particolare: festival internazionali: "Delphi Games" (Kyiv, 2013), "ArtFest" (Lviv, 2014), "Trinity Bells" (Tallinn, 2015), "Assordeon Art" (East Sarajevo, Bosnia-Erzegovina, 2015), International Easter Assembly-2015 "Spirituality unites Ukraine", "KyivAccordeonFest" (2010 - 2017, festival annuale), "Archikids" (Kyiv, 2017) e altri.⁸³

La Banda Bandurista sotto la guida dell'Artista del Popolo dell'Ucraina Andriy Kozachka è stata fondata nel 1953 dall'Artista Onorato dell'Ucraina Volodymyr Kabachka. In diversi periodi della sua formazione, la Cappella Bandura è stata gestita da noti musicisti e insegnanti che hanno cercato di attirare nel gruppo interpreti altamente professionali, ampliando e rimpolpando il repertorio e proponendo l'arte bandistica in Ucraina e oltre. Nel repertorio del collettivo vengono elaborate canzoni popolari ucraine, opere di compositori nazionali e stranieri di vari stili e direzioni creative.

La cappella dei bandisti della NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky è una sorta di laboratorio creativo, dove gli studenti si sottopongono alla pratica della direzione d'orchestra; il collettivo è una piattaforma per l'approvazione dei lavori degli studenti, la cui strumentazione viene eseguita durante le lezioni pratiche sotto la guida di insegnanti esperti. Il gruppo bandistico partecipa attivamente a concorsi e festival internazionali e di tutta l'Ucraina, si esibisce nei programmi concertistici della Filarmonica Nazionale Ucraina e nelle sale da concerto dei centri regionali dell'Ucraina.

⁸³Так само.

Il coro studentesco della NAU intitolato a P. I. Tchaikovsky, diretto dall'Eroe dell'Ucraina, Artista del Popolo dell'Ucraina, vincitore del Premio Nazionale Taras Shevchenko dell'Ucraina, accademico dell'Accademia Nazionale delle Arti dell'Ucraina, professor Yevhen Savchuk, affonda le sue radici nel 1913. Per oltre 100 anni di esistenza, il coro studentesco è stato guidato da direttori di coro noti in Ucraina e all'estero, in particolare O. Koshyts, K. Stetsenko, P. Honcharov, G. Veryevka, P. Muravskiy, O. Tarasenko, G. Horbatenko.

Il repertorio del coro studentesco comprende opere a cappella e opere accompagnate di compositori classici di vari stili ed epoche. Si tratta anche di arrangiamenti di canzoni popolari ucraine e di canzoni di nazioni fraterne, di opere di compositori classici dell'Europa occidentale e di autori moderni. Il gruppo partecipa attivamente alla vita culturale della capitale e di varie regioni dell'Ucraina, si esibisce in concerti nei Paesi dell'Europa occidentale, vince premi in festival e concorsi di musica corale, si esibisce in prestigiose sale da concerto in tutto il mondo. I membri del coro studentesco trattano con grande riverenza e rispetto le partiture corali di M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi, A. Vedel, le opere di M. Lysenko, K. Stetsenko e O. Koshyts.

Alla luce di quanto sopra, vale la pena sottolineare che l'Accademia Nazionale di Musica dell'Ucraina intitolata a P. I. Tchaikovsky è un'istituzione educativa di primo piano in Ucraina e negli Stati membri dell'Unione Europea. Il processo educativo dell'Accademia è portato avanti da eccellenti musicisti, critici musicali e scienziati in 5 facoltà e 27 dipartimenti. Il personale dell'Accademia intrattiene ampie relazioni internazionali con molte istituzioni musicali straniere e centri culturali europei, e collabora proficuamente con le istituzioni artistiche di istruzione superiore dell'Ucraina.

Grazie a musicisti di fama mondiale, diplomati del conservatorio, sono stati creati artisti dell'arte musicale, scuole di esecuzione, di composizione e scientifiche. La NMAU intitolata a P. I. Tchaikovsky è membro dell'Associazione europea dei conservatori, delle accademie musicali e delle scuole superiori di musica. L'alto livello di formazione degli specialisti è confermato dai loro risultati creativi, dalle vittorie in concorsi internazionali, dall'attività concertistica e dall'insegnamento di successo.

Il corpo docente della NAU intitolata a P. I. Tchaikovsky offre una formazione di alta qualità a specialisti altamente qualificati nel campo della cultura e dell'arte. Nella decorazione della NAU intitolata a P. I. Tchaikovsky sono presenti gruppi artistici guidati da musicisti e interpreti noti in Ucraina e all'estero.

Shetelya Natalia,
Dottore in scienze pedagogiche, docente,
 Rettore dell'Istituto comunale di istruzione superiore
 "Accademia della Cultura e delle Arti
 del Consiglio regionale della Transcarpazia,
 Onorato Lavoratore della Cultura dell'Ucraina.
 Ucraina, Uzhgorod.

**FORMAZIONE PROFESSIONALE DI SPECIALISTI NEL CAMPO
 DELLA "CULTURA E DELL'ARTE" PRESSO L'ISTITUTO
 PUBBLICO DI ISTRUZIONE SUPERIORE "ACCADEMIA DELLA
 CULTURA E DELL'ARTE" DEL CONSIGLIO REGIONALE
 TRANSCARPATICO**

La Transcarpazia è una regione unica dell'Ucraina, dove l'identità nazionale di ogni nazione che ha creato la storia e le tradizioni di questa regione si rivela nell'unità del raggiungimento di una società ideale. Inoltre, la Transcarpazia è diventata la personificazione della stabilità, della crescita spirituale, del sostegno reciproco nel perseguimento dell'europeità nei rapporti e nelle relazioni, dell'osservanza del rispetto religioso e dell'unità internazionale nella realizzazione di progetti culturali e idee creative nel campo del benessere regionale.

Per i candidati all'istruzione superiore che studiano presso i dipartimenti specializzati dell'Istituto Comunale di Istruzione Superiore "Accademia della Cultura e delle Arti" del Consiglio Regionale della Transcarpazia, sono stati sviluppati programmi di studio gradualmente per la padronanza delle discipline scientifiche generali, educativo-metodiche ed esecutive, sono stati concordati i contenuti delle discipline elettive e i syllabi, finalizzati alla formazione di competenze professionali, orientate alla persona, metodiche ed esecutive nei futuri specialisti del settore "Cultura e Arte".

L'istituto comunale di istruzione superiore "Accademia della cultura e delle arti" del Consiglio regionale della Transcarpazia dispone di team creativi che partecipano costantemente a quasi tutti gli eventi culturali, educativi e artistici che si svolgono in città e nella regione.

Negli ultimi anni sono avvenuti molti cambiamenti piacevoli nell'Accademia. Il processo educativo e formativo si è ravvivato, la base materiale e tecnica dell'istituzione si è rafforzata in modo significativo, e le vittorie dei team creativi e dei singoli artisti nei concorsi regionali, in tutta l'Ucraina e a livello internazionale, nei concorsi e nei festival d'arte per bambini e ragazzi sono aumentate in modo significativo. L'energia e l'entusiasmo del team creativo di insegnanti e studenti dell'istituto catturano

ed evocano il rispetto sincero e l'atteggiamento rispettoso dei cittadini nei confronti dei risultati creativi dell'istituto.

Il 5 novembre 2019 inizia una nuova storia dell'Accademia, perché con la decisione del Consiglio regionale della Transcarpazia, l'istituzione è stata rinominata "Istituto di cultura e arti", e con la decisione del Consiglio regionale della Transcarpazia n. 638 del 28.07.2022, è stato istituito l'Istituto comunale di istruzione superiore "Accademia di cultura e arti" del Consiglio regionale della Transcarpazia.⁸⁴

Oggi il processo educativo dell'Accademia è garantito dalle seguenti specializzazioni: "Arte musicale", "Gestione delle attività socio-culturali", "Arte scenica", "Coreografia", "Informazione, biblioteca e archivio". Gli operatori scientifici e pedagogici con una laurea scientifica comprendono figure culturali e artistiche che lavorano in un istituto di istruzione superiore nel loro luogo principale di lavoro, la cui attività pedagogica, in conformità con il curriculum, comporta un lavoro individuale di padronanza delle competenze artistiche e ha un impatto diretto sulla formazione delle competenze professionali dei futuri specialisti.

Il processo educativo dell'Accademia fornisce a più di 100 docenti una vasta esperienza lavorativa e l'amore per la loro professione, tra cui: 3 dottori di ricerca, 3 professori, 20 professori associati, 20 candidati di scienze, 16 insegnanti che hanno il titolo onorifico di "Onorato Lavoratore della Cultura dell'Ucraina", 6 insegnanti hanno il titolo onorifico di "Onorato Artista dell'Ucraina", 3 insegnanti hanno il titolo onorifico di "Artista del Popolo dell'Ucraina", 1 insegnante è stato premiato come "Eccellenza nell'Educazione dell'Ucraina" e 70 insegnanti della categoria più alta.⁸⁵

Nel corso degli anni di esistenza dell'Accademia, circa diecimila specialisti si sono laureati tra le sue mura. Siamo orgogliosi dei diplomati che, grazie al servizio dedicato alla cultura, all'arte, all'istruzione e alla scienza, sono diventati Artisti del Popolo dell'Ucraina, Artisti Onorati dell'Ucraina, Lavoratori Onorati della Cultura dell'Ucraina, Dottori della Scienza, ecc. Sono sempre presenti laddove sono necessarie elevate competenze e spiritualità, senza le quali la cultura non è affatto concepibile.

L'Accademia vive oggi un'intensa vita creativa. I docenti e gli studenti dispongono di locali moderni, spaziosi e adeguatamente attrezzati, tra cui aule informatiche, un palazzetto dello sport con spogliatoi e docce, una biblioteca con sala di lettura dotata di computer, una sala per assemblee, una sala teatrale, 5 sale da ballo, 35 classi per lezioni individuali e uno studio di registrazione. L'Accademia è collegata al World Wide Web. I team creativi sono dotati di costumi di scena. Accanto all'edificio didattico si trova un dormitorio moderno e aggiornato.

⁸⁴URL: https://institute-culture.uz.ua/ua/stratelia_rozvitku

⁸⁵URL: <https://institute-culture.uz.ua/ua/normatyvni-dokumenty>

I professori e gli insegnanti dei dipartimenti specializzati cercano di rendere le conoscenze acquisite e l'esperienza acquisita importanti per la formazione dei futuri specialisti nel campo della "Cultura e dell'Arte" un atteggiamento positivo nei confronti del patrimonio culturale di vari popoli, che riproducono la diversità del mosaico socio-culturale e della canzone popolare dell'Ucraina, le tradizioni socio-culturali, musicali e coreografiche e le peculiarità dello spazio culturale e artistico della regione della Transcarpazia.

Il Rettorato dell'Accademia è stato il primo tra le istituzioni artistiche dell'Ucraina a proporre l'introduzione dell'educazione duale nel processo educativo, come forma flessibile di organizzazione della formazione professionale, che prevede l'interazione coordinata di attività educative e creativo-produttive per la formazione di personale qualificato. Consideriamo l'educazione duale come un tipo di educazione in cui la formazione di individui in istituti di istruzione superiore è combinata con la formazione in posti di lavoro, istituzioni e organizzazioni per acquisire una certa qualifica. Pertanto, gli studenti dell'Accademia sono pronti per la cooperazione creativa con gruppi artistici e istituzioni artistiche di vari livelli di accreditamento.

Poiché l'arte è una delle aree più conservatrici e progressiste dell'attività umana, gli artisti sono i primi a rispondere ai cambiamenti della società, della politica, della religione e della scienza. Le loro opere di solito anticipano i tempi e stabiliscono le tendenze in molti settori della vita. Tuttavia, intere industrie rimangono estremamente ortodosse nella distribuzione dei propri contenuti.

Un'altra importante area di attività del corpo docente dell'istituto è l'introduzione del progetto per il conseguimento di doppi diplomi del modello europeo, che offre opportunità di lavoro ai futuri specialisti nel campo della "Cultura e dell'Arte" in Ucraina e negli Stati membri dell'Unione Europea.

Un importante risultato dell'attività scientifica è stata la pubblicazione dei mass media stampati "Scientific Notes Series: Scienze pedagogiche" dell'Istituto ungherese della Transcarpazia intitolato a Ferenc Rakotsi II e dell'Istituto comunale di istruzione superiore "Accademia della cultura e delle arti" del Consiglio regionale della Transcarpazia, che ha superato con successo la registrazione statale presso il Ministero della Giustizia dell'Ucraina ed è stato inserito nell'elenco delle pubblicazioni scientifiche professionali della categoria.

La collezione scientifica è destinata a scienziati, insegnanti, laureati e studenti. Nella pubblicazione "Note scientifiche. Serie: Scienze pedagogiche" sono evidenziati i risultati di ricerche su un'ampia gamma di problemi. La raccolta mira a rivelare le tendenze moderne nello studio della storia dell'educazione, della storia dell'arte, della pedagogia e della

psicologia. Lo scopo principale della pubblicazione è quello di offrire un'opportunità, innanzitutto ai giovani scienziati, di pubblicare i risultati della ricerca scientifica in campo pedagogico.

La collezione è registrata nelle banche dati scientifiche internazionali Google Scholar, WorldCat, la Biblioteca nazionale dell'Ucraina intitolata a V. I. Vernadskyi; alle pubblicazioni è assegnato un identificatore digitale di oggetto DOI.

Secondo questo approccio, in conformità con il "Concetto di formazione di specialisti nella forma duale dell'istruzione" approvato dal Consiglio dei Ministri dell'Ucraina il 19 settembre 2018, la parte educativa dell'Accademia ha sviluppato e approvato un progetto artistico che consente di modernizzare il processo educativo e creativo e di motivare i futuri specialisti nel campo della "Cultura e dell'Arte" a partecipare a progetti creativi ed eventi artistici di direzione culturale ed educativa.

Incoraggiare i candidati a realizzare attivamente l'idea artistica del progetto darà loro fiducia nelle proprie capacità, rivelerà opportunità di crescita personale, amplierà il cerchio della comunicazione per quanto riguarda la natura professionale e informale delle relazioni tra i partecipanti, gli organizzatori, le persone invitate: artisti, cantanti, compositori, responsabili di società culturali nazionali, team creativi, istituzioni educative di direzione artistica ed estetica, ecc. Per ora, arricchirà l'esperienza personale e, forse, definirà il cerchio di ciò che è desiderato per il loro sviluppo professionale.

È importante che l'attività didattica dell'Accademia funzioni come un sistema di progetti culturali e artistici coerentemente organizzati, che rappresentano un insieme di attività scientifico-pratiche e concertistiche mirate, unite da un'unica idea musicale e artistica. È importante che il progetto culturale e artistico sia percepito come un processo multiforme e una sfera speciale di interazione creativa interpersonale. Nel processo di attuazione di qualsiasi progetto, le capacità potenziali dei partecipanti al processo educativo vengono combinate per raggiungere l'obiettivo prefissato. Pertanto, la specificità dei progetti culturali e artistici offre la possibilità di preservare le tradizioni esecutive ucraine e di divulgare la musica moderna in varie sedi concertistiche sotto forma di concerti solistici o di esibizioni concertistiche separate.

È importante che gli insegnanti e gli studenti dell'Accademia partecipino a progetti che contribuiscono all'instaurazione di un dialogo sociale attraverso i mezzi dell'arte, stimolando lo scambio di esperienze creative tra artisti di diverse regioni dell'Ucraina. I temi di questi progetti sono molto vari, si tratta di workshop, seminari, presentazioni di costumi nazionali, forum di giovani creativi; vengono presentati anche progetti moderni - festival di teatro, eventi artistici.

Il progetto creativo "Ha scelto la lotta e il lavoro per la vita" è stato presentato il 16 febbraio 2023 dagli studenti dell'Accademia che onorano la memoria di un importante rappresentante della cultura musicale ucraina del XX secolo, il famoso compositore, pianista, critico musicale, insegnante e direttore d'orchestra ucraino Vasyl Oleksandrovyeh Barvinskyi. Vasyl Barvinskyi è una figura significativa nella cultura ucraina, è l'autore di note opere musicali - "Rapsodia ucraina", la cantata "Testamento" sulle parole di T. Shevchenko, ouverture per l'opera "Oh, non andare, Hrytsya, e alla vechernitsa", un numero considerevole di opere per pianoforte, archi, generi vocali e opere musicali.

Studenti musicisti: Veronika Varfolomeeva, Nika Beresh, Anastasia Zelyk, Angelina Deyak, Anastasia Gusti, Nataliya Vatralla, Angelina Leta sotto la guida dell'insegnante di musica Maria Volodymyrivna Martyniuk hanno partecipato attivamente all'attività di ricerca. Hanno raccolto informazioni interessanti sul compositore, sulle attività pedagogiche, musicologiche e concertistiche di un importante ucraino, senza tralasciare le sue opinioni e convinzioni sociali e politiche, per le quali Vasyl Barvinskyi pagò il prezzo durante i 10 anni di permanenza nei campi mordoviani. Nel corso del racconto, gli studenti hanno mostrato foto su cui erano incisi momenti memorabili della vita e del lavoro del compositore.

Per l'ascolto e la visione, agli studenti sono stati proposti video-registrazioni di opere del compositore, tra cui: "Song of Songs", "Suite per violoncello e pianoforte", romanza "Spring Again", brano per pianoforte "Song". Gli studenti hanno condiviso volentieri le loro impressioni sull'ascolto delle opere di V. Barvinskyi e sulla conoscenza del suo patrimonio creativo.

Nella realtà attuale, è importante dire al pubblico la verità su Vasyl Barvinskyi, che divenne prigioniero del sistema totalitario sovietico per la sua posizione ucraina, e tutte le sue opere creative furono brutalmente distrutte dalle autorità nemiche. Tuttavia, né i campi di Mordovia né i manoscritti bruciati hanno spezzato l'artista. Egli fu devoto all'Ucraina fino alla fine. Pertanto, i giovani sentono la tenacia delle generazioni in una forte riserva giovanile, che nella sua creatività mostra la disponibilità a difendere la Madrepatria e la propria libertà. Seguendo Barvinskyi, l'attuale generazione mostra il carattere ucraino - pacifico e non conquistato.

Il progetto creativo dedicato alla memoria di Kobzar è diventato la prova che nella storia di ogni letteratura ci sono opere che hanno il magico dono dell'immortalità. È a questi capolavori che appartiene la poesia del Grande Kobzar, che ha insegnato ai suoi contemporanei a riconoscere e condannare l'ingiustizia contro persone e nazioni. Le opere magicamente convincenti di Taras sono intrise di fede nell'indistruttibilità dell'uomo, che non verrà mai a patti con l'ingiustizia. È il desiderio invincibile di combattere l'ingiustizia, di fare di tutto per un futuro migliore delle prossime generazioni

che affascina davvero le persone nel mondo moderno. Durante la sua vita, Taras Shevchenko scrisse molte opere, attraverso le quali possiamo ripercorrere gli eventi storici e sociali della vita dell'Ucraina e del nostro popolo.

Il ricordo di Taras... Ha sempre vissuto e vivrà tra la gente. Shevchenko è la nostra anima, la nostra saggezza, la nostra forza. Non importa quali disgrazie e prove si abbattano sul nostro popolo, esso persevererà se Taras Shevchenko e il suo "Testamento" saranno con loro.

Nel corso dei 75 anni di storia dell'Accademia di Cultura e Arti, si è sviluppata una tradizione stabile e ricca di onori a Taras Hryhorovych Shevchenko. Insegnanti e studenti rivelano sempre in modo creativo e nuovo la figura di un eccezionale poeta, scrittore di prosa, drammaturgo, artista, personaggio politico e pubblico ucraino, agiscono come iniziatori, organizzatori e partecipanti di varie azioni artistiche e patriottiche dedicate a T. G. Shevchenko. Sì, in occasione del 208° anniversario della nascita di T. G. Shevchenko Nel 2022, gli insegnanti, i responsabili dei gruppi di studio e i bibliotecari dell'Accademia hanno organizzato una serie di eventi culturali, tra cui: la mostra personale "La grandezza di Shevchenko", il mosaico letterario "Che il nome di Kobzarev sia santificato per sempre", "Microfono aperto", letture di poesie: "Combatti, combatti - Dio ti aiuterà!" sq. Teatrale, partecipazione degli studenti a "Incontri d'arte nella casa della luce" ("Tutto vivrà nel cuore di Taras" - parole artistiche, musica, pittura).⁸⁶

Nel 2023, l'Accademia ha dato il via al primo turno del 13° Concorso linguistico e letterario internazionale Taras Shevchenko per alunni e giovani studenti, al quale hanno partecipato 15 studenti del dipartimento di educazione professionale pre-universitaria. Ai concorrenti sono stati proposti due temi estremamente interessanti per la stesura dei lavori: le riflessioni: "L'attualità della frase di Taras Shevchenko "Nella sua casa c'è la verità, la forza e la volontà" e la sua proiezione sulla modernità"; "Ama la tua Ucraina... ". Entrambi i temi sono stati affrontati dagli studenti attraverso il prisma del sostegno di Shevchenko all'Ucraina, riflettendo sul modo in cui la visione di Shevchenko della statualità viene attuata dagli ucraini moderni, se i testamenti del grande genio sono stati realizzati, se l'Ucraina è la bellezza che T. G. Shevchenko ha elogiato con tanta tenerezza?

Stage di insegnanti e studenti presso i dipartimenti professionali dell'Università di Scienze Umanistiche e Naturali intitolata a Jan Dlugosz (Accademia Jan Dlugosz) di Czestochowa (Polonia), con cui l'Accademia ha appena firmato un accordo di cooperazione nell'ambito del Programma ERASMUS+, un programma di cooperazione internazionale dell'Unione Europea con altri Paesi del mondo nel campo dell'istruzione, della gioventù e dello sport.

⁸⁶URL: https://institute-culture.uz.ua/ua/stratelia_rozvitku

Il programma mira a sostenere lo sviluppo educativo, professionale e personale dei cittadini dell'Unione Europea e non solo, al fine di contribuire alla crescita sostenibile, alla qualità dei posti di lavoro e alla coesione sociale, di sviluppare innovazioni e di rafforzare l'identità europea e la cittadinanza attiva.

Il programma sostiene opportunità di mobilità educativa e accademica nell'ambito dell'educazione giovanile, progetti e partenariati, sviluppo di strategie e collaborazioni, reti professionali e risorse aperte. L'incontro del rettore dell'Accademia con il rettore dell'Università di Scienze umane e naturali intitolata a Jan Dluhosh. Quest'ultima ha presentato la sua istituzione educativa, sottolineando il fatto che cinquemila studenti provenienti dalla Polonia e da altri Paesi del mondo studiano nelle facoltà specializzate: filologia e storia, matematica e scienze naturali, pedagogia e arte. Il corpo docente comprende più di 650 ricercatori altamente qualificati. L'Università ha un Career Bureau, l'istituzione dispone di aule moderne, laboratori, una biblioteca, un complesso sportivo e dormitori per gli studenti.

La mobilità accademica offre ai partecipanti al processo educativo (studenti e insegnanti) l'opportunità di studiare, insegnare, svolgere tirocini e attività scientifiche in un istituto di istruzione superiore o in un istituto scientifico sul territorio dell'Ucraina o al di fuori dei suoi confini (articolo 1 della legge ucraina "sull'istruzione superiore"). Gli obiettivi principali della mobilità accademica sono: l'integrazione dell'Ucraina nello Spazio europeo dell'istruzione superiore e nello Spazio europeo della ricerca; lo scambio di buone pratiche ed esperienze nei settori dell'istruzione e della scienza; la modernizzazione del sistema educativo; la digitalizzazione dell'istruzione e della gestione; il miglioramento della qualità dell'istruzione e dell'efficacia della ricerca scientifica; l'aumento della competitività della comunità educativa e scientifica dell'Ucraina; lo sviluppo delle competenze professionali e delle qualità personali dei partecipanti alla mobilità accademica; l'approfondimento della cooperazione con i partner internazionali nei settori dell'istruzione e della scienza; il sostegno delle relazioni e dei legami sociali, economici e culturali con altri Paesi.

I compiti principali della mobilità accademica degli studenti dell'istruzione superiore sono: aumentare il livello di formazione teorica e pratica, condurre ricerche utilizzando attrezzature e tecnologie moderne, padroneggiare i più recenti metodi di ricerca, acquisire esperienza nella conduzione di ricerche e nell'implementazione dei loro risultati; acquisire esperienza professionale durante le pratiche educative e industriali; la possibilità per uno studente dell'istruzione superiore di ricevere simultaneamente due documenti sull'istruzione superiore con allegati i modelli stabiliti negli istituti di istruzione superiore partner e informazioni sul sistema esistente per la valutazione dei risultati educativi degli studenti dell'istruzione superiore; l'aumento del livello di conoscenza delle lingue

straniere; il rafforzamento dell'integrazione tra istruzione e scienza, lo sviluppo di ulteriori ricerche scientifiche, l'approfondimento della conoscenza delle culture nazionali di altri Paesi e la diffusione della conoscenza della lingua, della cultura, dell'istruzione e della scienza dell'Ucraina; il sostegno delle relazioni e dei legami sociali, economici, culturali e politici con altri Paesi.

Un gruppo di studenti del dipartimento coreografico ha studiato presso il Conservatorio Pryashiv intitolato a Kardoš della Repubblica Slovacca nell'ambito del relativo accordo di cooperazione firmato dai responsabili delle due istituzioni educative. Questo documento ha permesso agli insegnanti di collaborare nel campo del lavoro scientifico e metodologico per aumentare l'efficienza e l'efficacia del processo educativo, e agli studenti di acquisire nuove conoscenze e competenze secondo i programmi concordati dalle parti.

Pertanto, il corpo docente dell'Accademia presta grande attenzione alla formazione di un unico spazio educativo globale attraverso la convergenza degli approcci di diversi Paesi all'organizzazione dei processi educativi e di apprendimento. È lo spazio educativo aperto che promuoverà la mobilità degli studenti e del personale docente dell'istituzione educativa.

Il Consiglio Accademico lavora all'interno dell'Accademia, durante le cui riunioni vengono presi in considerazione temi di grande attualità, quali: l'approvazione dei Regolamenti e di altri documenti normativi che regolano le attività dell'Accademia, l'approvazione delle principali aree di lavoro dei dipartimenti, l'organizzazione delle pratiche, il monitoraggio della qualità dei servizi educativi, il lavoro scientifico degli operatori scientifici e pedagogici e degli studenti, l'organizzazione di misure per migliorare le qualifiche degli operatori scientifici e pedagogici, l'istituzione di una cooperazione con altre istituzioni di istruzione superiore, l'approvazione di documenti per garantire il lavoro del Comitato di ammissione, il lavoro degli organi di autogoverno degli studenti, la partecipazione di gruppi creativi e di studenti a concorsi in tutta l'Ucraina e a livello internazionale, l'informazione e la strategia pubblicitaria, il lavoro in biblioteca e molte altre questioni importanti.

Secondo il piano di studi, gli studenti del dipartimento di educazione professionale pre-universitaria sono sottoposti ai seguenti tipi di pratica: pratica educativa, pratica pedagogica, pratica di lavoro con un coro (orchestra), pratica esecutiva (questi tipi di pratica sono condotti sulla base dell'Accademia senza una pausa dagli studi, secondo il calendario delle lezioni) e pratica pre-diploma, che si svolge con una pausa dagli studi in basi specifiche.

Gli studenti delle specializzazioni "Gestione dell'attività socio-culturale", "Informazione, biblioteca e archivio", "Arte scenica" fanno esperienza pratica in corsi di formazione pratica. Gli studenti della

specializzazione "Coreografia" fanno pratica pedagogica sulla base di uno studio coreografico per bambini, dove i futuri insegnanti di coreografia hanno l'opportunità di condurre le loro prime lezioni, di eseguire interessanti numeri di produzione e di acquisire esperienza nella comunicazione con bambini di diverse categorie di età.

Un passaggio logico dal mondo accademico è la pratica pre-diploma, che pone agli studenti una serie di compiti: consolidare le conoscenze teoriche, le abilità e le competenze pratiche e applicarle in modo creativo, realizzarsi nelle condizioni di attività di una specifica istituzione culturale, sviluppare l'iniziativa professionale e l'attività pubblica, scoprire la cultura della comunicazione aziendale, ecc. Nella pratica, c'è una consapevolezza olistica del contenuto della futura professione, che si forma sulla base delle proprie azioni pratiche sotto la guida di specialisti esperti nel campo della cultura e dell'arte. La pratica contribuisce alla formazione di un approccio realistico alla professione scelta.

Le principali aree di attività informativa dell'Accademia sono rivolte all'aggiornamento costante delle informazioni sul sito web ufficiale dell'istituzione; all'aggiornamento tempestivo della pagina ufficiale dell'Accademia sui social network Facebook e Instagram, che si posizionano come piattaforma informativa per i giovani studenti e i candidati, evidenziando la vita studentesca, le opportunità di scambio accademico e di stage, gli annunci e altre informazioni rilevanti per i giovani. Inoltre, i risultati delle attività creative sono stati presentati sul canale YouTube ufficiale dell'Accademia; collabora attivamente con i principali mass media regionali per quanto riguarda la copertura delle attività dell'Accademia; al fine di migliorare l'immagine dell'Accademia, sono stati creati diversi video promozionali, che vengono distribuiti sui social network e sui mass media; Durante l'anno è stato attivo il canale televisivo "KiM Media", i cui programmi sono stati regolarmente trasmessi sulla pagina ufficiale dell'Istituzione comunale di istruzione superiore "Accademia di cultura e arti" del Consiglio regionale della Transcarpazia e sul social network Facebook.

Gli studenti dell'Accademia partecipano attivamente alle attività artistiche. I giovani sviluppano le loro capacità creative partecipando a gruppi artistici, tra cui: un coro esemplare, un ensemble vocale, un ensemble strumentale "Subito", un ensemble di danza classica "Inspiration", un ensemble folkloristico "Maky", un gruppo coreografico "Vitrazh", un quartetto di pianoforte "AdLibitum" e altri gruppi creativi.

Il coro modello dell'Accademia, diretto da Andriy Ivanovich Tazinger, è una parte importante del processo educativo per la formazione dei futuri direttori di coro. L'attività concertistica e creativa del coro studentesco è varia nelle sue forme. Comprende la preparazione di programmi per gli esami di stato, relazioni creative di gruppo, partecipazione a concorsi in

Ucraina e all'estero. Il coro lavora per preservare le tradizioni popolari e canore della regione della Transcarpazia, nonché i migliori esempi di arte corale ucraina e straniera. Il repertorio del coro comprende opere di vari generi, compositori di vari paesi, epoche e stili. Canzoni di compositori ucraini e della Transcarpazia, miniature corali, arrangiamenti di canzoni popolari ucraine e della Transcarpazia, nonché composizioni moderne suscitano sempre grande interesse nel pubblico.

L'ensemble vocale dell'Accademia rappresenta vividamente l'istituzione educativa all'interno della regione e all'estero. Il collettivo ha presentato con successo esempi di folklore in Croazia, Bosnia ed Erzegovina, Polonia, Repubblica Ceca e Italia. Gli studenti partecipano a festival regionali, ucraini e internazionali. Esempi autentici sono rappresentati in tutti i festival ucraini, come: Vasyllia-fest, Palachinta-fest, Medovukha-fest, Sakura-fest, Bobovyschenske grono, ecc.⁸⁷

Un ensemble vocale è un gruppo in cui i giovani sviluppano le loro capacità creative e il loro potenziale musicale interiore. Durante le lezioni di vocal ensemble, gli studenti imparano a conoscere tutte le complessità delle abilità vocali, recitative e sceniche. Diversi metodi di insegnamento moderni permettono di sviluppare il potenziale e la personalità di ogni studente, di dare fiducia a se stessi e alla propria voce.

L'ensemble strumentale "Subito" comprende diversi strumenti: violino, chitarra, contrabbasso, pianoforte, fisarmonica, strumenti a percussione. Il capo del gruppo è Yevhen Volodymyrovych Tsanko. L'ensemble prende parte attivamente a vari eventi dell'istituzione, partecipa a eventi internazionali, regionali e di tutta l'Ucraina. Il repertorio dell'ensemble strumentale "Subito" comprende opere di moderni compositori stranieri, il cui arrangiamento e strumentazione sono stati realizzati dal suo direttore. L'obiettivo principale di questo collettivo è lo sviluppo delle capacità creative degli studenti, l'educazione del gusto artistico, la risposta emotiva alle opere d'arte musicale.

L'ensemble di danza classica "Inspiration" è stato fondato da Lyudmila Viktorivna Yarova, un'onorata lavoratrice della cultura ucraina. Il repertorio del gruppo comprende molti numeri coreografici, tra cui: "Love in the Rain", "Dance of the Blue Bird", "Holiday Waltz", danza araba dal balletto "Bayadere", "On Ivan, on Kupala", "Cranes". L'ensemble partecipa agli eventi concertistici dell'istituzione, della città e della regione.⁸⁸

Ensemble folkloristico popolare "Poppies" - vincitore del 1° premio e del Gran Premio di molti festival internazionali, regionali e di tutta l'Ucraina. I viaggi del gruppo in Romania, Ungheria, Polonia, Slovacchia, Croazia, Bosnia-Erzegovina e Italia hanno sempre riscosso grande successo. Incantando gli ascoltatori con un chiaro sistema latotonale e una ricca

⁸⁷URL: <https://akim.uz.ua/ua/zrazkovyj-hor-studentiv>

⁸⁸URL: <https://akim.uz.ua/ua/ansambl-narodnyh-instrumentiv-vseukrayinski-zahody>

armonia, il ritmo e il colore timbrico degli strumenti popolari, la melodia e la varietà dei generi della musica popolare, i membri dell'Ensemble folkloristico popolare "Poppies" motivano gli ascoltatori a immergersi inconsciamente in un mondo di linguaggio musicale non familiare, ma intuitivamente comprensibile.

Il collettivo coreografico "Stained Glass" presenta vari generi di arte coreografica. Negli anni della sua esistenza, il collettivo ha vinto premi in concorsi internazionali e in tutta l'Ucraina. Inoltre, l'ensemble partecipa attivamente alla vita culturale e artistica della regione, dell'Ucraina e dell'estero. Nel 2022, i membri dell'ensemble si sono esibiti con successo al Festival internazionale della cultura Beskid di Wisla, in Polonia.

La specificità dell'arte coreografica sta nel fatto che i giovani presentano gli abiti, le loro abilità coreografiche e le loro capacità di recitazione attraverso la creazione di immagini in varie composizioni coreografiche, numeri teatrali, sketch, musical. Ogni numero è un fuoco d'artificio di pensiero creativo, che si trasforma in un piccolo spettacolo con una trama interessante e un'immagine in costume. Durante le lezioni, gli studenti sviluppano capacità artistiche e creative, recitative e plastiche, orecchio musicale, senso dello stile, del ritmo, della composizione; la capacità di improvvisare, di pensare in modo creativo. Nelle lezioni di coreografia, i giovani possono creare in modo indipendente schizzi e composizioni e dar loro vita.

Il quartetto pianistico "AdLibitum", diretto da Tetyana Vasylyvna Batryna, è vincitore di concorsi europei, internazionali e di tutta l'Ucraina. Il collettivo ha vinto il 1° premio al prestigioso concorso europeo GOLDENTIMETALENT. Il team è composto da veri professionisti, insegnanti esperti, personalità creative, persone che la pensano allo stesso modo e che sono sempre alla ricerca attiva e creativa, che lavorano all'auto-miglioramento e che rafforzano l'autorità dell'istituzione educativa.⁸⁹

La partecipazione di giovani studenti a gruppi artistici amplia la consapevolezza artistica e culturale dei giovani, promuove la loro libertà stilistica e interpretativa. Maggiore è il campo di interesse culturale e la diversità degli hobby dei candidati, migliore è l'opportunità di conoscere un'altra cultura, trasmettendo attraverso la musica, il canto e la danza la propria originalità e unicità, la disponibilità ai cambiamenti, la trasformazione e il miglioramento dei gusti musicali e culturali.

Un'attenzione particolare di insegnanti e studenti è rivolta alla rinascita e alla conservazione delle tradizioni, dei costumi e delle cerimonie nazionali, alla divulgazione delle canzoni popolari ucraine, alle produzioni coreografiche autentiche. Tutti gli eventi culturali e artistici sono finalizzati a valorizzare tutti i settori dell'attività culturale ed educativa, allo sviluppo delle capacità creative, all'arte popolare amatoriale, alla conservazione del

⁸⁹URL: <https://akim.uz.ua/ua/fortepiannyj-kvartet-vykladachiv-ad-libitum>

patrimonio culturale nazionale, assicurando un'ulteriore crescita del ruolo della sfera spirituale nella vita degli ucraini. Inoltre, insegnanti e studenti svolgono un lavoro finalizzato al consolidamento e allo sviluppo della nazione ucraina, alla celebrazione delle festività secondo il calendario nazionale e alla commemorazione di date memorabili, alla formazione di gusti artistici ed estetici, allo sviluppo del folklore e dell'etnografia nei generi della musica, dell'arte vocale e corale, del palcoscenico, della coreografia.

Con la loro creatività, i leader e i partecipanti dei gruppi creativi rendono omaggio alle Forze armate dell'Ucraina e a tutti gli ucraini che, nel momento più importante della difesa del nostro Paese, non hanno avuto paura e si sono sacrificati per amore della Madrepatria, che hanno fatto e fanno sforzi quotidiani per avvicinare la nostra vittoria, in particolare agli studenti dell'Accademia, che sono andati anch'essi a compiere il loro dovere civico verso la Madrepatria e con dignità hanno svolto e svolgono il servizio di combattimento nei ranghi delle Forze armate dell'Ucraina.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ovcharenko Natalia

Dottore in scienze pedagogiche, professore,
capo del dipartimento di musicologia,
formazione strumentale e coreografica,
Università Pedagogica Statale di Kryvyi Rih.
Ucraina, Kryvyi Rih.

LA PEDAGOGIA DELL'ARTE MUSICALE COME OGGETTO DI RICERCA SCIENTIFICA

Il rinnovamento e il miglioramento dell'educazione musicale mondiale dipendono in larga misura dallo sviluppo delle conoscenze scientifiche sulla pedagogia dell'arte musicale, essenziali per l'esecuzione e la formazione pedagogica dei moderni musicisti di varie professioni. È noto che ogni tipo di arte musicale è indissolubilmente legato alla sua specificità musicale e pedagogica; dietro ogni artista di spicco c'è un insegnante che non solo ha trasmesso il "mestiere", ma ha anche ispirato la creatività, la ricerca artistica, l'approccio di un autore alla creazione o all'esecuzione di opere d'arte. In questo contesto, è possibile parlare separatamente di pedagogia strumentale, vocale, direttoriale e di altre componenti dell'arte musicale, ognuna delle quali va oltre i metodi di insegnamento di una specifica forma d'arte, in quanto ha un proprio fondamento scientifico basato sulla tradizione storico-culturale, teorica e metodica.

Allo stesso tempo, la conoscenza scientifica nel campo della pedagogia dell'arte musicale richiede approcci scientifici moderni per la sostanziazione di basi teorico-metodologiche e tecnologiche comuni che generalizzino le leggi, le regolarità e i principi dell'educazione musicale, dell'istruzione e dello sviluppo della personalità dello studente, che sono inerenti alla comprensione dei diversi tipi di arte musicale.

Nello spazio scientifico ucraino esistono opere dedicate allo studio dei fondamenti concettuali della scienza e dell'educazione musicale e pedagogica, che comprendono le opere fondamentali di scienziati quali: O. Mykhailychenko "Fondamenti di pedagogia generale e musicale: teoria e storia" (2009), O. Oleksiuk "Pedagogia musicale" (Oleksiuk, 2006), G. Padalka "Pedagogia artistica" (Padalka, 2010), O. Rostovsky "Pedagogia musicale" (2008) e "Teoria e metodologia dell'educazione musicale" (Rostovsky, 2011), O. Rudnytska "Pedagogia: General and Artistic" (Rudnytska, 2002), T. Smirnova (Smirnova, 2021), V. Cherkasov "Theory and Methodology of Music Education" (Cherkasov, 2011) e altri. Allo stesso tempo, è necessaria una ricerca in campo scientifico che riveli la metodologia di apprendimento del fenomeno della pedagogia dell'arte musicale, il suo oggetto, il soggetto, i compiti, l'apparato concettuale e terminologico, le leggi pedagogiche e artistiche, le regolarità e i principi

fondamentali della pedagogia dell'arte musicale, tenendo conto delle specificità dei suoi vari tipi, e che fornisca un approccio metodologico generale nella comprensione di ciascuno dei suoi tipi.

Basi scientifiche della pedagogia dell'arte musicale

La determinazione dei fondamenti teorici della pedagogia dell'arte musicale dipende in larga misura dalla consapevolezza dell'essenza fenomenologica della pedagogia. Così, il concetto di "pedagogia" nel dizionario pedagogico ucraino è interpretato come la scienza dell'istruzione e dell'educazione delle giovani generazioni,⁹⁰ e il concetto di "arte" nel dizionario di terminologia musicale, che fornisce un'interpretazione della terminologia musicale ucraina ed è stato pubblicato nel 1930 e riprodotto nel 2008, afferma che "arte" è abilità, competenza, scienza (10). Diversi tipi di arte, come, in particolare, l'"arte vocale" e l'"arte della direzione d'orchestra", sono considerati come abilità vocale e abilità della direzione d'orchestra. Secondo O. Rudnytska, il concetto di "pedagogia" è considerato come una scienza che studia l'essenza, le regolarità, i principi, i metodi, le forme di organizzazione del processo pedagogico come mezzo di sviluppo della personalità e di riproduzione della cultura umana durante i cambiamenti generazionali.⁹¹

Una preziosa conquista scientifica dello scienziato è la visualizzazione delle fasi di formazione della scienza pedagogica, che si applica pienamente alla pedagogia dell'arte musicale, come ad esempio: le esigenze pratiche del trasferimento dell'esperienza sociale, la delineazione dell'esperienza accumulata per campi di educazione, l'emergere di metodi specifici (tecnologie), la comprensione teorica della conoscenza metodica, la sistematizzazione della conoscenza teorica nei fondamenti generali della pedagogia, la metodologia di prova della teoria e della pratica.⁹²

O. Rudnytska sottolinea l'importanza di identificare i modelli comuni di formazione della personalità attraverso l'arte e delinea i requisiti per la pedagogia dell'arte, in cui "la copertura e la spiegazione delle specificità dei processi artistici ed educativi deve essere correlata alle disposizioni teoriche originali della pedagogia generale", così come l'assenza di opere generalizzanti sui problemi della pedagogia dell'arte. Non fa eccezione la pedagogia dell'arte musicale, la cui conoscenza scientifica richiede generalizzazioni teoriche e metodologiche nella direzione dello sviluppo delle conoscenze scientifiche moderne.

Dalla pratica storica alla comprensione teorica, O. Otych esamina la pedagogia dell'arte, definendola come un ramo indipendente della scienza pedagogica che "sviluppa i principi estetici ed etici della formazione della

⁹⁰ Гончарен, С. У. Сучасний український словник. Київ: Либідь. 1996.

⁹¹ Рудницька, О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Київ. 2002.

⁹² Так само.

personalità, il suo sviluppo generale e professionale per mezzo di vari tipi di arte (pedagogia teatrale, pedagogia museale, ecc.)".⁹³

Nell'ambito della conoscenza scientifica della pedagogia dell'arte, l'autore si riferisce in modo appropriato alla dimostrazione scientifica delle potenzialità didattiche, educative e di sviluppo dell'arte e alla ricerca dei fondamenti storici e teorici del suo funzionamento nell'educazione. Lo scienziato, come O. Rudnytska, giunge alla conclusione che, nonostante la storia millenaria della sua esistenza come fenomeno educativo, alla fine del XX secolo la pedagogia dell'arte non aveva ancora acquisito una seria comprensione scientifica e una profonda giustificazione teorica.

Il lavoro scientifico di H. Padalka sulla pedagogia dell'arte è dedicato allo sviluppo dell'opinione scientifica sulla teoria e sui metodi dell'educazione artistica, al chiarimento dei problemi della metodologia dell'educazione artistica, ai problemi fondamentali e alle condizioni pedagogiche, ai contenuti e ai metodi moderni dell'educazione artistica.⁹⁴

Lo scienziato si rivolge non a una, ma a un complesso di discipline artistiche, che vengono insegnate negli istituti di istruzione superiore e secondaria. È naturale che l'attenzione dello scienziato si concentri sull'educazione artistica, la cui modernizzazione dipende dallo sviluppo della pedagogia dell'arte, vale a dire: l'identificazione delle funzioni dell'educazione artistica, l'incarnazione del paradigma umanitario, i problemi della cognizione artistica, il raggiungimento dell'integrità del processo educativo e il suo orientamento estetico e la sua rilevanza culturale, la direzione verso l'individualizzazione dell'educazione artistica e la consapevolezza della percezione delle opere artistiche, e - verso la metodologia dell'educazione artistica e l'introduzione della tecnologia educativa modulare nel campo degli artisti di alcune discipline. Tra le direzioni promettenti dello sviluppo della pedagogia dell'arte, H. Padalka sottolinea giustamente che: il cambiamento della situazione sociale, che influisce sugli orientamenti e sulla natura dell'educazione artistica; lo sviluppo del pensiero scientifico e metodico nel campo dell'educazione artistica; l'accumulo di esperienze pratiche; la giustificazione teorica delle innovazioni nei contenuti e delle trasformazioni strutturali dell'educazione artistica; la determinazione della disposizione tra i processi innovativi e gli approcci tradizionali al processo educativo nelle discipline artistiche, ecc.⁹⁵

Le richieste della moderna società ucraina hanno provocato lo sviluppo di conoscenze scientifiche musicali e pedagogiche per migliorare la qualità del processo educativo del futuro insegnante (docente), che si è riflesso in pubblicazioni didattiche e metodiche. Tra queste opere

⁹³ Отич О. Педагогіка мистецтва: від історичної практики до теоретичного осмислення. Рідна школа. 6, 2010. С. 14-19.

⁹⁴ Падалка, Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України. 2010.

⁹⁵ Так само.

scientifiche va annoverata la guida allo studio di O. Mykhailychenko per gli studenti delle lauree in musica sui fondamenti della pedagogia generale e musicale, in cui lo scienziato ne sostanzia gli aspetti teorici e storici.⁹⁶

O. Mykhailychenko definisce quattro fasi storiche della formazione e dello sviluppo dell'educazione musicale dei bambini e dei giovani in Ucraina: la prima è quella storico-sincretica (dall'antichità all'XI secolo e alla fine del secolo), caratterizzata dall'influenza sincretica dei fenomeni musicali sulle persone; la seconda è quella della secolarizzazione ortodossa (XI-XIX secolo), caratterizzata dall'influenza di una rete di centri musicali di culto e dall'educazione e istruzione musicale professionale, che aveva un carattere secolare; il terzo è quello della determinazione dei contenuti (60-90 anni del XIX secolo), caratterizzato dalla formazione della coscienza dell'intelligenza ucraina avanzata, dall'apparizione delle prime forme di organizzazione, dalla definizione dei contenuti e dei compiti principali dell'educazione musicale, che si basava su una certa base scientifica e metodologica, che fino alla fine del XIX secolo divenne sistematica; il quarto è quello della pedagogia (XI-XIX secolo). Il quarto è quello pedagogico (iniziato alla fine del XIX secolo), caratterizzato dall'educazione musicale ed estetica sistematica dei bambini e dei giovani dell'Ucraina. O. Mykhailychenko si riferisce al tema della pedagogia musicale come alle forme di organizzazione, ai metodi, ai mezzi e agli altri attributi dell'educazione e dell'istruzione musicale, che costituiscono il processo integrale di formazione della personalità di un musicista in conformità alle leggi e alle regolarità dello sviluppo della pedagogia generale.

La pedagogia musicale è una branca scientifica separata che ha un proprio spazio scientifico ed è una componente della pedagogia generale, poiché le modalità del loro sviluppo sono simili, osserva giustamente O. Oleksyuk nella sua opera fondamentale "Pedagogia musicale"; il suo compito principale, secondo lo scienziato, è quello di approfondire l'orientamento innovativo dell'educazione musicale, di trovare modelli di educazione musicale che siano adeguati alla cultura e alla civiltà attuali.⁹⁷

Per quanto riguarda la definizione dell'oggetto e del soggetto della pedagogia musicale, lo scienziato giunge alla conclusione che l'oggetto del campo scientifico specificato è il processo integrale di apprendimento, educazione e sviluppo della personalità per mezzo dell'arte musicale, e il soggetto è il contenuto e le forme di organizzazione del processo pedagogico-musicale come fattore di sviluppo della personalità. Lo scienziato specifica l'oggetto della pratica musicale-pedagogica, che è l'interazione reale dei partecipanti al processo musicale-pedagogico, e

⁹⁶ Михайличен, О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія: Навчальний посібник. Суми: вид. "Козацький вал", 2009.

⁹⁷ Олексюк О. Музична педагогіка: Навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006.

l'oggetto sono i metodi di interazione determinati dai suoi obiettivi e contenuti.

O. Rostovsky ha considerato la teoria e la metodologia dell'educazione musicale come una conoscenza scientifica e una componente integrale della pedagogia musicale. Sulla base dello studio dei risultati della pedagogia musicale europea e nazionale nella dimensione storica, lo scienziato ha rivelato le principali direzioni dello sviluppo della pedagogia musicale moderna, i modelli e i principi e le principali tendenze dello sviluppo dell'educazione musicale di massa all'inizio del XXI secolo. Tra i risultati significativi dell'opera, l'attenzione va focalizzata sull'analisi delle principali idee pedagogiche di musicisti-pedagoghi ucraini, come:

V. Verkhovynts, M. Leontovych, S. Lyudkevich, K. Stetsenko, B. Yavorsky e la presentazione delle basi della metodologia del lavoro musicale ed educativo con gli studenti. O. Rostovsky, che è stato un sostenitore del concetto ucraino di educazione musicale, attribuisce il rafforzamento del ruolo dell'educazione musicale nello sviluppo della spiritualità dell'individuo, la direzione della pedagogia musicale del XXI secolo, alle prospettive di sviluppo dell'educazione musicale in Ucraina. sullo sviluppo armonioso del bambino, sull'uso creativo delle conquiste della pedagogia nazionale e mondiale, sull'assegnazione alle lezioni di musica di un centro efficace nel sistema pedagogico, sull'aggiornamento dei contenuti dell'educazione musicale scolastica con un'attenzione particolare alla scoperta di pensieri, sentimenti, esperienze nei bambini, sulla formazione di un atteggiamento di valore verso l'arte e la realtà.

Un'opera fondamentale e moderna nel campo della teoria e dei metodi della pedagogia musicale è l'opera di V. Cherkasov "Teoria e metodologia dell'educazione musicale", in cui gli scienziati riassumono e sostanziano l'esperienza a lungo termine di ricercatori e insegnanti praticanti nel campo dell'educazione musicale-pedagogica e presentano una materia universitaria integrata che accumula le conoscenze delle discipline psicologico-pedagogiche e professionali, ha un proprio apparato categoriale, le sue specificità e copre vari aspetti della teoria e dei metodi dell'educazione musicale.⁹⁸

L'opera didattica di T. Smirnova "Pedagogia musicale e psicologia della scuola superiore" è finalizzata al miglioramento dell'attività professionale dell'insegnante di discipline musicali, in cui la scienziata considera la pedagogia musicale della scuola superiore come un "ramo della scienza pedagogica" che studia "le regolarità pedagogiche, i principi, le tecnologie dell'organizzazione e dell'attuazione dell'istruzione degli studenti di musica, la loro formazione, l'educazione, lo sviluppo con l'obiettivo di intensificare la formazione professionale per le attività musicali-

⁹⁸ Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан.2014.

pedagogiche, musicali-performative".⁹⁹Lo scienziato definisce l'obiettivo della pedagogia musicale di una scuola superiore - la formazione del pensiero pedagogico scientifico della personalità di uno studente di master (studente post-laurea) e la competenza pedagogico-musicale, e al soggetto del campo specificato fa riferimento a "regolarità, principi dell'organizzazione del processo pedagogico-musicale, lo scopo, il contenuto, le forme, i metodi, i mezzi per coinvolgere gli studenti nell'esperienza musicale (artistica) dell'umanità, i suoi valori culturali, la creazione di condizioni per l'autoespressione creativa, la comunicazione della personalità dello studente, la sua educazione, la formazione e lo sviluppo nel processo di istruzione musicale superiore".¹⁰⁰

Nel determinare l'oggetto e il soggetto della pedagogia dell'arte musicale, è importante comprendere lo scopo della conoscenza scientifica specificata, che consiste nella giustificazione scientifica del processo di acquisizione della cultura musicale da parte di una persona attraverso l'acquisizione dell'educazione musicale. La pedagogia dell'arte musicale mira a rivelare il valore di tale processo e a identificare e moltiplicare il potenziale creativo di un individuo nel suo dialogo con la musica, ad acquisire "abilità" artistiche come risultato dell'indubbia influenza dell'arte musicale sui processi nervosi superiori di una persona, a determinare lo strumentario pedagogico per la padronanza di un certo tipo di arte musicale. La padronanza dell'"abilità" artistica è resa possibile dalla padronanza personale del contenuto definito dell'educazione musicale, che comporta l'assimilazione delle conquiste della tradizione culturale mondiale e nazionale nell'arte musicale, dei suoi fondamenti teorici e pratici. In questo contesto, sono necessarie la familiarizzazione, l'interpretazione e l'esecuzione creativa di opere musicali di importanti compositori del passato e del presente di diversi Paesi, la conoscenza della loro vita e del loro percorso creativo, la comprensione delle basi del pensiero e del discorso musicale e il suo sviluppo drammatico.

Insegnare a uno studente un certo tipo di arte musicale oggi è opportunamente collegato al processo di acquisizione di una competenza culturale, che è considerata una base pratica per la formazione della cultura musicale e, di conseguenza, della sua cultura generale. Pertanto, l'oggetto della pedagogia dell'arte musicale è il processo di formazione della cultura musicale di una personalità creativa nelle istituzioni di educazione artistica (musicale), capace di fare musica in modo pratico, di incarnare in modo creativo le opere d'arte musicale in conformità con un ampio contesto culturale. L'oggetto della pedagogia artistica musicale è costituito dalle condizioni pedagogiche, dai contenuti, dalle forme, dai metodi, dai mezzi,

⁹⁹ Смірнова, Т. А. Музична педагогіка і психологія вищої школи. Харків: Лідер, 2021.

¹⁰⁰ Так само.

dalle tecnologie pedagogiche e musicali, dai metodi di educazione musicale, dalla formazione delle qualità professionali e personali di un individuo.

In tutte le epoche, il ruolo determinante per la padronanza da parte degli studenti dei contenuti dell'educazione musicale e di un certo tipo di arte musicale appartiene all'insegnante, che analizza, generalizza, sceglie e mette in atto forme, metodi, mezzi e tecnologie musicali e pedagogiche efficaci, tradizionali e innovative, per l'assimilazione da parte degli studenti del tipo di arte musicale prescelto, vede la loro prospettiva nella padronanza dell'arte dell'esecuzione strumentale, vocale, direttoriale e soprattutto - lo sviluppo personale e la formazione della cultura musicale.

Oggi, un insegnante-musicista che insegna agli studenti l'arte della musica è alla costante ricerca di approcci moderni per migliorare il processo educativo delle giovani generazioni, i cui interessi sono legati a forme e metodi innovativi di apprendimento, metodi e tecnologie di educazione musicale, istruzione e sviluppo. Ad esempio, le tecnologie informatiche e telematiche hanno completamente stravolto l'idea di pedagogia dell'arte musicale, che fino a poco tempo fa poneva la comprensione e l'insegnamento dell'arte musicale solo nel contatto vivo con l'insegnante (istruttore). Le realtà odierne dimostrano che l'insegnamento di qualsiasi tipo di arte musicale, e inoltre l'ottenimento di un'educazione musicale, può avvenire attraverso l'apprendimento a distanza, anche quando l'insegnante e lo studente vivono in Paesi diversi. L'uso delle tecnologie informatiche e telematiche offre l'opportunità di conoscere interpreti di spicco dei vari Paesi, varie interpretazioni di opere musicali, le caratteristiche delle scuole di esecuzione e di pedagogia musicale del mondo, le masterclass di famosi insegnanti-musicisti.

Leggi e principi dell'educazione musicale

Lo sviluppo della conoscenza scientifica della pedagogia dell'arte musicale dipende in larga misura dall'identificazione delle leggi e dei principi dell'educazione musicale, che si basano sulle connessioni internamente determinate dei fenomeni oggettivi dell'acquisizione dell'educazione dello studente in un certo tipo di arte musicale. Il miglioramento musicale e pedagogico dello studente implica la presa in considerazione delle leggi e dei principi di tale processo, che si basano, a loro volta, su leggi filosofiche, pedagogiche e artistiche. La conoscenza di tali leggi consente di rendere il processo di educazione musicale più produttivo e gestibile (Fig. 1).

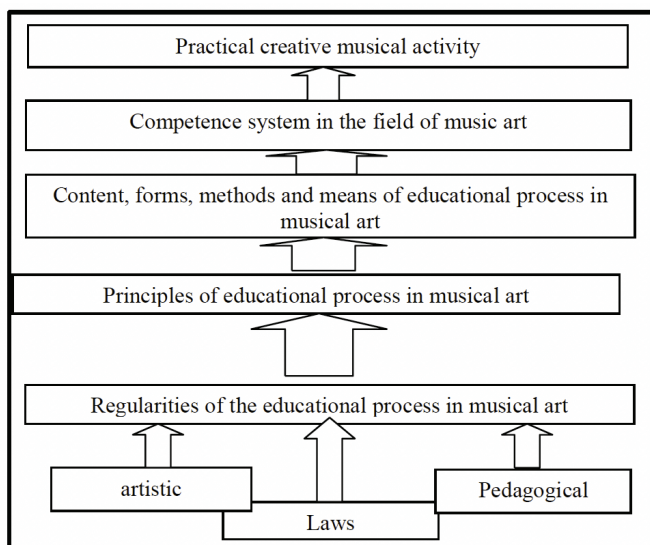


Fig. 1. Determinismo delle leggi, delle regolarità, dei principi del processo educativo nell'arte musicale

Per migliorare la conoscenza scientifica della pedagogia dell'arte musicale e, di conseguenza, per ottimizzare il processo educativo nell'arte musicale, è necessario prendere in considerazione le leggi di connessione universale: la legge della determinazione - tutti i soggetti, i processi sono in varie connessioni deterministiche, relazioni; la legge dello sviluppo ascendente e discendente, che prevede il percorso di miglioramento o il percorso di impoverimento, riduzione; la legge della causalità - la comparsa di una nuova qualità ha sempre una ragione, un fenomeno dà necessariamente origine a un altro; le leggi della dialettica - la legge dell'unità e della lotta degli opposti, la legge della transizione dei cambiamenti quantitativi in qualitativi, la legge della negazione e la filosofia dell'arte - la musica è un tipo di arte che ha un rapporto con il suo eidos - l'essenza intuitivamente data e significativa del fenomeno, il concetto significativo del soggetto; e il logos - un modo di considerare la realtà, un metodo di combinare i suoi elementi semantici (scoperto da O. Losev).

Delineando il significato delle leggi pedagogiche, S. Honcharenko osserva che già Socrate utilizzava una legge pedagogica: la nascita del pensiero di uno studente dipende dal dialogo organizzato dall'insegnante.¹⁰¹

Nella pedagogia dell'arte musicale è importante tenere conto delle leggi dell'apprendimento, che lo scienziato ha studiato analizzando i lavori scientifici di R. Lado. Si tratta delle seguenti leggi pedagogiche:

¹⁰¹ Гончаренко С. У. Педагогічні закони, закономірності, принципи. Сучасне тлумачення Рівне: Волинські обереги. 2012.

interconnessioni: se due atti psicologici sono interconnessi, la ripetizione di uno di essi porta alla comparsa o al consolidamento del secondo; addestramento: più intenso è l'addestramento, meglio viene appresa la reazione corrispondente; intensità: più intenso è l'addestramento della risposta, meglio viene appresa; assimilazione: ogni nuovo stimolo ha la proprietà di provocare una risposta; risultati: viene fissata una reazione (feedback) accompagnata da un risultato favorevole.¹⁰²

L'educazione artistica moderna si basa sulle leggi pedagogiche definite nella ricerca scientifica ucraina, che si fondano sulle leggi e sui principi dell'insegnamento e dell'educazione nel campo della pedagogia dell'arte, quali, in particolare: la condizionalità sociale dell'obiettivo, dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento e dell'educazione, che rivela il processo oggettivo dell'influenza delle relazioni sociali, dell'ordine sociale sulla formazione di tutti gli elementi dell'istruzione e dell'educazione; la formazione educativa e di sviluppo, che rivela il rapporto tra il possesso di conoscenze, i metodi di attività e lo sviluppo completo della personalità; il condizionamento della formazione e dell'educazione da parte della natura dell'attività, che rivela la relazione tra i metodi di organizzazione dell'educazione, l'attività dell'individuo e i risultati dell'educazione e dell'istruzione; l'unità e l'integrità del processo pedagogico, che rivela la necessità di un'unità armoniosa delle componenti razionali, emotive, significative, operative, motivazionali del processo pedagogico; l'unità e l'interrelazione della teoria e della pratica dell'educazione, che rivela la necessità dell'unità delle conoscenze teoriche e pratiche, delle competenze e delle abilità.¹⁰³

Per determinare le regolarità e i principi del processo educativo nell'arte musicale, è necessario prendere in considerazione le leggi specifiche del funzionamento dell'arte, vale a dire quelle che sono direttamente importanti da tenere in considerazione nella pedagogia dell'arte musicale: la legge della "reazione estetica" (scoperta da L. Vygotskij), fondamentale per i tipi emotivo-processuali e assiologici dell'attività artistica di uno specialista: lo sviluppo di un affetto va in direzioni opposte fino alla sua autodistruzione nel punto finale, che è collegato al concetto di "catarsi" - purificazione: un'opera d'arte può provocare un'esplosione catartica che causa il superamento di un forte sentimento e l'opportunità di sperimentarlo; la legge della "risonanza estetica", basilare per l'attività assiologica, culturologica, ermeneutica: un'opera d'arte "accadrà" se il suo insieme e gli elementi che la compongono interagiscono tra loro, si eccitano reciprocamente, provocando un'amplificazione ripetuta del "suono" estetico di ciascuno di essi separatamente e tutti insieme. La legge della "risonanza

¹⁰²Так само.

¹⁰³ Михайличенко О. В. Музыкальная педагогика как отрасль педагогической науки и теория музыкального учебно-воспитательного процесса. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика. Суми : СумДПУ ім. А. Макаренка. 2010.

estetica" evoca ed eccita il pensiero artistico, l'immaginazione creativa. Amplificando ripetutamente il "suono" di ogni singolo elemento di un'opera musicale, la risonanza estetica estende il suo effetto al "tema" dell'opera (il significato stabilito dall'autore) - gli elementi dell'insieme, il "tema" stesso deve crescere dall'insieme. La forma musicale esiste sempre e solo come una sorta di processo; l'essenza della musica è l'intonazione, cioè un suono cosciente preceduto dallo spirito, come una sorta di uscita nei momenti di "illuminazione", che si incarna nella materia, nell'energia (scoperta da B. Asaf'ev). Un'opera altamente artistica è caratterizzata da uno spettro inesauribile di rivelazione del significato artistico attraverso la rivelazione del ruolo di ogni elemento, che influisce sulla creazione di una nuova qualità dell'insieme; la legge della dipendenza del completamento dell'immaginario primario, la poetica del disegno (scoperta da M. Kagan), che fornisce i seguenti elementi. Kagan), che prevede quanto segue: il processo artistico-creativo è simile all'embrione di un essere vivente, che deve contenere in sé in forma invertita l'intera struttura dell'organismo che cresce da esso, l'"embrione" artistico può crescere in un organismo a pieno titolo, se l'originalità qualitativa di quest'ultimo è potenzialmente presente in esso.

Ogni legge pedagogica o artistica ha determinate regolarità. Indagando sul rapporto tra legge e regolarità, S. Sysoeva si concentra sull'opinione relativa alla differenza tra legge e regolarità, secondo la quale la legge agisce come un universale concreto, mentre la regolarità è una forma parziale del suo rilevamento, che illumina una certa relazione regolare.¹⁰⁴

La determinazione delle regolarità del processo educativo nell'arte musicale è legata alla questione della loro classificazione. Nella scienza pedagogica si utilizzano soprattutto classificazioni di regolarità con le seguenti caratteristiche: didattiche generali e casuali, che comprendono: regolarità sociologiche, fisiologiche, comunicative, organizzative; regolarità degli obiettivi formativi, regolarità dei contenuti formativi, regolarità delle tecnologie, delle forme e dei metodi di formazione, regolarità dell'uso dei sussidi didattici, regolarità del sistema di controllo e di valutazione dei risultati formativi; oggettive e soggettive; regolarità delle scienze affini, che si riflettono specificamente nell'educazione; regolarità peculiari della didattica; regolarità proprie dei metodi di insegnamento di questa materia, inerenti solo a questa scienza;¹⁰⁵ didattiche, epistemologiche, sociologiche, psicologiche, organizzative.¹⁰⁶

Lo studio di tale questione ci ha dato l'opportunità di constatare che non c'è ancora unanimità nel tentativo degli scienziati di creare un sistema di leggi unico, coerente e logico.

¹⁰⁴ Сисоева С. О. Основи педагогічної творчості : підручник. Київ : Міленіум. 2006.

¹⁰⁵ Гончаренко С. У. Педагогічні закони, закономірності, принципи. Сучасне тлумачення Рівне: Волинські обереги. 2012.

¹⁰⁶ Підласий І. П. Практична педагогіка, або Три технології : інтерактивний підручник для педагогів ринкової ситеми освіти. Київ: Слово. 2004.

V. Galuzynskyi, M. Yevtukh, studiando il processo di formazione e di educazione dei futuri specialisti, hanno proposto i seguenti schemi didattici: il processo di formazione della personalità di uno studente è unitario e reciprocamente determinato; l'istruzione, la formazione e l'educazione degli studenti, la loro trasformazione in specialisti è un processo sociale storicamente determinato; le caratteristiche generali e specifiche dell'istruzione e dell'educazione degli studenti costituiscono un'unica integrità che garantisce l'efficacia dei risultati; l'interazione tra un insegnante e uno studente è un processo reciprocamente determinato e interdipendente.¹⁰⁷

Le regolarità didattiche generali sono ragionevolmente considerate basilari per il processo pedagogico, sono caratterizzate da relazioni permanenti tra oggetti e soggetti del processo educativo. Tuttavia, come già notato, esistono relazioni casuali (accidentali) tra fenomeni, oggetti che dipendono dalle specificità delle attività dei soggetti. Sulla base delle leggi didattiche generali del processo pedagogico, alla fine del XX secolo - all'inizio del XXI secolo, gli scienziati nel campo della pedagogia musicale hanno proposto le seguenti leggi dell'educazione musicale: sociologica - la dipendenza dell'efficacia dell'educazione e della formazione dalla combinazione dei requisiti e dal rispetto della personalità di ogni studente, nonché dal rispetto delle disposizioni di legge relative ai diritti dello studente; comunicativa - la dipendenza dello sviluppo estetico dei bambini dalla natura dell'interazione tra insegnante e studenti; fisiologico - la dipendenza dei risultati dallo sviluppo anatomico e morfologico dell'organismo dell'allievo; organizzativo - la dipendenza dei risultati dalla capacità lavorativa dell'allievo, dallo stato di salute, dal programma, dall'ora del giorno, dalle condizioni atmosferiche; psicologico - la dipendenza dei risultati dall'interesse degli allievi per le lezioni di musica, dalle caratteristiche dell'età degli allievi, dallo stato di attenzione, dal livello di sviluppo della memoria.

Indagando il problema della pedagogia musicale come campo della scienza pedagogica e della teoria del processo educativo musicale, O. Mykhailychenko delinea le seguenti regolarità del processo educativo musicale: l'unità e l'interazione dell'educazione musicale e dello sviluppo generale della personalità; la connessione tra il livello di sviluppo musicale e la natura della sua attività pratica musicale e creativa; l'unità dell'obiettivo generale dell'educazione della personalità e dei compiti musicali ed educativi specifici; l'unità dei processi di educazione musicale e di autoeducazione musicale; la dipendenza dell'educazione musicale dallo sviluppo generale della cultura musicale e dalle opportunità materiali della società; la

¹⁰⁷ Галузинський В. М., Євтух М. Б. Педагогіка: теорія та історія: навчальний посібник Київ : Вища школа. 1995.

connessione tra le capacità individuali e la natura delle influenze educative.¹⁰⁸

Sulla base dell'analisi della letteratura scientifica, la classificazione dei modelli del processo educativo nell'arte musicale è la seguente: didattica generale e specifica. Le regolarità didattiche generali comprendono: il condizionamento dei contenuti, delle forme, dei metodi, dei mezzi di insegnamento e di educazione da parte dei requisiti e delle opportunità socio-economiche della società moderna e delle conquiste della scienza e della cultura nazionale e mondiale; l'unità dell'obiettivo, del processo educativo e del suo risultato; il determinismo dei processi di apprendimento, di educazione e di sviluppo; il rapporto tra la portata e la qualità dei contenuti dell'educazione e dell'istruzione.

Le regolarità specifiche includono: l'interdipendenza delle capacità mentali, psicologiche e fisiologiche di un individuo nel processo di ottenimento di un'educazione musicale; la connessione tra l'atteggiamento motivato e di valore dell'individuo verso l'educazione musicale e la natura dell'influenza artistica ed estetica dell'arte musicale.

Forniremo una giustificazione per le leggi didattiche generali del nostro studio:

- il condizionamento dei contenuti, delle forme, dei metodi e dei mezzi dell'educazione e dell'istruzione da parte dei requisiti e delle opportunità socio-economiche della società moderna e delle conquiste della scienza e della cultura nazionale e mondiale. La regolarità rivela la connessione tra l'educazione e la base socio-economica della società, le sue conquiste scientifiche e culturali nazionali e mondiali. In accordo con le moderne condizioni politiche ed economiche e con la necessità della società moderna di creare un unico spazio educativo, l'educazione nazionale, in particolare quella artistica, richiede la formazione di una nuova personalità culturale, che conosca le conquiste della scienza e dell'arte del mondo e sia in grado di competere nel mercato del lavoro globale. Pertanto, i contenuti, le forme, i metodi e i mezzi della pedagogia artistico-musicale devono riflettere pienamente le innovazioni della scienza e della cultura nazionale e mondiale. Oltre alle richieste della società di aggiornare e modernizzare il contenuto delle forme, dei metodi e dei mezzi della pedagogia dell'arte musicale, deve esserci una base materiale della società stessa per garantire tali condizioni, che si riferiscono alla futura offerta di lavoro nella professione e a uno stipendio sufficiente per vivere, oltre a un moderno supporto materiale e tecnico del processo educativo: strumenti musicali, uno studio di registrazione del suono, attrezzature per l'amplificazione del suono, computer, Internet e altri;

¹⁰⁸ Михайличенко О. В. Музыкальная педагогика как отрасль педагогической науки и теория музыкального учебно-воспитательного процесса. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика.. Суми : СумДПУ ім. А. Макаренка. 2010.

- la relazione tra l'obiettivo, il processo educativo e il suo risultato. La regolarità riflette l'unità dell'obiettivo e del risultato del processo educativo, che implica l'orientamento dei contenuti, delle forme, dei metodi, dei mezzi, del sistema di controllo e di valutazione dell'educazione per ottenere un risultato positivo. L'obiettivo del processo educativo nell'arte musicale è: la formazione della cultura musicale di un individuo che possiede un sistema di competenze musicali e una capacità sviluppata di attività musicale pratica;

- determinismo dei processi di istruzione, educazione e sviluppo. La regolarità riflette le connessioni deterministiche tra i processi di apprendimento, educazione e sviluppo della personalità. Tenere conto di questa regolarità nel processo educativo comporta l'uso di metodi di apprendimento anticipatori, che influiscono sull'educazione ai valori umani, culturali, artistici e musicali universali, sullo sviluppo delle capacità creative degli studenti e sul loro miglioramento personale. A sua volta, il processo di apprendimento si svolge tenendo conto del livello di educazione della cultura generale e musicale di una persona e del livello di sviluppo della personalità esistente;

- relazione tra la portata e la qualità del contenuto dell'istruzione e della formazione. La regolarità riflette la dipendenza del livello di formazione della cultura musicale, del sistema di competenze musicali, del possesso di un'attività musicale di tipo pratico da parte di un individuo dall'interrelazione tra il volume, che comprende il numero di ore di studio (secondo il curriculum) dedicate allo studio delle materie educative e il contenuto dei programmi educativi e delle discipline che garantiscono il contenuto dell'educazione musicale; e la qualità del contenuto, che comprende fattori soggettivi e oggettivi. I fattori oggettivi includono: l'erogazione del processo educativo da parte di insegnanti altamente professionali (docenti), la base materiale dell'istituzione educativa. Quelli soggettivi includono: le caratteristiche professionali e personali di insegnanti e studenti e la natura dell'interazione educativa e personale "insegnante-studente", "studente-studente", "insegnante-docente".

Sulla base delle leggi filosofiche, pedagogiche e artistiche scoperte, forniremo una giustificazione per le regolarità specifiche del processo educativo nell'arte musicale, quali:

- l'unità delle capacità mentali, psicologiche e fisiologiche di un individuo nell'ottenere un'educazione musicale. La regolarità riflette la dipendenza delle caratteristiche mentali, psicologiche e fisiologiche dell'individuo nel processo di comprensione e apprendimento dell'arte musicale. L'individuazione di tale interdipendenza implica la considerazione, nel processo educativo dell'arte musicale, delle caratteristiche dell'età dell'allievo, delle capacità educative cognitive dell'individuo: lo sviluppo delle sfere emotive, intellettuali, volitive, delle capacità generali, musicali e vocali-pedagogiche; delle capacità fisiologiche

e dello stato di salute dell'apparato esecutivo; della presenza di dati musicali naturali: senso del ritmo, udito musicale (intonazione, melodico, armonico, timbrico, polifonico, ecc.), memoria, risposta emotiva alla musica, ecc. Tenendo conto del fatto che nel processo di educazione musicale nelle lezioni individuali, l'insegnante ha l'opportunità di determinare le capacità cognitive, psicologiche e fisiologiche: il carico e la resistenza dell'apparato esecutivo, la comprensione del significato artistico e la percezione emotiva della musica, la consapevolezza analitica del testo di un'opera musicale, l'interpretazione e l'esecuzione della musica; la riflessione artistica; l'analisi, la sintesi, la generalizzazione e l'apprendimento delle basi dell'esecuzione musicale; il raggiungimento di un obiettivo, la guida del processo di auto-miglioramento, ecc. È necessario sottolineare il ruolo fondamentale dell'interdipendenza delle capacità mentali, psicologiche e fisiologiche dello studente nell'apprendimento dell'arte musicale e nel conseguimento di una formazione musicale di successo;

- la connessione tra l'atteggiamento motivato e di valore dell'individuo nei confronti dell'educazione musicale e la natura dell'influenza artistica ed estetica dell'arte musicale. La regolarità riflette la connessione tra l'influenza artistica ed estetica dell'arte musicale e il processo di formazione dei valori dell'arte musicale nello studente. Così, un atteggiamento di valore motivato di un individuo nei confronti dell'educazione musicale è collegato alla presenza di significati, obiettivi, motivazioni, interessi, bisogni, che a loro volta dipendono dalla forza dell'influenza artistica dell'arte musicale su una persona, dalla sua soddisfazione per il tipo di attività musicale che provoca una vasta gamma di sentimenti, pensieri, uniti da un campo emotivo-figurativo di significati psicologici e artistici. Essendo nel processo di comunicazione artistica, con le immagini artistiche della musica, lo studente sente il suo profondo effetto di trasformazione, capace di cambiare la visione del mondo, di ispirare, di divertire, di purificare spiritualmente, ecc. Valori artistici: bellezza dell'opera musicale, melodia, armonia, perfezione dell'interpretazione e dell'esecuzione dell'opera musicale, immagine artistica, ecc;

- influenzano la formazione di ideali e gusti estetici in una persona, riempiono la sua vita con la bellezza e la luminosità della percezione del mondo, portano alla comprensione e alla rivalutazione delle opinioni sulla vita. Il valore della pedagogia dell'arte musicale risiede, innanzitutto, nel fatto che mostra la strada verso il significato e la bellezza dell'arte musicale e insegna a trasmetterla agli altri con l'aiuto di determinate forme, metodi e mezzi. Le opere musicali hanno un'influenza significativa sulla formazione dell'atteggiamento di valore di un individuo nei confronti dell'educazione musicale, la cui comunicazione richiede uno sviluppo del pensiero creativo, della percezione artistica e figurativa, la necessità di un dialogo costante con l'arte, un certo livello di conoscenze e abilità musicali ed esecutive.

Le regolarità didattiche generali e specifiche dell'educazione musicale rivelate rendono possibile delineare e corroborare i principi dell'educazione musicale professionale, la cui definizione influisce sulla formazione di una personalità altamente spirituale e competente nel campo dell'arte musicale, in grado di svolgere con successo i propri compiti professionali. Il rispetto dei principi crea i presupposti per un'attività professionale efficace e riduce la possibilità di risultati negativi.

Negli studi degli scienziati moderni si stanno sviluppando sistemi di principi didattici generali e specifici volti ad aumentare il livello di formazione professionale degli specialisti. Comune a tali sistemi è la direzione di raggiungere un risultato utile che abbia un effetto educativo, formativo e di sviluppo, e comporta: l'affidamento a principi didattici generalmente accettati. Tenendo conto della necessità di aggiornare la formazione moderna degli specialisti nel campo della pedagogia professionale, gli scienziati definiscono i principi didattici: sistematicità, integrità, differenziazione, continuità, universalità, unità di socializzazione e professionalizzazione dell'individuo, modularità, periodizzazione professionale, gradualità, democratizzazione, umanizzazione, ecc. tensificazione, mobilità professionale, stabilità e dinamismo.¹⁰⁹

S. Honcharenko ne ha delineato e motivato i più tipici: il principio della mobilità professionale, il principio della modularità dell'istruzione; il principio della creazione dell'ambiente; il principio dell'informatizzazione del processo pedagogico; il principio politecnico; il principio di combinare l'apprendimento con il lavoro produttivo degli studenti; il principio di modellare l'attività professionale nel processo educativo; il principio della convenienza economica; la scelta di un principio di base, che crea il sistema; il numero di principi.

Sulla base dell'analisi dei lavori scientifici, O. Rudnytska osserva che nella scienza pedagogica esistono diversi sistemi di principi, che contano da cinque a diverse decine di nomi e si riferiscono alla selezione del contenuto del materiale educativo; all'organizzazione del processo pedagogico; alla necessità di tenere conto dei meccanismi psicologici di apprendimento delle conoscenze e dei metodi di attività.¹¹⁰

Nelle opere scientifiche, i principi sono talvolta considerati in coppia: coscienza e attività di apprendimento, scientificità e accessibilità, sistematicità e coerenza. Esiste tuttavia una pluralità di opinioni sull'opportunità e l'impossibilità di presentare alcuni principi in coppia. In base al paradigma moderno dell'educazione, il principio dello sviluppo e della formazione educativa è il principio dell'intero sistema, collegato al principio del condizionamento socio-culturale e naturale della formazione, e

¹⁰⁹ Гончаренко С. У. Педагогічні закони, закономірності, принципи. Сучасне тлумачення Рівне : Волинські обереги, 2012. 192 с.

¹¹⁰ Рудницька, О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Київ. 2002.

per l'educazione professionale - al principio della fundamentalità e dell'orientamento professionale.¹¹¹

Nella formazione professionale moderna sono in atto processi integrativi, nel contesto dei quali vengono create nuove tecnologie di formazione professionale di uno specialista basate sull'integrazione dei principi dell'educazione e dell'istruzione. Pertanto, S. Vitvytska individua i seguenti principi della formazione di uno specialista nella moderna istruzione superiore: umanizzazione dell'educazione - la priorità dei compiti di autorealizzazione della personalità dello studente, la creazione di condizioni per la manifestazione delle doti e dei talenti; la formazione di una personalità umana, sincera, umana, benevola; la natura scientifica e secolare dell'educazione, l'unità del nazionale e dell'universale; la democratizzazione dell'educazione; la priorità della consapevolezza mentale e morale del contenuto dell'educazione e dell'istruzione; la combinazione di attività, auto-attività e iniziativa creativa degli studenti con la guida esigente dell'insegnante; la considerazione delle caratteristiche individuali e specifiche dell'età degli studenti nel processo educativo.¹¹²

I principi generali della didattica sono fondamentali nella formazione professionale dei futuri insegnanti, compresi quelli di musica. Negli studi scientifici di O. Mykhailychenko, G. Padalka, O. Rudnytska e altri, sono stati sviluppati e comprovati sistemi di principi didattici generali e specifici dell'educazione artistica. Così, nella ricerca di O. Rudnytska, si afferma che le origini della formazione dei principi come linee guida educative certe possono essere considerate la pratica secolare dell'insegnamento e dell'educazione, l'esperienza storica e le scoperte di insegnanti famosi. La scienziata propone di applicare nelle attività pratiche i principi che possono essere "una sorta di istruzione algoritmica" nelle posizioni del nuovo pensiero pedagogico: 1) il principio del completamento dell'azione educativa attraverso l'influenza pedagogica; 2) il principio della diversificazione dei tipi e delle forme di attività degli studenti nell'organizzazione dell'interazione pedagogica; 3) il principio della dipendenza dello sviluppo delle qualità personali dalla creazione di situazioni pedagogiche; 4) il principio della saturazione emotiva del processo educativo; 5) il principio dell'incoraggiamento dell'autoespressione creativa.¹¹³

I sistemi di principi specifici nel campo dell'educazione musicale, che si basano su requisiti didattici generali, hanno trovato la loro giustificazione negli studi di: H. Padalky: principi di integrità; compatibilità culturale; orientamento estetico; individualizzazione; riflessioni; O. Mykhailichenko: principi di connessione dell'educazione musicale con la cultura nazionale; l'unità dell'educazione musicale e lo sviluppo artistico ed estetico generale

¹¹¹Так само.

¹¹²Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої школи : підручник за модульно-рейтинговою системою. Київ : Центр учбової літератури. 2022.

¹¹³Рудницька, О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Київ. 2002.

della personalità; connessioni interdisciplinari; connessione dell'educazione musicale con la vita; combinazione di attività extracurricolari ed extrascolastiche e altri.

La pedagogia dell'arte musicale come campo di conoscenza scientifica rivela i principi didattici generali di base dell'educazione musicale, tra i quali i più comuni sono: umanizzazione, scientificità, sistematicità, tradizionalità e innovazione, gradualità e coerenza, integrazione, polivalenza e continuità, ecc.

Sulla base dei principi didattici generali dell'educazione musicale, è necessario definire principi specifici per ottenere l'educazione in vari tipi di attività musicali, quali: strumentale, vocale, direzione d'orchestra, musicologia, ecc.

Ad esempio, la ricerca di I. Topchieva esamina il metodo di preparazione degli studenti a lavorare con i cori di bambini utilizzando metodi di insegnamento euristici. La formazione dei futuri insegnanti di musica in direzione e coro dovrebbe basarsi, come osserva l'autrice, su principi specifici: appropriatezza culturale, relazioni intersoggettive, attenzione musicale-creativa per il raggiungimento dell'eccellenza, interpretazione artistica ed esecutiva delle opere corali, affidamento sull'esperienza professionale.¹¹⁴

Concentriamoci, ad esempio, sui principi specifici della pedagogia vocale. Così, nella pedagogia vocale, è considerata un'idea fondamentale che l'insegnamento del canto debba essere effettuato sulla base dei seguenti principi: l'unità dell'aspetto artistico e di quello tecnico; la gradualità e la coerenza nella padronanza dell'arte del canto; l'approccio individuale. Gli scienziati hanno scoperto i seguenti principi didattici e metodici della produzione vocale: respirazione toracica-addominale, posizione alta della voce; sensazione del risonatore principale e di quello toracico con una predominanza del ruolo dell'uno o dell'altro; posizione libera e leggermente abbassata della laringe; rilassamento dei muscoli dell'epiglottide (apparato articolatorio), che sono fondamentali nella moderna performance vocale. I ricercatori del XXI secolo integrano il sistema di principi della pedagogia vocale con principi quali: l'educazione musicale e artistica della personalità; lo sviluppo dell'udito vocale; l'approccio individuale; l'imitazione della tradizione artistica dell'insegnante; la scienza e la coerenza; la programmazione del repertorio; la soluzione completa dei compiti musicali ed educativi basata sulla ricerca e sulle attività pedagogiche.

V. Antoniuk, autore del libro di testo "Pedagogia vocale", si concentra su tre principi principali sviluppati nel corso degli anni che ogni insegnante deve seguire, ovvero: 1) la necessità di un approccio individuale a ogni studente; 2) l'unità dello sviluppo artistico e tecnico e 3) la gradualità e la

¹¹⁴Топчієва І. О. Підготовка майбутніх учителів музики до керівництва дитячими хоровими колективами із застосуванням евристичних методів навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. Київ. 2013.

coerenza. Allo stesso tempo, lo scienziato ritiene opportuno osservare quanto segue: modalità vocale e tenere conto delle peculiarità dell'attività nervosa dell'allievo, determinare il tipo naturale di voce, utilizzare metodi per sviluppare la risonanza vocale, rimuovere i blocchi muscolari. Al fine di migliorare le qualità vocali, V. Antonyuk dettaglia i requisiti per l'insegnamento del canto, che dovrebbe lavorare costantemente e persistentemente sull'udito vocale, sulla respirazione canora, sull'eliminazione dei difetti nel suono della voce cantata, sulla selezione di esercizi, vocalizzi e repertorio artistico.¹¹⁵

Nella sua opera "Fondamenti di pedagogia vocale", H. Stakhevich sottolinea anche l'importanza dei principi vocali citati e osserva che il principio dell'unità dello sviluppo artistico e vocale-tecnico è un requisito tale che l'esecuzione ha un carico emotivo, espressività e relazione con il testo musicale. Il secondo principio è la gradualità e la costanza nella padronanza delle abilità canore, cioè l'aumento graduale del carico sull'apparato vocale. Il terzo principio non è meno importante: un approccio individuale, che tenga conto delle peculiarità dell'apparato vocale dello studente. Lo scienziato aggiunge il principio del miglioramento continuo, che completa il sistema su cui si basa il processo di formazione vocale.¹¹⁶

Nello studio di L. Vasylenko sono stati rivelati alcuni principi la cui applicazione permette di mantenere il processo di formazione dell'abilità vocale-metodica degli studenti nelle posizioni di opportunità, necessità, efficienza e successo. Lo scienziato fa riferimento alla cerchia di questi principi: il principio della contestualità; il principio dell'orientamento; il principio dell'approccio individuale; il principio dell'interesse; il principio della consapevolezza; il principio della prospettiva; il principio della gradualità, della coerenza e della continuità; il principio dell'unità dello sviluppo artistico e tecnico; il principio della rappresentazione vocale-uditiva dell'immagine sonora; il principio della consapevolezza delle specificità dell'attività vocale-metodica; il principio della previsione teorica (modellazione) dell'effetto complessivo dello sviluppo della formazione vocale; il principio dell'attività creativa.¹¹⁷

Secondo Li Chunpeng, il metodo di formazione della competenza vocale dei futuri musicisti professionisti si basa sui principi teorici degli approcci metodologici. Così, ad esempio, l'implementazione di un approccio integrativo-olistico nella ricerca implica i seguenti requisiti: focalizzazione su un risultato socialmente significativo, interazione di tutte le componenti del processo creativo, interazione di varie discipline artistiche; un approccio acmeologico-prognostico richiede l'implementazione del principio:

¹¹⁵ Антоныук В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ: ЗАТ "Віпол". 2007.

¹¹⁶ Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002.

¹¹⁷ Василенко Л. Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. Психолого-педагогічні науки, 1, 2015. С. 119-125.

indirizzare la formazione professionale verso i massimi risultati; l'approccio creativo implica il rispetto del requisito - l'orientamento dell'obiettivo, del contenuto, delle forme, dei metodi di educazione allo sviluppo creativo dell'individuo.¹¹⁸

La ricerca di Chen Ding è dedicata alla formazione delle competenze vocali del futuro insegnante di musica secondo le tradizioni di Cina e Ucraina. Tale formazione si basa su principi pedagogici: l'unità dello sviluppo artistico e tecnico, la concentricità, il rispetto dell'estetica dell'applicazione, l'uso della pratica attiva, la certezza nazionale e la validità scientifica. L'autore include i principi pedagogici e i principi vocali (concentrici) in un unico gruppo.¹¹⁹

L'analisi delle opere moderne ha permesso di affermare che i principi di base della formazione vocale sono ampiamente rivelati nelle opere scientifiche di scienziati ucraini e stranieri. Tuttavia, è necessario integrarli con principi specifici di educazione vocale, quali: diversità dei tipi e delle forme di attività vocale-performativa e vocale-pedagogica, culturizzazione e assiologizzazione dell'educazione vocale; condizione psicofisiologica dell'allenamento vocale; orientamento semiotico e interpretazione del testo dell'opera vocale; considerazione dell'esperienza vocale e pedagogica; performance vocale creativa.

Il principio della diversità dei tipi e delle forme di attività vocale e vocale-pedagogica, che è il principale, si basa sulle esigenze della società moderna volte alla formazione di uno specialista competitivo in grado di svolgere un'ampia gamma di funzioni vocali e vocali-pedagogiche sul posto di lavoro. Lo svolgimento di tali funzioni richiede all'insegnante la padronanza di varie componenti (tipi) della struttura dell'attività vocale: motivazionale-valoriale, informativo-cognitiva, vocale-tecnologica, artistico-interpretativa, attività-creativa. L'attuazione del principio richiede la creazione di condizioni organizzative e metodologiche adeguate per la formazione professionale dei futuri specialisti, vale a dire: l'introduzione nei contenuti di tale formazione dei fondamenti dell'attività vocale-esecutiva e vocale-pedagogica, tenendo conto di tutte le componenti della struttura delineata.

Il principio di culturalizzazione e assiologizzazione dell'educazione vocale prevede che i contenuti, le forme, i metodi e i mezzi della formazione professionale di uno specialista dell'attività vocale siano basati su principi culturali e assiologici. L'attuazione del principio implica: la familiarizzazione dei futuri specialisti con le scuole vocali e di interpretazione di diversi Paesi; l'uso di un repertorio vario, multigenere e orientato alla persona, basato sulle tradizioni delle scuole vocali italiane e

¹¹⁸ Чуньпен Лі. Методика формування вокальної компетентності майбутніх учителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. Київ, 2013.

¹¹⁹ Чен Дін. Формування вокальних навичок майбутнього вчителя музики на традиціях Китаю України : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. 2013. Київ.

nazionali e sulla consapevolezza e i valori dell'arte vocale e della pedagogia vocale mondiale e ucraina. Nelle condizioni di formazione vocale multilivello di uno specialista, il repertorio vocale è una componente importante del contenuto della formazione vocale e dell'educazione di junior bachelor, bachelor e master. Il contenuto della formazione dovrebbe includere una tavolozza stilistica e di genere del repertorio vocale e performativo, che garantisca la formazione di competenze culturali e assiologiche dei futuri specialisti. La considerazione del principio influisce sulla padronanza delle basi dell'esecuzione vocale e della tecnica vocale e fornisce opportunità non solo per la crescita professionale del futuro specialista, ma anche per la crescita personale.

Il principio del condizionamento psicofisiologico della formazione vocale riflette il condizionamento dell'efficacia della formazione, dell'educazione e dello sviluppo vocale da parte delle capacità psicofisiologiche dello studente. L'attuazione del principio implica la considerazione, nel contenuto della formazione professionale, dei programmi educativi, del livello di istruzione artistica esistente, della formazione vocale degli studenti che sono entrati in un istituto di formazione, della loro età e delle loro capacità vocali naturali: tipo di voce, la sua forza, il timbro, l'estensione, la resistenza, l'udito vocale, lo sviluppo del respiro del canto, la sensazione di una posizione di canto alta, la posizione della laringe, le caratteristiche dell'apparato articolatorio, ecc, che influisce sulla scelta dei metodi del processo educativo, del repertorio, del carico vocale di volume.

Il successo del processo educativo, il suono dello strumento musicale, che è la voce umana, dipende in larga misura dallo stato emotivo dell'individuo nel processo di padronanza delle attività vocali e pedagogiche. Un ruolo importante in questo contesto è svolto dal livello di interazione professionale e personale "insegnante-studente". La creazione di un clima emotivo confortevole, di un'atmosfera di comprensione reciproca e di non conflitto nelle lezioni individuali nella classe di produzione vocale; i metodi di lezione-laboratorio di produzione vocale; nel processo di esame e di dichiarazione dei crediti, nelle esibizioni competitive o concertistiche, contribuiscono ancora a una migliore assimilazione delle conoscenze, delle abilità e delle competenze vocali e pedagogiche, a un'esperienza emotiva positiva; alla formazione della motivazione degli studenti per questo tipo di attività. Il rispetto del principio comporta l'introduzione di tecnologie per aumentare il livello di percezione emotiva e le prestazioni artistiche degli studenti di musica vocale.

Il principio dell'orientamento semiotico e dell'interpretazione del testo di un'opera vocale. L'opportunità di utilizzare il principio delineato risiede nella formazione delle conoscenze teoriche e artistiche degli studenti e delle abilità pratiche di analisi sistematica del linguaggio musicale

dell'opera, di interpretazione del testo e di comprensione graduale del suo significato. Tale principio sarà attuato a condizione della formazione di una competenza semiotico-ermeneutica negli studenti, che richiede l'attualizzazione delle conoscenze degli studi culturali, della storia dell'arte, della teoria musicale, dell'analisi delle forme musicali al fine di effettuare un'analisi semiotico-ermeneutica di un'opera musicale (vocale), che è il modo per creare un'interpretazione della performance, una comprensione significativa della musica vocale e la consapevolezza del suo valore.

Il principio della considerazione dell'esperienza vocale e pedagogica consiste nella necessità di tenere conto dell'esperienza vocale-pedagogica globale (vocale-metodica) nel contenuto della formazione vocale e nella sua padronanza pratica da parte dei futuri specialisti. L'attuazione di tale principio implica l'intensificazione di un'azione pedagogica mirata a far conoscere e padroneggiare agli studenti le tecniche vocali di eccellenti insegnanti di canto; l'analisi di masterclass di cantanti di livello mondiale; la padronanza di tecnologie innovative di formazione, educazione e sviluppo vocale. L'introduzione del principio dell'esperienza vocale-pedagogica nel processo di educazione vocale influisce sulla formazione dell'attitudine degli studenti all'attività vocale-pedagogica.

Il principio dell'esecuzione creativa è un requisito per indirizzare il processo educativo allo sviluppo delle capacità creative vocali di uno studente che sia capace non solo di una perfetta esecuzione vocale e tecnica, ma anche di un'esecuzione artistica e creativa. L'attuazione del principio richiede l'uso dei risultati dell'analisi dell'esecuzione di un'opera musicale, che è un modo per identificare e interpretare il significato di un'opera vocale, la reincarnazione dello stadio vocale e la determinazione della vera intonazione vocale. Nell'ambito di tale attività, gli studenti devono padroneggiare i metodi e le tecniche del linguaggio artistico nel lavoro sull'intonazione vocale, padroneggiare la tecnica della melodeclamazione nello sviluppo dell'espressività del linguaggio vocale, utilizzare le tecniche artistiche e sceniche di espressione delle emozioni del personaggio, finalizzate alla realizzazione delle capacità vocali ed esecutive.

I fondamenti teorici e pratici della pedagogia dell'arte musicale come conoscenza scientifica complessiva saranno integrati e arricchiti in futuro dalle conquiste pedagogiche di alcuni tipi di arte musicale. Sulla base delle regolarità e dei principi rivelati del processo educativo nell'arte musicale, è consigliabile aggiornare i contenuti, le forme, i metodi, gli strumenti, le tecnologie, i metodi di educazione musicale, di istruzione e di sviluppo. Abbiamo sviluppato una materia della disciplina educativa "Pedagogia dell'arte musicale", che viene offerta per l'insegnamento negli istituti di istruzione superiore musicale e pedagogico-musicale e nei corsi di sviluppo professionale per gli insegnanti degli istituti di istruzione secondaria generale, gli insegnanti degli istituti di istruzione artistica.

Blocco 1. Pedagogia dell'arte musicale come moderna branca scientifica integrativa del sapere.

Argomento 1.1. Fenomeno scientifico e artistico della pedagogia artistica musicale e dell'educazione musicale e pedagogica. Oggetto, soggetto, compito, apparato concettuale e terminologico della pedagogia artistica musicale. La struttura della disciplina.

Argomento 1.2. Fondamenti teorici della pedagogia delle arti musicali (per tipologie).

Argomento 2.1. Livelli filosofici, scientifici generali, scientifici specifici e tecnologici della metodologia della pedagogia dell'arte musicale e dell'educazione musicale-pedagogica.

Blocco 2. Basi pratiche della pedagogia delle arti musicali.

Argomento 2.1. Condizioni pedagogiche, contenuti, forme, metodi e mezzi della pedagogia dell'arte musicale.

Argomento 2.2. Metodi e tecnologie dell'educazione musicale (per tipologia)

Argomento 2.3. Le specificità della ricerca scientifica nel campo della pedagogia artistica musicale.

La disciplina specificata è offerta per la preparazione di maestri d'arte musicale, in quanto richiede un livello formato di competenza musicale di uno specialista, la capacità di pensare in modo critico, di generalizzare e di realizzare una ricerca qualificante nel campo della pedagogia dell'arte musicale.

Così, nel processo di studio dell'attuale questione dell'educazione musicale, riguardante la considerazione della pedagogia dell'arte musicale come soggetto di ricerca scientifica, si è scoperto che il ramo dell'arte specificato è in fase di formazione. La sua conoscenza scientifica integrale è costituita da componenti separati, che sono la pedagogia dei vari tipi di arte musicale.

Sulla base dell'affermazione delle conoscenze scientifiche della filosofia sulle regolarità dei fenomeni e sull'esistenza di leggi nella loro origine e nel loro sviluppo, sono state rivelate le relazioni tra le regolarità dell'educazione musicale e le leggi filosofiche, artistiche e pedagogiche, classificate in regolarità didattiche generali, che comprendono: il condizionamento dei contenuti, delle forme, dei metodi e dei mezzi dell'educazione e dell'istruzione da parte delle esigenze e delle opportunità socio-economiche della società moderna e delle conquiste della scienza e della cultura nazionale e mondiale; l'unità dell'obiettivo, del processo educativo e del suo risultato; il determinismo dei processi di apprendimento, di educazione e di sviluppo; il rapporto tra la portata e la qualità dei contenuti dell'educazione e della formazione; le regolarità specifiche, quali: l'interdipendenza delle capacità mentali, psicologiche e fisiologiche di un individuo nel processo di ottenimento di un'educazione musicale; la

connessione tra l'atteggiamento motivato e di valore dell'individuo nei confronti dell'educazione musicale e la natura dell'influenza artistica ed estetica dell'arte musicale.

La pedagogia dell'arte musicale come branca del sapere scientifico rivela i principi didattici generali fondamentali dell'educazione musicale, quali: umanizzazione, scientificità, sistematicità, tradizionalità e innovazione, gradualità e coerenza, integralità, polivalenza e continuità. La definizione di principi specifici per l'ottenimento dell'educazione nei vari tipi di arte musicale, in particolare: strumentale, vocale, direzione d'orchestra, etc., va ricondotta alle importanti problematiche indagate dalla moderna pedagogia dell'arte musicale. In base ai risultati della ricerca, sono stati sostanziati i principi dell'educazione vocale, quali: diversità dei tipi e delle forme di attività vocale-performativa e vocale-pedagogica, culturalizzazione e assiologizzazione dell'educazione vocale; condizione psicofisiologica della formazione vocale; orientamento semiotico e interpretazione del testo dell'opera vocale; considerazione dell'esperienza vocale e pedagogica; performance vocale creativa.

Si intravedono prospettive per l'implementazione di approcci scientifici moderni per la concretizzazione di fondamenti teorici, metodologici e tecnologici comuni della pedagogia dell'arte musicale, basati sulle leggi filosofiche, artistiche e pedagogiche rivelate necessarie per la comprensione e la padronanza dei vari tipi di arte musicale e sulle regolarità e i principi specifici dell'educazione all'arte musicale.

Vyshpynska Yaryna
Candidato in Scienze Pedagogiche,
Professore associato del Dipartimento
di Musica presso Yuri Fedkovich
Università nazionale di Chernivtsi.
Ucraina, Chernivtsi.

MUSICA E STUDI LOCALI NEL CONTESTO DELLA FORMAZIONE DELLA TRAIETTORIA MUSICALE ED EDUCATIVA DEL FUTURO MUSICISTA-PEDAGOGO

Discutendo del livello di professionalità del futuro musicista-pedagogo e delle fasi della sua formazione nell'istituto di istruzione superiore musicale-pedagogica, è importante per noi sottolineare la natura sfaccettata di questo fenomeno basato sul profilo delle traiettorie musicali-performative e musicali-educative del suo sviluppo, al fine di raggiungere la padronanza professionale di uno studente di istruzione superiore nel processo di miglioramento delle abilità, delle competenze e delle conoscenze. Un approccio complesso nel contesto della formazione di un futuro specialista diventa innegabile. L'accumulo, la conferma e la modifica della traiettoria di sviluppo musicale ed educativo nella sua formazione professionale comporta l'immersione nelle problematiche degli studi musicali e regionali, che lo collegano profondamente allo studio della storia dell'arte, delle opere storico-pedagogiche ed etnografiche e al miglioramento del livello delle competenze musicali ed esecutive. Senza competenze pratiche, non si può parlare di livello di padronanza e libertà nell'interpretazione di un testo musicale e nella sua presentazione a un pubblico di studenti. Il futuro musicista-pedagogo deve combinare nelle sue attività l'esecuzione musicale e le conoscenze pedagogiche musicali. L'uso degli studi musicali regionali e degli studi musicali e regionali come strumento per migliorare il livello professionale di un futuro musicista-pedagogo è uno strumento importante nel contesto dello sviluppo della sua traiettoria musicale ed educativa, allo scopo di costruire un complesso di competenze professionali e di mestiere.

Ciò diventa rilevante nel contesto dell'aggressione militare della Federazione Russa, che focalizza ulteriormente la comunità educativa nazionale sull'importanza di introdurre il principio dell'ucrainocentrismo nell'insegnamento di tutte le discipline e di immergere i futuri musicisti-pedagoghi nello studio delle caratteristiche regionali della formazione della cultura musicale della regione. La componente degli studi regionali non solo aumenta lo spettro degli studi artistici, ma contribuisce anche al raggiungimento della libertà nella costruzione di una struttura a mosaico di relazioni intersoggettive, che oggi sono una componente importante della formazione professionale di un musicista-pedagogo.

Gli studi regionali sullo sviluppo sociale e culturale della Bucovina, la formazione dell'arte musicale e l'ambiente secolare nella formazione di tradizioni educative di interazione interculturale sono una caratteristica fondamentale e distintiva della regione della Bucovina. Ciò è testimoniato dalle attività di famosi artisti e insegnanti, personalità culturali e pubbliche, compositori e artisti, poeti e scrittori, politici e leader pubblici, i cui ambiziosi progetti erano volti a sostenere e sviluppare relazioni di buon vicinato nella società. È attraverso l'arte e le attività delle società musicali e delle associazioni culturali nazionali che si è svolto il dialogo internazionale. Il compito dei contemporanei è quello di far rivivere la tradizione di interazione interculturale storicamente formatasi in Bucovina. A questo dovrebbero contribuire i centri educativi, artistici, sociali e culturali: scuole, istituti di formazione musicale specializzata e superiore, musei, biblioteche, istituti e società culturali nazionali della regione. Il potenziale artistico della Bucovina è la base per lo sviluppo di opportunità innovative nella formazione di componenti di ricerca, attività e performance pratiche nella formazione di un futuro musicista-pedagogo, in cui la componente di conoscenza musicale e locale gioca un ruolo importante nel processo di formazione della traiettoria musicale-educativa di uno studente di istruzione superiore.

Analisi di ricerche e pubblicazioni recenti. Il contenuto della ricerca storica relativa al contesto socio-politico e culturale-educativo della formazione dell'educazione musicale in Bukovyna, dell'istruzione e della pedagogia nella regione è un aspetto importante degli studi di musica e di storia locale. Serve come punto di riferimento per la riproduzione e l'analisi reale di quelle esigenze artistiche ed educative che si sono formate in diversi momenti dello sviluppo della regione. Questo costituisce l'interesse di ricerca degli scienziati moderni ed è la base per il proseguimento degli studi storico-pedagogici e artistici. L'argomento è estremamente ampio e diversificato. In primo luogo, vorremmo individuare la cerchia di scienziati moderni che stanno studiando proficuamente gli aspetti storici, pedagogici e artistici del fenomeno di Bukovyna. Tra questi possiamo citare: V. Akatrini (Idee pedagogiche e attività professionali della famiglia Mandychevsky della seconda metà del XIX-XX secolo); Yu. Kapliencko-Ilyuk (L'arte musicale di Bukovyna: paradigmi stilistici dell'opera dei compositori dei secoli XIX-XXI); Ya. Vyshpinska (Melnychuk) (Istituzione e sviluppo dell'educazione musicale a Bukovyna tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo); G. Postevka (Sviluppo dell'educazione e dell'istruzione musicale a Bukovyna nel periodo interbellico (1918-1940). In questo contesto, vale la pena citare famosi storici e insegnanti del passato e del presente della regione che hanno studiato lo sviluppo dell'educazione e della cultura della Bucovia: V. Botushanskyi, S. Kanyuk, I. Karbulytskyi, L. Kobylanska, O. Makovey, D. Penishkevych, I. Petryuk, L. Platash, O. Pop Ovyeh, H. Filipchuk, S. Smal-

Stotsky, ecc. Inoltre, vi è un'ampia gamma di ricercatori di storia musicale della Bukovyna, tra cui: K. Demochko, P. Zheljesko, O. Zalutsky, A. Kushnirenko, A. Mikulich, A. Norst, H. Onchul, O. Tkachuk, I. Yaroshenko.

Gli studi musicali e regionali presso il Dipartimento di Musica dell'Università Nazionale Yuri Fedkovich Chernivtsi sono iniziati nel 2000. A quel tempo, la disciplina opzionale "Studi musicali regionali" è stata ufficialmente introdotta nel curriculum degli studenti dell'istruzione superiore, il cui ideatore è stato il professore associato del Dipartimento di Musica Oleksandr Zalutskyi. L'idea è stata sostenuta dal fondatore del dipartimento, l'Artista del Popolo dell'Ucraina, il professor Andrii Kushnirenko. È diventata importante "la formazione mirata degli studenti dell'istruzione superiore di un interesse sostenuto per la cultura musicale della loro regione come componente della cultura musicale nazionale, l'approfondimento e l'espansione delle conoscenze teoriche, l'attivazione e il coinvolgimento nello studio e nell'analisi della musica regionale e del materiale storico locale con l'obiettivo della sua effettiva applicazione pratica nelle istituzioni educative extrascolastiche".¹²⁰

Questo ha determinato definitivamente le direzioni di interazione, coordinamento e preparazione adeguata degli studenti del Dipartimento di Musica per gli studi musicali e regionali. O. Zalutskyi sviluppò un piano graduale per l'attuazione dei compiti della disciplina. I giovani sono stati educati con il prezioso materiale musicale creato dai compositori bucovini del XIX e XX secolo.

È il momento del ritorno di nomi dimenticati e poco conosciuti dell'arte musicale della regione all'inizio del XIX secolo. XX secolo: Karol Mikuli, Sydor Vorobkiewicz, Cyprian Porumbescu, Tudor Flondor, Eusebius Mandycheskyi. Per un lungo periodo di tempo (2003-2018), O. Zalutskyi ha pubblicato 10 manuali e libri di testo di natura didattica e metodologica riuniti sotto il nome comune di "Storia musicale locale di Bukovyna". Studenti e appassionati della cultura musicale della regione hanno ricevuto pubblicazioni di grande valore: indagini scientifiche dei primi ricercatori dell'arte musicale della Bucovina e delle attività dell'"Associazione per la promozione dell'arte musicale in Bucovina" di A. Mikulich, A. Norst, A. Grzymali; una raccolta di recensioni e articoli tratti da periodici della Bucovina e dell'Ucraina sulle attività concertistiche ed esecutive dell'Ensemble di canto e danza della Bucovina Onorata dallo Stato dell'Ucraina dall'inizio degli anni '60 del XX secolo e fino agli anni 2000; ristampe di edizioni di spartiti di opere musicali di compositori bucovini del XIX secolo: S. Vorobkevich, K. Mikuli, Yevsevia e George Mandychesky,

¹²⁰Робоча програма навчальної дисципліни "Музичне краєзнавство". Освітньо-професійна програма Музичне мистецтво. Розробник Вишнінська Я. М. Чернівці, 2022. С. 3. URL: http://www.music.chnu.edu.ua/res//music/40edumeth/20workprog/025bak/prg_039_muz_krayeznavstvo.pdf

Cyprian Porumbescu, Tudor Flondor, Kostiantyn Shandra, Stefan Nosievich; descrizione e ricerca delle attività creative, pedagogiche, compositive e amministrative del direttore della Scuola secondaria n. 1 di Chernivtsi Yu. Gina; opere dell'autore e arrangiamenti di canzoni popolari del musicista e insegnante di Bukovyna Vasyl Protsyuk.

Gli studi musicali regionali sono una disciplina che produce e si concentra su esempi di materiale musicale della tradizione storica e culturale della regione "combinando organicamente il passato, il presente e il futuro",¹²¹ basandosi sulla ricerca scientifica per determinare le caratteristiche del processo regionale e di tutta l'Ucraina di "formazione e sviluppo della cultura spirituale e del patrimonio immateriale del popolo ucraino".¹²²

La storia musicale regionale permette di analizzare e indagare la globalità dei processi paneuropei di formazione delle correnti e degli stili culturali e artistici, applicando il principio comparativo all'esempio del patrimonio creativo dei compositori bucovini. Ciò è particolarmente evidente ascoltando le opere musicali di Eusebius Mandychevsky, la cui musica, avendo assorbito la tradizione del fascino di Brahms per la creatività della canzone popolare, ha profonde radici nazionali: il compositore intreccia sottilmente nella tela delle opere cameristico-sinfoniche la melodia di canti e inni rumeni e tedeschi, il ritmo delle danze popolari, correlandoli e orchestrandoli secondo i canoni del sistema armonico, utilizzando le più recenti combinazioni di suono strumentale e coloristico del suono corale, utilizzando abilmente esempi di formazione polifonica nella presentazione orchestrale e vocale-corale. Teniamo conto del parere competente del dottore in storia dell'arte Yu. Kaplienko-Ilyuk, il quale osserva che il rapporto creativo di Mandychevsky con J. Brahms "influenzò anche la natura del lavoro del compositore di Bukovyna. J. Brahms incoraggiò il suo collega a studiare le tradizioni della musica classica e del romanticismo, e soprattutto le fonti della musica popolare slava, in particolare le sue melodie".¹²³

È importante che il compositore abbia creato un numero significativo di cicli spirituali di liturgie ecclesiastiche in greco, rumeno e antico slavo e di messe basate su testi tradizionali latini. Il suo desiderio, fin dalla giovinezza, era quello di riformare la musica da chiesa, dove la tradizione slava della polifonia corale e del canto a parti sviluppata dai compositori ucraini - Bortnyansky, Berezovsky, Vedel - e la ricchezza strumentale dell'ornamentazione orchestrale e il suono dei vari gruppi dell'orchestra

¹²¹Змістовий складник формальної професійної освіти вчителів музичного мистецтва (І освітній рівень) : монографія / ПНПУ імені В. Г. Короленка ; Н. В. Сулаєва, Г. С. Левченко, О. О. Лобач та ін. К. : Талком, 2020. С. 195.

¹²²Вишпінська Я. М. Краєзнавча складова формування музично-освітніх та методичних засад у професійній підготовці майбутнього музиканта-педагога. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 3 / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, О. А. Біда, Н. І. Шетеля та ін. Ужгород : Видавництво "Код", 2023. С. 88.

¹²³Каплиенко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стилєві парадигми композиторської творчості XIX-XI ст.: монографія. Чернівці : Букрек, 2020. С. 199.

sarebbero stati organicamente combinati. "Mandychevsky voleva davvero riformare l'accompagnamento musicale della liturgia nella Chiesa ortodossa: gli strumenti dovevano suonare lì e il coro doveva cantare solo in greco".¹²⁴

"Il compositore scrisse dodici liturgie per la Chiesa ortodossa e due messe per la Chiesa cattolica romana, una delle quali è andata perduta", osserva Dietmar Friesenegger. Scrivendo musica per la Chiesa ortodossa, egli voleva in questo modo gettare un ponte con la musica dell'Europa occidentale. In una delle lettere, il ventenne Eusebio scrive al padre, un sacerdote ortodosso, dei suoi progetti ambiziosi e, si potrebbe dire, "non ortodossi". Che la chiesa dovrebbe usare strumenti e prendere in prestito la tonalità dalla liturgia latina, e che le lingue slave e rumene antiche dovrebbero essere abolite, il coro dovrebbe cantare solo in greco. Si può supporre che il padre abbia reagito negativamente a questa idea del figlio".¹²⁵

È necessario sottolineare che la figura creativa di Yevseiv Mandychevsky incarna una meravigliosa combinazione di genio compositivo, formato e cresciuto sui modelli dello stile europeo, che ha portato con sé per tutta la vita l'amore per la sua città natale, Chernivtsi. È giustamente un compositore che ha creato i suoi capolavori cameristico-sinfonici "riflettendo la diversità etnica, linguistica e religiosa dell'ex Ducato di Bucovina".¹²⁶

La conduzione e la realizzazione di studi musicali e regionali è un fattore importante per la formazione della traiettoria musicale ed educativa del futuro musicista-pedagogo. Gli insegnanti e gli studenti del Dipartimento di Musica sono attivamente coinvolti nei progetti concertistici e festivalieri della Filarmonica Regionale di Chernivtsi, legati alla rinascita dell'arte musicale in Bukovyna. Un buon esempio è lo svolgimento del festival Mandychevskiy-Fest a Chernivtsi, iniziato nel 2017. Qui, per la prima volta in più di 100 anni, è stata suonata la musica originale di Yevseyiy Mandychevsky. Ciò è stato possibile grazie alle ricerche musicologiche di Dietmar Friesenegger, americano di origine austriaca, che ha ritrovato le partiture perdute delle opere cameristiche e orchestrali del compositore nei fondi della biblioteca scientifica dell'Università Nazionale Yuri Fedkovich Chernivtsi.

Lavorando negli archivi e nella biblioteca scientifica della ChNU intitolata a D. Friesenegger, ha incontrato Y. Fedkovich a Chernivtsi, entrambe persone affini e amiche. Innanzitutto, si tratta dei direttori artistici dell'Orchestra sinfonica accademica e del Coro da camera della Filarmonica

¹²⁴Фещук Н. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/71280>

¹²⁵Фещук Н. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/71280>

¹²⁶Фрізенеггер Д. Гака, Нью-Йорк, 24 квітня 2017 року. Передмова до серії. Музика в Чернівцях - друга відкриття. С. ii з книги: Свєсєйї Мандичєвськїй. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид.: Книги XXI. 96 с.

regionale di Chernivtsi, J. Sozanskyi, N. Seleznyova e O. Zalutskyi, ai quali il ricercatore è grato "per i preziosi consigli e il sostegno".¹²⁷

Contemplando il genio musicale di Mandychevsky, i contemporanei J. Sozanskyi e il pianista M. Suk commentano molto favorevolmente lo stile della sua cantata "Il potere dell'armonia" o "Il regno dell'armonia", creata dal compositore bucovino all'età di 16 anni, mentre studiava alla scuola di musica "Società per la promozione dell'arte musicale in Bucovina". "Questa cantata è molto ricca e bella. Vi si può sentire qualcosa dei compositori Mendelssohn e Bruckner. ... Combina musica sinfonica e da camera, ed è per questo che la cantata ha un carattere così attraente". Il pianista Mykola Suk ammette di essere rimasto colpito dall'opera, soprattutto per il modo in cui il compositore ha combinato voci e strumenti diversi. Grazie a questo, la cantata suona molto moderna, anche se è stata scritta molti anni fa".¹²⁸

Seguendo le reazioni degli ascoltatori in sala che hanno assistito ai concerti del festival Mandychevsky-Fest nel 2017, notiamo che la valutazione professionale e la preparazione dei programmi dei concerti da parte dei gruppi e dei solisti del Coro D. Hnatyuk si è svolta a un livello di performance molto alto. È stato necessario non solo comprendere e realizzare le idee delle opere cameristico-sinfoniche e vocali-corali di Mandychevsky, ma anche preparare la loro riproduzione audiovisiva, che è stata eseguita in tedesco. L'uso di un proiettore e la traduzione dei testi delle cantate in ucraino, sincronizzata con l'esecuzione dell'orchestra, il canto dei solisti e del coro, hanno aumentato il carisma e il contatto della percezione di Ye. Mandychevsky.

È stata un'idea di grande successo quella di organizzare concerti di musica spirituale di E. Mandychevsky in luoghi sacri - la Chiesa cattolica romana dell'Esaltazione della Santa Croce e la Chiesa ortodossa di Santa Paraskevi di Serbska a Chernivtsi, dove parti della Liturgia e della Messa in Do maggiore sono state eseguite dal coro della chiesa e dal Coro accademico da camera "Chernivtsi" diretto da N. Selezneva. Con un discorso sulla creatività musicale del nostro connazionale e sullo sviluppo della vita artistica di Chernivtsi nel XIX secolo. Ha parlato il professore associato del Dipartimento di Musica O. V. Zalutsky.

Il prossimo festival, che si terrà nell'agosto 2019, ha riservato ai fan di E. Mandychevsky un'altra sorpresa: l'esecuzione dal vivo e la registrazione da parte del coro accademico "Chernivtsi" della Prima Liturgia in rumeno scritta dal compositore a Vienna nel 1880. Il disco contiene anche una registrazione di alcuni numeri della Liturgia arrangiati per pianoforte a quattro mani, scritti da E. Mandychevsky per se stesso e per sua sorella Kateryna, insegnante di musica al liceo femminile di Chernivtsi.

¹²⁷ Фрізенгер Д. Гака, Нью-Йорк, 24 квітня 2017 року. Передмова до серії. Музика в Чернівцях - друге відкриття. С. її з книги: Свєсєвій Мандичєвськїй. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид.: Книги XXI. 96 с.

¹²⁸ Фещук Н. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/71280>

Probabilmente, conclude D. Friesenegger, "si trattava di un progetto insolito per Mandychevsky".¹²⁹

Supponiamo che sia diventata una certa protesta del compositore nei confronti del padre, che non lo appoggiava nel suo desiderio di riformare la musica da chiesa per la Chiesa ortodossa.

Studiando lo stile musicale di Mandychevsky, il dottore in storia dell'arte Yu. Kapliencko-Ilyuk osserva che "le opere monumentali del compositore si distinguevano per la loro speciale abilità e popolarità, in particolare le cantate "Il potere dell'armonia" e "Nel ciglio del faggio".¹³⁰

Nella sua prima opera importante, Il potere dell'armonia, E. Mandychevskiy "dimostrò il talento della strumentazione, il pensiero armonico e la capacità di contrappunto, la conoscenza della natura della voce umana. Il successo di questa prima cantata diede al compositore uno slancio per le future realizzazioni e conquiste creative".¹³¹

La freschezza del pensiero musicale e la capacità di applicare le sue conoscenze nella pratica, creando composizioni vocali e corali di stile popolare e classico, musica da camera e orchestrale, Ye. Secondo D. Friesenegger, voleva realizzare "l'opportunità di realizzare il sogno di dedicare la propria vita professionale all'attività compositiva in opere uniche".¹³²

Ma la specificità del suo lavoro di ricerca e di insegnamento non ha contribuito molto a questo, inoltre, come suggerisce D. Friesenegger, "forse, pur aiutando un genio come Brahms, Mandychevsky non aveva intenzione di perseguire la propria carriera di compositore".¹³³

Mandychevsky era un "riconosciuto musicologo, critico musicale, ricercatore, editore e divulgatore del patrimonio creativo di compositori - JS Bach, J. Haydn, V. A. Mozart, L. Beethoven, F. Schubert, K. Cherny, A. Bruckner, J. Brahms, J. Strauss e altri". Fin dai primi anni del suo soggiorno a Vienna, pubblicò il libro "Nuova Beethoveniana" per volontà di uno dei suoi primi insegnanti, H. Nottebom.¹³⁴

Tra l'altro, nei fondi della biblioteca scientifica della ChNU intitolata a Yu. Fedkovich le note delle sonate per pianoforte di L. Beethoven edite da E. Mandychevsky, pubblicate a Vienna alla fine del XIX secolo. "Come

¹²⁹У Чернівцях записали диск із церковною музикою Євсевія Мандичевського // Молодий буковинець. 21.08.2019 р. URL: https://molbuk.ua/chernovtsy_news/179983-u-chernivcyakh-zapysaly-dysk-iz-cerkovnoyu-muzykoju-uevseviya-mandychevskogo.html

¹³⁰Каплієнко-Люк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX-XI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 2020. С. 202.

¹³¹ Каплієнко-Люк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX-XI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 2020. С. 208.

¹³² Фрізенеггер Д. Родина справа: Євсевій Мандичевський і його "Шкільна кантата" з книги: Євсевій Мандичевський. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид.: Книги XXI 96 с.

¹³³Фешук Н. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/71280>

¹³⁴Каплієнко-Люк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX-XI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 2020. С. 200.

notano i ricercatori europei, E. Mandychevskiy è il compilatore delle più importanti collezioni di manoscritti musicali del mondo".¹³⁵

Il fascino di Mandychevskiy per le canzoni popolari ha contribuito alla nascita di ingegnosi arrangiamenti per pianoforte di canzoni popolari rumene della Bucovina, provenienti dalla collezione di uno dei famosi folkloristi e insegnanti della regione, O. Vojevidi. Questa raccolta è stata ristampata in Romania in occasione del 100° anniversario di E. Mandychevsky, preparata per la pubblicazione dal noto musicologo L. Russu. Comprende 20 arrangiamenti originali di canzoni popolari con la conservazione del testo vocale e poetico popolare arrangiato da Mandychevsky per il pianoforte. Come nota L. Roussu, "l'armonizzazione di Mandychevsky per pianoforte tende ad adattarsi generalmente al contenuto espresso dalla canzone rumena. E qui, come in altri suoi arrangiamenti, c'è la tendenza ad applicare certi procedimenti di armonia cromatica, che a volte rischiano di distorcere l'equilibrio modale della canzone. Ma la catena di accordi è interessante e viva, dimostrando con la sua grande semplicità la mano affidabile del maestro".¹³⁶

In generale, la figura di E. Mandychevskiy e di tutta la sua famiglia è significativa per la Bukovyna. Lui, i suoi genitori, i suoi fratelli e le sue sorelle hanno lasciato un segno evidente nella storia della regione. Come osserva V. Akatrini, "tra l'intelligenza del XIX secolo e le figure della vita musicale di Bukovyna, spicca la famiglia Mandychevsky".¹³⁷

"Se si valuta la vita culturale di Chernivtsi (e dell'intera regione di Bukovyna) tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e allo stesso tempo non si menziona la famiglia Mandychevsky, significa peccare contro la verità stessa".¹³⁸

Bukovyna ci ha dato un altro eccezionale compositore, seguace e allievo di F. Chopin: Karol Mikuli. Nell'agosto 2021 si è tenuto un concerto nell'ambito del IV Mandychevskiy-Fest, dedicato al 200° anniversario della nascita del primo compositore professionista di Bukovyna. L'evento "ha combinato il formato di un concerto-esecuzione con una presentazione artistico-letteraria di materiale musicologico e musicologico-storico locale dedicato alla vita e all'opera di Karol Mikuli (1821-1897)". Yaryna Vyshpynska, professore associato del Dipartimento di Musica, Candidato di Scienze Pedagogiche, è stata l'organizzatrice e moderatrice del concerto-lezione.

Le opere pianistiche e vocali da camera di Karol Mikuli e Frideric Chopin sono state eseguite da artisti onorati dell'Ucraina e da artisti della

¹³⁵ Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стилєві парадигми композиторської творчості XIX-XI ст.: монографія. Чернівці : Букрек, 2020. С. 200.

¹³⁶Rusu Liviu. Eusebie Mandicevski. Nota biografica. P. 35, in carta: Cîntece populare din colecția Voievidea armonizate de Eusebie Mandicevski. Supplemento alla rivista "Muzica" n. 8.

¹³⁷Acatrini Vladimir. Familia Mandicevski in contextul vieții muzicale a Bucovinei. P. 52. Glasul Bucovinei. Revistă trimestrială de istorie și cultură. Cernăuți - București, 2017, Nr. 1. Anul XXIV. Nr. 93. P. 52-65.

¹³⁸Пожарук Н. Подібного імені не знайти. // Чернівці. 10.08.2017. С. 8.

Filarmonica Lilia Kholomenyuk, Volodymyr Fisyuk, Bohdana Zaytseva-Cheban, Yulia Sozanska, Daniela Palamaryuk, Yulia Kozlovska, Yaryna Vyshpynska. Gli ascoltatori hanno apprezzato l'interpretazione musicale delle opere per pianoforte di K. Mikuli, il cui lavoro si è basato sulle tradizioni dello stile romantico e della cultura canora popolare dei popoli della Bucovia. Il sostegno dell'intrigo artistico si è basato non solo sull'abilità esecutiva degli artisti, sullo stile semplice nel disegnare e commentare le opere di Karol Mikuli, sulla vivacità della comunicazione, ma anche sulla presentazione mediatica preparata da Yaryna Vyshpynska in collaborazione con i membri del gruppo di ricerca studentesco del dipartimento di musica "Esperto locale musicale" - Tetyana Chepurnyak e Maria Kmet.

È piacevole affermare che la ripresa del formato di comunicazione artistica e letteraria con gli ascoltatori era tradizionale nelle attività delle società musicali nazionali di Bukovyna nel XIX secolo, il periodo di vita e di lavoro di Karol Mikuli. Pertanto, la proposta di tenere un concerto-lezione, espressa dagli organizzatori del festival Mandychevsky-Fest di Chernivtsi, ha dimostrato ancora una volta l'efficacia dello stile scelto per la presentazione e la valorizzazione del patrimonio musicale degli artisti della regione di Bukovyna".¹³⁹

L'autosufficienza della figura creativa di Karol Mikuli nella vita sociale e culturale di Bukovyna e della Galizia nella seconda metà del XIX secolo e il desiderio dei docenti e degli studenti del Dipartimento di Musica dell'Università ChN di tornare ancora una volta sulle pagine dell'opera musicale del compositore hanno portato a tenere un concerto di beneficenza di musica pianistica e vocale dedicato alla memoria di un'eccezionale figura musicale e pubblica, folclorista, pianista, il 25 maggio 2022, presso il Centro culturale "Vernisage" di Chernivtsi. insegnante di fama mondiale, il compositore Karol Mikuli. Gli organizzatori dell'evento sono stati il direttore del dipartimento di musica, il professore associato Vadym Lisovy, e i coordinatori del progetto "Lira artistica di Bukovyna" - Artista del popolo ucraino, il professore Ivan Derda e la professoressa associata Iryna Bodnaruk. L'evento è stato la realizzazione della decisione del Consiglio regionale di Chernivtsi di dichiarare il 2022 l'Anno della musica classica e sacra ucraina nella nostra regione.

Artista eccezionale, allievo del genio Frideric Chopin, Karol Mikuli ha dato un contributo significativo alla formazione e allo sviluppo della cultura musicale di Bukovyna. Gli scienziati sostengono che l'opera di questo artista è internazionale, perché è nato nella regione di Bukovyna, dove le influenze delle culture ucraina, moldava, rumena ed europea occidentale erano strettamente intrecciate.

¹³⁹ До 200-річчя від дня народження Кароля Мікулі. URL: [http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data\[15688\]\[news_id\]=15809](http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data[15688][news_id]=15809)

Tra le opere di Karol Mikuli presentate all'attenzione degli ascoltatori, c'erano le ben note Mazurche in la maggiore dal ciclo "Dieci pezzi per pianoforte" op. 24 e il Coro dal ciclo "48 arie nazionali rumene", oltre al non ancora popolare Preludio e Alla Rumana dal ciclo "Dieci pezzi per pianoforte" op. 24, Andante con variazioni per pianoforte a 4 mani. La vera "prima mondiale" è stata l'esecuzione delle opere vocali di Karol Mikuli basate sulle poesie dei poeti tedeschi J. Goethe, H. Heine, J. von Eichendorff, J. Tsedlitz, H. von Fallersleben, E. Heibel. Questa pagina unica dell'opera di Karol Mikuli non è stata sufficientemente coperta dai moderni mezzi di comunicazione, quindi è un bene piuttosto prezioso per gli studenti e gli insegnanti del Dipartimento di Musica.¹⁴⁰

Vale la pena di dire che il progetto artistico del CHOF "Mandychevskyi-Fest" ha guadagnato pubblicità e ha una continuazione. Quest'anno, 2023, dall'1 all'8 settembre, Chernivtsi realizzerà per la quinta volta le idee del festival Mandychevskyi-Fest, e la musica di compositori bucovini e ucraini nazionali e della diaspora sarà sempre ascoltata. Ampliando il formato degli eventi concertistici, gli organizzatori hanno in programma di organizzare la 1^a conferenza musicale scientifica e pratica della Bucovina sul tema: "Problemi moderni di coordinamento e comunicazione della cultura musicale della Bucovina attraverso il prisma dell'analisi delle attività dell'Associazione per la promozione dell'arte musicale in Bucovina". Ciò fornirà l'occasione per un'analisi critica e un dialogo costruttivo al fine di intensificare la cooperazione educativa e artistica tra le istituzioni musicali e le istituzioni e i collettivi artistici e di spettacolo della regione, che da tempo è famosa per l'attuazione dello slogan "Sforzi congiunti" al fine di realizzare progetti artistici grandiosi e unici. A proposito, vorrei usare una citazione dall'opera di D. Friesenegger sul carattere di Chernivtsi e dell'azienda familiare della famiglia Mandychevsky: "Lavorare giorno per giorno su quei valori che uniscono, non dividono, e ancora e ancora abbattere l'orgoglio e mettere i poveri al loro posto".¹⁴¹

Analizzando la vita concertistica e performativa di Chernivtsi nel XIX secolo. J. Sozansky conclude che "stiamo aprendo una delle pagine più belle della nostra regione: la cultura della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo". Leggendo le pubblicazioni di quegli anni, nota che a Chernivtsi c'erano interpreti molto forti. Perché una cantata come "Il potere dell'armonia" richiedeva un coro e un'orchestra molto professionali. E la vita musicale era molto più attiva di adesso. Poiché la Bucovina faceva parte dell'Impero austro-ungarico, c'era un collegamento diretto con Vienna, così i musicisti di talento avevano l'opportunità di studiare a Vienna. E, come

¹⁴⁰ З Буквиною у серці.

URL: [http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data\[15688\]\[news_id\]=16517](http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data[15688][news_id]=16517)

¹⁴¹ Фрізенеггер Д. Родина справа: Євсей Мандичевський і його "Шкільна кантата" з книги: Євсей Мандичевський. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид. : Книги XXI. 96 с.

possiamo vedere dall'esempio di Mandychevsky, non hanno interrotto i contatti con la Bucovina".¹⁴²

Naturalmente, ciò fu facilitato dalle attività delle società musicali della regione, e in particolare dall'"Associazione per la promozione dell'arte musicale in Bucovina" di Chernivtsi. Grazie alle sue attività, furono creati: una scuola di musica, che "aveva il compito di occuparsi del ricambio permanente e di talento della Società",¹⁴³ orchestre da camera e sinfoniche, cori maschili e femminili. Come hanno spiegato gli autori dell'edizione collettiva "Storia della cultura e dell'educazione musicale di Bukovyna". A. Kushnirenko, O. Zalutskyi, Ya. Vyshpynska, questa società "collaborò con celebrità mondiali come Anton Rubinshtein, J. Schmidt, S. Krushelnytska, M. Mentsynskyi, O. Rusnak e altri, che organizzarono il loro arrivo a Bukovyna, fornirono, se necessario, il supporto musicale per i concerti che attivarono questo interregionale e la cooperazione internazionale di cantanti e musicisti di talento contribuì alla crescita della sua autorità e del rispetto tra la popolazione e le autorità".¹⁴⁴

Vale la pena di concordare con l'opinione di Ya. Vyshpynska, secondo cui "la componente di conoscenza locale della formazione delle basi musicali e metodiche nella formazione professionale di un futuro musicista-pedagogo è impossibile senza costruire e riprodurre il quadro generale dello sviluppo dell'arte musicale nei contesti nazionali e mondiali".¹⁴⁵

L'inclusione dei contenuti della musica regionale e della storia locale nello sviluppo dei corsi speciali di educazione musicale e delle discipline di direzione pratica dell'esecuzione contribuirà all'arricchimento della linea di contenuti delle discipline professionali. "Stimolerà lo sviluppo delle capacità di ricerca negli studenti, creerà una base per lo studio e la ricerca della cultura musicale basata su studi storici, artistici, etnografici ed empirici nel campo della ricerca scientifica musicale e regionale e garantirà l'originalità del programma educativo e professionale".¹⁴⁶

L'orientamento della musica e degli studi locali nella formazione della traiettoria musicale ed educativa del futuro specialista crea i presupposti per una profonda educazione nazionale e patriottica dei giovani. Le tendenze alla regionalizzazione della società, divenute rilevanti nel moderno periodo di aggressione militare della Federazione Russa, "rendono necessaria la considerazione delle caratteristiche regionali e nazionali nella formazione di

¹⁴²Фешук Н. Визначений Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/71280>

¹⁴³Музичне краєзнавство Буковини : Хрестоматія. Навч. посібник до курсу "Музичне краєзнавство". Вип. 3. / Укл.: О. В. Залудький. Переклад з німецької: Чебан Г. І. Чернівці : Рута, 2004. С. 34

¹⁴⁴Кушнірен А. М., Залудький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. С. 47.

¹⁴⁵Вишпінська Я. М. Краєзнавча складова формування музично-освітніх та методичних засад у професійній підготовці майбутнього музиканта-педагога. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 3 / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, О. А. Біда, Н. І. Штегеля та ін. Ужгород : Видавництво "Код", 2023. С. 88.

¹⁴⁶ Вишпінська Я. М. Музично-краєзнавчий компонент як складова підготовки майбутніх фахівців музично-освітнього і мистецького спрямування. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 199 / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Кропивницький: РВВ ІДПУ ім. В. Винниченка, 2021. С. 87.

specialisti che devono conoscere bene la cultura musicale e il folklore della loro terra d'origine, dei popoli che la abitano, nonché l'introduzione di una componente regionale nei curricula delle università e delle scuole".¹⁴⁷

Essendo cresciuti con materiale musicale e di storia locale, i futuri musicisti-pedagoghi acquisiscono tratti di competenza-qualità: apprezzano e divulgano la cultura musicale della regione, acquisiscono abilità nel lavoro di ricerca e di approfondimento, formano convinzioni morali e patriottiche, migliorano lo sviluppo delle capacità musicali, imparano a pensare in modo creativo e fuori dagli schemi, correggono le proprie attività musicali e interpretative, raggiungono un livello professionale nelle aree di sviluppo professionale personale.

O. Zalutsky sottolinea che grazie "all'utilizzo del materiale degli studi musicali regionali nelle scuole e nelle università, il suo significato pedagogico viene attualizzato. In conformità con i principi di trasparenza e accessibilità nell'educazione, sostiene il legame tra il tempo e le generazioni, assicura la continuità nello sviluppo della cultura musicale della regione, attira la creatività artistica, promuove lo sviluppo delle qualità intellettuali creative dell'individuo, preserva la memoria del patrimonio musicale della regione e promuove l'amore per la madrepatria. Questo è il valore speciale e insuperabile della storia musicale locale".¹⁴⁸

Nonostante tutto, osserva O. Zalutsky, "le basi teoriche e scientifico-metodiche del lavoro di studi musicali e locali all'università non sono ancora state sviluppate, il che influisce negativamente sulla formazione di insegnanti di musica altamente qualificati e creativi. Questa è una delle ragioni del livello non sufficientemente alto del lavoro sulla musica e sulla storia locale a scuola".¹⁴⁹

Al fine di cambiare e ottimizzare il processo educativo nella direzione della conservazione e della moltiplicazione della musica e degli studi locali, il Dipartimento di Musica dell'Università ChN utilizza le seguenti forme e metodi di lavoro sociale-adattivo, professionale, musicale-pedagogico e di studi musicali-locali con gli studenti dell'istruzione superiore. Si tratta dell'organizzazione di spazi di lavoro educativi e di storia locale, di eventi musicali e di storia locale, di colloqui artistici e di eventi musicali ed educativi con la partecipazione di noti personaggi e scrittori del nostro tempo; dell'avvio dell'idea di condurre i progetti artistici "Bukovyna musicale" e "Lira artistica di Bukovyna", nell'ambito dei quali si svolgono diverse attività di ricerca, creative, musicali ed esecutive sia di operatori

¹⁴⁷Залуцький О. Музичне краєзнавство в підготовці майбутнього вчителя музики. Науковий вісник Чернівецького університету. Випуск 99. Педагогіка та психологія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2000. С. 48.

¹⁴⁸Залуцький О. Музичне краєзнавство в підготовці майбутнього вчителя музики. Науковий вісник Чернівецького університету. Випуск 99. Педагогіка та психологія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2000. С. 49.

¹⁴⁹Залуцький О. Музичне краєзнавство в підготовці майбутнього вчителя музики. Науковий вісник Чернівецького університету. Випуск 99. Педагогіка та психологія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2000. С. 49.

scientifici e pedagogici che di giovani studenti. Nell'attuazione della politica educativa della disciplina "Storia locale musicale" durante lo studio del corso, ci sforziamo di ampliare e arricchire le idee dei giovani moderni sul contenuto, il carattere e la vita artistica di Bukovyna e Chernivtsi nella seconda metà del XIX e all'inizio del XX secolo. Non meno significativa è la cultura musicale di Bukovyna nel periodo interbellico, alla fine del crollo dell'ex Unione Sovietica e dell'indipendenza dell'Ucraina. La copertura dei periodi storici, la capacità di orientarsi negli aspetti problematici aggiunge ai giovani conoscenze e competenze professionalmente significative. Gli studenti visitano anche mostre, esposizioni a tema artistico e presentazioni sulla base dei musei regionali di storia locale e d'arte di Chernivtsi, la biblioteca scientifica della ChNU, dove conoscono l'opera creativa degli artisti delle arti artistiche, poetiche e musicali di Bukovyna.

Inoltre, lo svolgimento di lezioni e seminari aperti sia per coloro che cercano un'istruzione superiore sia per gli insegnanti nell'ambito dei corsi di formazione avanzata dell'Università ChN per il personale docente di Chernivtsi e della regione.¹⁵⁰ Informazioni più dettagliate sono disponibili sul sito web del Dipartimento di Musica dell'Università Nazionale Yuriy Fedkovich.¹⁵¹

– I seguenti eventi del secondo semestre 2022-2023 sono stati significativi. organizzati dal gruppo scientifico studentesco "Storia locale musicale", da insegnanti e studenti dell'istruzione superiore nell'ambito dello studio della disciplina "Storia locale musicale":

– evento di musica e storia locale "Dalla leggenda alla verità!" dedicato all'opera letteraria dello scrittore e storico locale di Bukovyna Giorhiy Bota (22 marzo 2023);

– l'evento "Studi musicali e locali del Dipartimento di musica della ChNU" con la partecipazione del deputato del Consiglio regionale di Chernivtsi, membro dell'Unione nazionale degli studi locali dell'Ucraina Oleksandr Shkuridin (13 giugno 2023);

– una visita al salotto artistico del Museo regionale di storia regionale di Chernivtsi sul tema: "Matita, pennello e penna", dedicata al 155° anniversario della nascita di Augusta Kokhanovskaya, la prima donna artista della regione, la cui vita e opera sono strettamente legate all'ambiente multiculturale di Chernivtsi a cavallo tra il XIX e il XX secolo (07.06.2023).

– visitare con i vincitori l'inaugurazione della mostra del Museo storico e di storia locale della Bucovina (Sucava, Romania), dedicata al 170° anniversario della nascita della compositrice Cipriana Porumbescu nel Museo regionale di storia locale di Chernivtsi (17 luglio 2023).¹⁵²

¹⁵⁰Курси підвищення кваліфікації.

URL: [http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data\[15688\]\[news_id\]=14627](http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data[15688][news_id]=14627)

¹⁵¹Відкрита online-лекція "Музично-культурна комунікація в етнокультурному вимі. Феномен Буковини".

URL: [http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data\[15688\]\[news_id\]=12869](http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data[15688][news_id]=12869)

¹⁵²Олівем, пензлем і пером...URL:

L'inizio di luglio è stato segnato anche da importanti eventi interculturali - l'organizzazione del Forum internazionale degli affari ucraino-romeno-moldavo il 6-7 luglio 2023, in cui i rappresentanti delle autorità, delle strutture imprenditoriali, dell'istruzione e della cultura degli Stati confinanti hanno discusso gli aspetti pratici della cooperazione commerciale ed economica tra i tre Paesi, hanno tenuto tavole rotonde sulla discussione dei problemi urgenti dello sviluppo delle aree di confine e degli investimenti nelle infrastrutture della rete di trasporto europea.¹⁵³

Il 7 luglio, nell'ambito delle attività del Forum, si è tenuta una tavola rotonda presso l'Università Nazionale Yuriy Fedkovych sul tema: "Cooperazione transfrontaliera degli istituti di istruzione superiore di Ucraina, Romania e Repubblica di Moldova", in cui sono state avanzate proposte concrete per aumentare l'efficacia della cooperazione intereducativa tra gli istituti di istruzione superiore e professionale dei nostri Paesi.¹⁵⁴

Il 7-9 luglio 2023, Chernivtsi ha ospitato il XXXIV Festival Internazionale "Incontri di Bukovyn", il cui slogan era l'unificazione degli abitanti di Bukovyn in una sinfonia di buon vicinato e fratellanza. Il messaggio è estremamente importante e significativo per tutti i partecipanti e i visitatori di questo inedito festival transfrontaliero di canto-coreografia e arte folk-etnografica dei popoli di Bukovyna, che hanno portato avanti negli anni l'amore per la loro terra natale. All'apertura ufficiale del festival, che si è svolta l'8 luglio nella città di Chernivtsi, il presidente del festival Zbigniev Kovalskiy ha ricevuto il premio "Grateful Bukovyna". dell'Amministrazione statale regionale di Chernivtsi e del Consiglio regionale di Chernivtsi per i molti anni di fruttuosa cooperazione creativa con Bukovyna e lo sviluppo di legami culturali amichevoli con i Paesi europei. In totale, hanno partecipato al festival 2 collettivi polacchi, 3 rumeni e più di 20 della regione di Chernivtsi.¹⁵⁵

L'arte musicale popolare della Bucovina, in quanto fenomeno unico di diversità multiculturale dei generi musicali-strumentali e canori popolari, è oggetto del vivo interesse di ricerca di molti scienziati, folkloristi ed etnologi. Il primo lavoro di questo tipo fu la ricerca del professor A. Mikulich "La musica in Bucovina prima della fondazione della Società per la promozione dell'arte musicale 1775-1862", inclusa nell'edizione di A. Norst del 1903, dedicata allo studio dei 40 anni di attività della "Società per

Чернівецький обласний краєзнавчий музей / Museo regionale di Chernivtsi

¹⁵³Чернівецька обласна військова адміністрація. Міжнародний Українсько-Румунсько-Молдовський форум.

URL:

<https://www.facebook.com/100064703977676/posts/pfbid02FauJhkwSXhAH2SxByuGKaHa4QeD8BYZcGagq7UuJtgVWifdcBFgZxKsHPuq3bTnd/>

¹⁵⁴Глибина і ширість обговорення перспектив взаємодії. URL:

<https://www.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/hlybina-i-shchyrist-obhovorennia-perspektyv-vzaiemodii/>

¹⁵⁵Чернівецька обласна військова адміністрація. Фестиваль "Буковинські зустрічі" - симфонія добросусідства та братерства. URL: <https://www.facebook.com/search/top?q=%D0%B1%>

la promozione dell'arte musicale in Bucovina". L'autore della pubblicazione osserva che "iniziando con piccoli e modesti passi, la società divenne gradualmente un potente motore della cultura, un istituto d'arte, sul cui territorio neutrale gli abitanti della regione della corona si unirono nonostante le differenze tra loro al di fuori dell'arte".¹⁵⁶

La base dello sviluppo sostenibile della società e della società nel suo complesso, che cercava di raggiungere la perfezione nella diffusione della cultura musicale, era "una grande parte della popolazione consapevole dell'influenza benefica della società [...], il suo sostegno attivo è il dovere di tutti coloro che tengono allo sviluppo culturale del proprio Stato".¹⁵⁷

È stata la musica popolare dei rumeni e dei ruteni/ucraini della Bucovia a ricevere uno studio abbastanza approfondito in questo lavoro, che ha permesso a noi contemporanei di conoscere meglio le prime e, a nostro avviso, sufficientemente complete caratteristiche dei generi musicali dei canti e delle danze dei popoli autoctoni della regione. Analizzando le differenze tra la natura della musica popolare dei rumeni e degli ucraini, i processi di influenza reciproca alla base della tradizione musicale dei popoli della Bucovia diventano estremamente importanti. Lo studioso dello sviluppo dell'educazione musicale in Bucovina, Ya. Melnychuk, sottolinea che "possedendo una ricca cultura musicale, le popolazioni autoctone della regione - ucraini e rumeni - hanno sviluppato e coltivato i loro generi musicali nazionali, che riflettevano pienamente il loro stile di vita, la loro cultura, il loro carattere etnico, il loro temperamento musicale e il loro carattere".¹⁵⁸

Nella ricerca scientifica divulgativa dello studioso tedesco della cultura musicale di Bukovyna nel periodo 1775-1862, Adalbert Mikulich, si osserva che "la musica popolare di Bukovyna è, ovviamente, il punto di partenza nella formazione dell'arte musicale della regione".¹⁵⁹

"Caratterizzando le caratteristiche nazionali dell'arte musicale dei rumeni e degli ucraini, A. Mikulich sottolinea in modo appropriato che la cultura musicale di entrambi i gruppi etnici è stata maggiormente influenzata dalla natura territoriale della loro residenza, dal temperamento nazionale, che si è espresso nella struttura tonale dei canti e delle danze, dai ritmi, dai generi musicali e dagli strumenti nazionali, che, essendosi formati nella tradizione musicale dei popoli, I processi migratori di due gruppi etnici, la loro appartenenza a gruppi linguistici diversi e, soprattutto, alle opposte tradizioni

¹⁵⁶Норст Антон. Товариство сприяє музичному мистецтву на Буковині 1862-1902 / Антон Норст ; пер. з нім. Марини Литвинюк, Олександри Ванкевич, Анни Даскалюк. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 9.

¹⁵⁷Норст Антон. Товариство сприяє музичному мистецтву на Буковині 1862-1902 / Антон Норст ; пер. з нім. Марини Литвинюк, Олександри Ванкевич, Анни Даскалюк. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 9-10.

¹⁵⁸Мельничук Я. М. Становлення та розвиток музичної освіти на Буковині (кінець XVIII - початок XX століття). Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Спеціальність 13.00.01 - загальна педагогіка та історія педагогіки. Рукопис. Чернівці, 2009. С. 23.

¹⁵⁹Музичне краєзнавство Буковини : Хрестоматія. Навч. посібник до курсу "Музичне краєзнавство". Вип. 3. / Укл.: О. В. Залудський. Переклад з німецької: Чебан Г. І. Чернівці : Рута, 2004. С. 4.

musicali che prevalevano nei Paesi dell'Est e in Ucraina - tutto questo ha creato le peculiarità nazionali dell'arte musicale dei romeni e degli ucraini della Bucovina in quel periodo.¹⁶⁰

La musica, il canto e la danza, che riflettono l'essenza spirituale del popolo, divennero mezzi di comunicazione aperti a nuove influenze e prestiti. Grazie ai cantori popolari e ai gruppi di suonatori di liuto, ai musicisti provenienti dalla popolazione di Poslen all'inizio del XIX secolo e alle tradizioni del canto in chiesa, la popolazione multinazionale di Bukovyna ha imparato a rispettare le caratteristiche culturali e religiose dei popoli della regione. L'esperienza e le leggi della coesistenza pacifica in un'unica comunità sono diventate il segno distintivo della Bucovina, di cui troviamo conferma nella letteratura scientifica e popolare, nei periodici e nel lascito epistolare di molti famosi personaggi dell'arte e della cultura della Bucovina del XIX e XX secolo.

Il più importante studio scientifico sulle peculiarità dello sviluppo dell'arte musicale in Bucovina è la monografia del critico d'arte moderna, medico e professore Yu. Kapliencko-Ilyuk "Arte musicale della Bucovina. Paradigmi stilistici della creatività dei compositori dei secoli XIX-XXI. Chernivtsi, 2020". La monografia esamina il processo di formazione e sviluppo della musica professionale in Bucovina, avvenuto nel periodo compreso tra il XIX e il XXI secolo. Viene presentata un'ampia gamma di problemi relativi alla comprensione teorica delle categorie di stile e polistilistica e viene offerta una panoramica generale dello sviluppo dell'arte musicale in Bucovina: vengono evidenziate le condizioni storiche dello sviluppo dell'arte in Bucovina; sono state rivelate le fonti della formazione dell'arte professionale in Bucovina: sono stati evidenziati i tipi di creatività musicale e canora del popolo bucovino, le peculiarità della danza e della musica strumentale; è stata caratterizzata la cultura musicale della Bucovina dal XIX all'inizio del XXI secolo; è stata fornita una valutazione delle attività dei rappresentanti dell'arte musicale in Bucovina; sono stati rivelati i paradigmi stilistici della scuola compositiva della Bucovina. Una notevole attenzione nella monografia è dedicata all'analisi dello stile dei compositori bucovini del XX - inizio XXI secolo - Yosyp Elgiser, Yuriy Gina, Andrii Kushnirenko e Leonid Zatulovskiy.¹⁶¹

Il patrimonio di canti popolari della regione è una delle parti più importanti per comprendere la cultura, le tradizioni e il carattere etnico delle popolazioni della Bucovia. Pertanto, siamo d'accordo con le opinioni espresse da O. Zalutskiy sulla necessità di introdurre la pratica folcloristica-etnografica per gli studenti del Dipartimento di Musica, che è "un importante

¹⁶⁰Мельничук Я. М. Становлення та розвиток музичної освіти на Буковині (кінець XVIII - початок XX століття). Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Спеціальність 13.00.01 - загальна педагогіка та історія педагогіки. Рукопис. Чернівці, 2009. С. 24.

¹⁶¹Вітання з виходом монографії!

URL:[http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data\[15688\]\[news_id\]=13964](http://www.music.chnu.edu.ua/index.php?page=ua/010news/archive&data[15688][news_id]=13964)

legame integrativo che combina attività educative, pratiche e indipendenti dello studente". In questo modo, nell'ambito della pratica pedagogica, si verifica la formazione teorica e pratica del futuro insegnante. Inoltre, la pratica folcloristica ed etnografica degli studenti è un'altra grande opportunità per partecipare al lavoro di ricerca scientifica, acquisendo competenze e capacità di comunicazione con diverse categorie della popolazione di diverso status sociale ed età, singole personalità al fine di identificare e riprodurre al massimo le perle dell'arte musicale popolare, i riti, i costumi, ecc. L'unico inconveniente di questo processo, secondo O. Zalutskyi, è che è di breve durata. L'insegnante osserva che è necessario cambiare l'approccio a un'attività così importante e necessaria per il futuro insegnante. Innanzitutto, ciò richiede una chiara organizzazione del lavoro indipendente degli studenti, con compiti specificamente definiti per loro. Ogni studente della specializzazione "Pedagogia ed educazione musicale" dovrebbe essere orientato a un lavoro attivo, creativo, sistematico e indipendente sullo studio della cultura musicale, dell'arte e del folklore della sua terra d'origine.¹⁶²

A conferma dell'interesse dei richiedenti per la divulgazione del folklore musicale delle popolazioni della Bucovina è la partecipazione dei nostri gruppi folcloristici studenteschi del Dipartimento di Musica alle esibizioni concertistiche sulla piattaforma del Festival internazionale multietnico "Incontri della Bucovina" nel 2021 e nel 2023. Si tratta dell'ensemble vocale folkloristico "Bukovynochka" (leader Ya. Vyshpynska), del trio vocale "Zolota Krynytsia" (leader H. Postevka) e dell'orchestra di musica popolare (leader V. Bondarenko).

Nell'attuale fase di organizzazione della pratica pedagogica degli studenti del Dipartimento di Musica dell'Università Nazionale Chnya, si sta verificando la penetrazione del principio degli studi musicali e locali nell'organizzazione della pratica pedagogica introduttiva, educativa e performativa, che si basa sull'elaborazione delle opere dei compositori e degli esecutori di Bukovyna. Secondo il programma finale della pratica pedagogica, ai vincitori "viene suggerito di utilizzare la musica regionale e il materiale storico locale durante le attività didattiche musicali e concertistiche nelle scuole d'arte di base". Informazioni più dettagliate sulla struttura del corso di formazione "Studi musicali locali" per gli studenti del Dipartimento di Musica dell'Università ChN sono contenute nell'articolo di Ya. Vyshpynska "La componente degli studi locali nella formazione delle basi pedagogico-musicali e metodiche nella formazione professionale di un futuro musicista-pedagogo". Atti. Serie: Scienze pedagogiche. Numero 3 / Ed. coll.: V. F. Cherkasov, O. A. Bida, N. I. Shetel e altri. Uzhhorod: Casa editrice "Codice". 2023. P. 86-93.

¹⁶²Залудський О. В. Деякі аспекти підготовки сучасного вчителя до музично-красознавчої діяльності. Мат-ли Міжнародної науково-практичної конференції. 25-26 лютого 2003 р., Ужгород. С. 85.

In generale, delineando l'influenza degli studi musicali e locali sulla formazione della traiettoria musicale ed educativa dello sviluppo di un futuro musicista-pedagogo, notiamo che essi approfondiscono in modo significativo sia gli orientamenti musicali e musicologici generali di uno specialista, sia rafforzano l'aspetto pratico del miglioramento delle sue capacità di esecuzione e interpretazione musicale. Grazie all'azione completa e all'attivazione di competenze scientifiche e di ricerca, il coinvolgimento di una gamma significativa di fattori - partecipazione dei giovani studenti a progetti artistici, attività ed eventi musicali e di storia locale, visite a mostre d'arte, d'arte e di storia locale basate sulle attività dei musei di storia locale e d'arte e sulle collezioni di libri, ricerca di manoscritti e documenti dai fondi dell'Archivio regionale di Chernivtsi, la partecipazione a spettacoli concertistici, il coinvolgimento dei vincitori nella stesura di articoli scientifici, tesi di laurea e di master dedicati alla creatività dei compositori e degli esecutori bucoviani crea un modello unico di competenze professionali e di mestiere necessarie per il successo dell'attuazione della traiettoria didattico-musicale della formazione di un futuro insegnante-musicista all'università.

Inoltre, i vincitori acquisiscono esperienza nella comunicazione interculturale e opportunità di sviluppo interpersonale e cooperazione basate sulle attività dei gruppi artistici, sull'organizzazione di concerti ed eventi di beneficenza nell'ambito delle attività di performance e progetti musicali. In questo modo, si crea un quadro generale della costruzione di un approccio globale alle attività musicali ed educative del futuro specialista, la cui esperienza e conoscenza si basano sulla piattaforma di studi musicali e locali, sulla musica dei compositori della regione e sulle esplorazioni folcloristiche, dove il desiderio dei candidati di svolgere attività di ricerca indipendenti è pienamente supportato. I principi dello storicismo, della creatività culturale, della sistematicità, della prospettiva e del significato delle caratteristiche interculturali e interetniche della formazione dello spazio artistico della regione di Bukovyna diventano prioritari nel processo di ricerca musicale e storica locale. L'opportunità di conoscere la cultura e le tradizioni dei popoli della Bucovina, attraverso visite ai Paesi vicini - Romania, Polonia, Moldavia, con la partecipazione dei premiati a programmi di scambi internazionali e festival d'arte, aiuta a riprodurre e ad apprezzare il loro patrimonio storico, culturale e artistico, a realizzare il ruolo della costruzione della nazione e dell'educazione patriottica. Questo aiuta a bilanciare le direzioni generali e speciali nella realizzazione di studi musicali e regionali, che servono come base per la formazione di uno specialista in educazione musicale e teoria e metodologia.

Hlazunova Iryna
Candidato in scienze
pedagogiche, professore associato Facoltà di lettere intitolata a
Anatoly Avdievsky, Università Statale di Milano
dopo Mykhailo Drahomanova
Rat der transkarpatischen Regiona.
Ucraina, Kiev.

APPRENDIMENTO MISTO ED ESPERIENZE STRANIERE DEL SUO UTILIZZO NELLA PRATICA PEDAGOGICA

L'integrazione mirata di elementi di apprendimento elettronico e tradizionale, l'emergere di nuove forme di organizzazione del processo educativo è un importante prerequisito e forza trainante della riforma dell'istruzione. Nella Dichiarazione mondiale sull'istruzione superiore per il XXI secolo: Approaches and Practical Actions (UNESCO, 1998), si sottolinea l'urgente necessità di diversificare i modelli di istruzione superiore attraverso l'uso delle tecnologie educative dell'informazione e della comunicazione.

Il moderno paradigma educativo determina la ricerca e l'introduzione di approcci innovativi all'organizzazione del processo educativo, tenendo conto di nuove forme di istruzione. Una di queste forme è l'apprendimento misto. La Società Americana per l'Educazione e lo Sviluppo ha riconosciuto l'apprendimento misto come una delle tendenze educative più popolari, come una strategia promettente per la diffusione della conoscenza nell'era digitale.¹⁶³

Allo stesso tempo, non esiste una comprensione consolidata di questo fenomeno nella letteratura scientifica moderna, il che rende difficile determinare le caratteristiche e i livelli di attuazione pratica dell'apprendimento misto nelle condizioni di riforma del sistema educativo nazionale. Per chiarire la questione, è necessario conoscere le esperienze straniere di utilizzo di questa forma di istruzione nella pratica pedagogica.

Lo scopo dell'articolo è quello di determinare le caratteristiche e i livelli di attuazione pratica dell'apprendimento misto nella pratica delle istituzioni educative all'estero.

Il Gruppo di lavoro sull'educazione musicale per lo studio e l'attuazione del Programma di Seoul, istituito dal Consiglio europeo della musica (EMC), ha descritto questo programma nella Dichiarazione di Bonn del 2010 (Adri de Vugt, n.d., c. 19; Salvaguardia d'emergenza del patrimonio culturale siriano, n.d.). Secondo questo programma, l'accento principale dell'educazione musicale dovrebbe essere posto sull'accessibilità e sulla

¹⁶³ Rooney J. E., "Mescolare le opportunità di apprendimento per migliorare la programmazione educativa e le riunioni". *Association Management*, vol. 55(5), 2003. P. 26-32.

qualità (Dichiarazione sull'educazione musicale). È proprio l'accessibilità e la qualità dell'istruzione che è incorporata nell'idea di blended learning - si tratta di una miscela delle migliori caratteristiche di due ambienti: quello educativo e quello informativo e comunicativo. È stato dimostrato che i corsi online hanno il potenziale per evitare l'isolamento dell'apprendimento e diffondere l'ambiente socio-culturale, che prima mancava nel processo educativo. Non può esistere un apprendimento coerente senza la loro integrazione.¹⁶⁴

L'uso dell'apprendimento misto è stato causato dall'inadeguatezza dell'apprendimento tradizionale rispetto alle esigenze odierne (N. Girya, Ya. Sikora); dalla crescita della passività degli studenti (Y. Sikora); dalla mancanza di comunicazione dal vivo nell'apprendimento a distanza (I. Kravchenko, I. Stolyarenko); dalla necessità degli studenti di un contatto personale con gli insegnanti per compensare la mancanza di istruzioni e spiegazioni, per lo sviluppo di abilità comunicative e della capacità di trasferire l'esperienza agli altri, dalla necessità di interazioni sociali (S. Higgins, A. Prasetyo, S. Putro, M. Soylu, I. Wirawan); dalla mancanza di formazione negli studenti degli elementi obbligatori dell'attività cognitiva (alta motivazione, capacità sviluppate di lavoro indipendente, I. Wirawan). Higgins, A. Prasetyo, S. Putro, M. Soylu, I. Wirawan); la mancanza di formazione negli studenti di elementi obbligatori dell'attività cognitiva (alta motivazione, capacità sviluppate di lavoro indipendente, auto-organizzazione e auto-disciplina (I. Stolyarenko).¹⁶⁵

La questione dello sviluppo dell'educazione musicale nei diversi Paesi è stata presa in considerazione da scienziati quali: S. Bobrakov, V. Braynin, R. Neumann, Ya. Kushka, A. Mukasheva, N. Ovcharenko, M. Plyasova, O. Rostovsky, A. Surkina, Jing Liu e altri. Il progetto EVEDMUS è dedicato alla copertura del programma di formazione degli insegnanti di musica in Europa e in America Latina, che introduce varie condizioni e ragioni alla base del sistema di ottenimento di conoscenze musicali ed educative (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007). Questa ricerca è stata condotta presso l'Accademia di Musica di Malmö, Università di Lund (Svezia) sotto la supervisione del dottor Gunnar Heilil. Il progetto rientra nel programma Alpha, un programma di cooperazione tra istituzioni di istruzione superiore dell'Unione Europea e dell'America Latina (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007).

Nelle condizioni attuali, questo programma è stato ampliato (tenendo conto del periodo di quarantena dovuto alla diffusione della malattia del

¹⁶⁴ Андреев О. О. Педагогические аспективідкритого дистанційного навчання: монографія /О. О. Андреев, К. Л. Бугайчук, Н. О. Каліненко, В. М. Кухаренко та ін.// За ред... О. О. Андреева, В. М. Кухаренка ХНАДУ, Харків: "Міськдрук", 2013. 212 с.

¹⁶⁵ Столяренко І. С. Особливості організації змішаного навчання у підготовці майбутніх учителів інформатики / І. С. Столяренко // Інформаційні технології в освіті. 2015. Вип. 25. С. 138-147. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/itvo_2015_25_13

coronavirus (COVID - 19) in vari Paesi). L'apprendimento misto, che ha affrontato queste problematiche, è stato introdotto negli Stati Uniti, in Arabia Saudita, in Sudafrica, dove si è registrato un aumento della domanda di istruzione e formazione, che ha comportato la necessità di attrarre più studenti senza aumentare i costi delle risorse (R. Alebaikan, K. Gray, A. Impes, H. Johannes, A. Othman, P. Padayachee, C. Pislaru, J. Tobin, S. Troudi). Ciò è stato facilitato dalla situazione economica e finanziaria di questi Paesi.

La necessità degli studenti di conciliare famiglia, lavoro e studio è un prerequisito sociale per l'introduzione di una forma di istruzione mista (C. Dziuban, J. Hartman, P. Moskal, C. Procter).

In Nuova Zelanda, la Massey University (Massey University) offre dal 1964 diverse opzioni di studio, tra cui un sistema misto. Nel 1998, la University of Central Florida (UCF) ha introdotto il concetto di "corsi misti". Anche se il comunicato stampa dei centri interattivi di formazione aziendale della società EPIC di Atlanta indica che il concetto di "blended learning" è apparso nel 1999. Dal 2001, questo concetto è stato utilizzato come "nuova frase" per indicare un nuovo fenomeno educativo nella cultura aziendale e accademica (J. Lamb); come fusione per il futuro (J. Reay); fusione di metodi didattici o mezzi di raggruppamento e consegna di materiale educativo all'ascoltatore su diversi media (Singh & Reed); il processo e il risultato della combinazione di tecnologie di compiti elettronici e scritti, istruzioni nel processo educativo (J. Reay); come "apprendimento a distanza" (J. Reay). Reay); come "metodo di apprendimento a distanza" che combina tecnologie innovative (high-tech - televisione, Internet e low-tech - posta vocale o teleconferenza) con quelle tradizionali (J. Smith); il concetto di "fusione" tra e-learning e apprendimento in aula (Rossett & Sheldon).

L'apprendimento misto (la sua definizione) è stata formulata da K. Bonk e C. Graham nel 2005, nella pubblicazione "Handbook of Blended Learning", ripubblicata nel 2006, come una combinazione di apprendimento tradizionale (istruzione faccia a faccia) e apprendimento online (istruzione mediata dal computer).¹⁶⁶

Dopo aver sistematizzato la definizione del termine "blended learning", i ricercatori K. Grehman, S. Allens, D. Jure li hanno classificati in tre gruppi. Il primo comprendeva studi in cui l'apprendimento misto era visto come una fusione di metodi didattici o di mezzi per raggruppare e distribuire materiale didattico agli studenti su diversi supporti (Bersin & Associates, 2003; Orey, 2002; Singh & Reed, 2001; Thomson, 2002). Al secondo gruppo appartengono i lavori scientifici, in cui l'apprendimento misto è stato inteso come un insieme di forme di organizzazione del processo educativo (Driscoll, 2002; House, 2002; Rossett, 2002). Il terzo gruppo è costituito da

¹⁶⁶ Bonk C., Graham C. Handbook of blended learning: Prospettive globali, progetti locali // San Francisco, CA: Pfeiffer Publishing, 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mypage.iu.edu/~cjbok/toc_section_intros2.pdf

lavori in cui l'apprendimento misto è stato considerato come un processo e un risultato dell'uso di tecnologie che combinano compiti elettronici e istruzioni scritte nel processo educativo (Reay, 2001; Sands, 2002; Young, 2002, Ward & LaBranche, 2003; Rooney, 2003).¹⁶⁷

In queste definizioni, l'attenzione è per lo più concentrata sugli aspetti tecnologici dell'organizzazione delle attività didattiche per mezzo delle più recenti tecnologie, e non sul potenziale pedagogico dell'interazione didattica integrata. Con lo sviluppo delle tecnologie di rete e digitali, anche il vettore della ricerca sul problema dell'apprendimento misto è cambiato.

Dal 2004 sono apparsi nella letteratura scientifica lavori in cui l'enfasi si è spostata dagli aspetti tecnologici a quelli orientati alla persona e all'ambiente. È stata la consapevolezza della variabilità degli ambienti educativi integrati e ibridi, della loro apertura, accessibilità, flessibilità e adattabilità, della molteplicità di strategie, livelli e modelli a garantire l'ulteriore sviluppo della teoria dell'apprendimento misto, l'identificazione delle sue componenti e dei livelli di implementazione nel processo educativo.

Consideriamo il blended learning come un concetto sinergico (un sistema di idee, teorie, modelli, livelli, metodi e mezzi per organizzare l'attività educativa), caratterizzato da una nuova visione del processo e dell'efficacia dell'apprendimento. Attualmente, l'interazione educativa comporta un cambiamento radicale nei ruoli dei soggetti del processo educativo: l'insegnante acquisisce lo status di curatore del contenuto dell'istruzione, un facilitatore sulla strada dell'acquisizione da parte dello studente di un'esperienza educativa individuale in un ambiente educativo appositamente organizzato che integra i migliori aspetti dell'interazione educativa interpersonale e virtuale.

Anche i termini "apprendimento integrato", "apprendimento ibrido", "apprendimento combinato", "apprendimento multimetodo", "apprendimento aperto" sono apparsi per indicare il processo di apprendimento misto (fino al 2005). Tuttavia, la presenza di tali diversità non provoca un conflitto sostanziale.

Per evidenziare l'esperienza di implementazione dell'apprendimento misto, è necessario considerare le caratteristiche dei suoi componenti principali. L'insegnante è una delle componenti più importanti di questo processo. La specificità dell'apprendimento misto richiede che l'insegnante (insegnante-istruttore, insegnante-consulente, facilitatore, coach, tutor, ecc.) sviluppi competenze specifiche: la capacità di utilizzare tecnologie e software moderni, di avere abilità nel lavorare con le risorse di Internet, di comprendere la logica della creazione e dell'utilizzo di test elettronici, di condurre lezioni tradizionali, di spiegare chiaramente il contenuto delle

¹⁶⁷ J. R. Young. L'insegnamento "ibrido" cerca di porre fine al divario tra istruzione tradizionale e online". *Chronicle of Higher Education*, vol. 48 (28), 2002. P. 33-34.

attività in classe e di quelle in e-learning, di mostrare i modi di usare il computer, di cercare informazioni, di superare i test, di usare i riferimenti (A. Othman, C. Pislaru, A. Impes), ecc. Inoltre, deve avere le competenze per gestire le attività didattiche degli studenti in classe e a distanza. M. Bowler e A. Raiker definiscono le funzioni di un insegnante in condizioni di apprendimento misto:

- * organizzativo - fornire l'accesso ai materiali e alle discussioni, gestire le attività didattiche stabilendo regole, limiti di tempo per completare i compiti, ecc;

- * intellettuale - la capacità di spiegare i punti teorici, di attivare gli studenti a una percezione significativa delle informazioni organizzando discussioni, dibattiti, sondaggi, sostenendo attività progettuali, attuando una valutazione motivata dei risultati educativi.

- * tecnico-valutativo - la capacità di organizzare un software di formazione efficace, di creare e utilizzare test elettronici, di dimostrare come utilizzare un computer, di cercare informazioni, di superare test, di utilizzare link, ecc.

Vediamo più da vicino ciascuna funzione. La funzione organizzativa consiste nel fatto che la necessità di adeguare la portata e la qualità dei contenuti delle lezioni alle richieste di un determinato gruppo di studenti (corso, specializzazione) richiede che il docente disponga di una chiara strumentazione organizzativa e metodologica per la presentazione del materiale, una rigorosa selezione degli ausili. Preparazione di discussioni scientifiche, tavole rotonde e definizione di regole per il loro svolgimento, ecc. L'adattamento degli studenti alle specificità di una o dell'altra forma di istruzione consente loro di prepararsi in anticipo per l'attività corrispondente, di sviluppare rapidamente la preparazione al lavoro in determinate condizioni.

Per funzione intellettuale si intende la massima osservanza possibile di tali linee guida educative: la considerazione delle opere artistiche da parte dell'insegnante sullo sfondo di generalizzazioni estetiche e filosofiche, fenomeni sociali, informazioni storiche e biografiche; il vettore delle lezioni artistiche è volto a coprire in modo completo l'essenza spirituale delle immagini artistiche, nonché a incoraggiare gli studenti ad acquisire conoscenze artistiche, ad espandere i propri orizzonti artistici, la consapevolezza nel campo dell'arte.

Funzione di valutazione tecnica. Dopo che gli studenti hanno completato i compiti, il docente può vedere il numero di compiti completati che devono essere valutati, così come il numero di studenti che non hanno ancora inviato il lavoro (i compiti sono ancora in scadenza). È possibile copiare i voti dei compiti correnti o di tutti i compiti in formato CSV o in un file di Google Sheets. L'insegnante può passare alla modalità di revisione dei lavori degli studenti e alla loro valutazione individuale. Può visualizzare ogni

lavoro inviato, commentare se necessario direttamente nel testo del lavoro, valutarlo e scrivere un commento privato su questo lavoro. È inoltre possibile creare un archivio di commenti da copiare tra i vari corsi e compiti.

Una delle componenti più importanti dell'apprendimento misto è il discente, ovvero un pubblico molto ampio in termini di età, campo di studio e status sociale. La soddisfazione per il processo di apprendimento misto, come osservato da K. Vignare, si manifesta più chiaramente negli studenti di 25 anni e più (Hartman, Moskal & Dziuban, 2005).¹⁶⁸

L'inizio di un "nuovo standard" nell'educazione in generale, secondo scienziati come: O. Pasichnyk, Yu. Yelfimova, H. Chushak, O. Shinarovska, A. Donets, può essere la situazione in cui si sono trovate le istituzioni educative di vario livello (e in tutte le parti del mondo). Essi distinguono quattro fasi di questo processo: rapida transizione forzata verso l'apprendimento a distanza, transito prolungato, gettare le basi della "nuova norma", attuazione della "nuova norma".

La prima fase dello ZVO è già passata. È stata una transizione verso l'apprendimento a distanza: scoordinata, caotica, con l'uso di mezzi e tecnologie molto diversi - Zoom, Viber, comunicazione telefonica, televisione, ecc. Ora siamo alla seconda fase: un transito prolungato, che in diversi Stati presenta le seguenti caratteristiche comuni:

- creazione di sistemi di gestione dell'apprendimento propri o distribuzione di quelli esistenti, semplificazione dell'accesso ad essi da parte delle istituzioni scolastiche (ad esempio, le istituzioni scolastiche ucraine possono ottenere gratuitamente GSuite for Education o Office 365 Education);

- programmi televisivi e radiofonici a livello nazionale (ad esempio, in Cina è stato creato un canale televisivo separato appositamente per le esigenze educative);

- accordi con fornitori di servizi Internet o digitali per annullare o ridurre il pagamento dei loro servizi;

- corsi online / formazione a distanza per i dipendenti degli istituti di istruzione superiore;

- creazione di comunità online di operatori per lo scambio di materiali, risorse e supporto reciproco;

- creazione di piattaforme digitali statali per l'accesso semplificato a materiali didattici di alta qualità, risorse, accesso alle pratiche in campo educativo (ad esempio, in Ucraina sono stati creati la scuola online All-Ukrainian e il passaporto di apprendimento. Una piattaforma educativa per bambini, giovani, educatori e genitori);

¹⁶⁸ Dziuban, C., Hartman, J., Moskal, P., Sorg, S., & Truman, B. Tre modalità di ALN: Una prospettiva istituzionale. In J. Bourne e J. C. Moore (a cura di), Elementi di formazione online di qualità: Into the Mainstream 2004. (pp. 127-148). Needham, MA: Sloan Center for Online Education.

- sostegno finanziario agli studenti per fornire loro i dispositivi necessari per l'apprendimento a distanza;

- il sostegno a modalità innovative di raggiungimento dei risultati scolastici e della loro valutazione, comprese le modifiche agli esami di stato, la difesa delle tesi di diploma, ecc. (in molti Paesi si è passati al formato e-portfolio, che prima era poco utilizzato).

In Svezia, ad esempio, in questa fase il governo ha aumentato i fondi per l'istruzione, in modo che le persone potessero acquisire una nuova professione e prepararsi a uscire dalla quarantena in anticipo. La terza fase sta gradualmente arrivando: gettare le basi della "nuova norma". Qui molte aspettative sono rivolte ai governi degli Stati. Le decisioni strategiche ponderate in questa fase sono molto importanti, perché nella fase successiva, la quarta, attendiamo l'attuazione della "nuova norma", che si sta formando sotto i nostri occhi.

L'apprendimento misto è stato implementato attivamente negli istituti di istruzione superiore, per cui ora la maggior parte delle ricerche e delle pubblicazioni su questo tema riguardano l'istruzione superiore. L'apprendimento misto nel campo della pedagogia musicale ha un'ulteriore specificità. In molti Paesi, la formazione professionale in ambito pedagogico-musicale era percepita come qualcosa che non poteva essere fornita a distanza. Negli ultimi anni, però, sono sempre più numerosi gli esempi e le prove che dimostrano come l'istruzione mista negli istituti di istruzione superiore di tipo musicale-pedagogico presenti molti vantaggi rispetto all'istruzione "tradizionale".

Ad esempio, molte università utilizzano il modello "Self-mixing". Si tratta di un modello di apprendimento misto, o "modello a-la carte", che prevede il "prelievo" di singoli corsi online in aggiunta al programma didattico faccia a faccia. Secondo questo modello, le lezioni possono essere temporaneamente trasferite al formato di apprendimento a distanza, mentre i corsi rimanenti del programma educativo saranno affrontati dagli studenti di persona.

L'auto-miscelazione rende il processo educativo più flessibile, gli ascoltatori possono seguire corsi di maggiore complessità o, al contrario, recuperare il materiale precedente secondo il programma concordato. Allo stesso tempo, questo formato richiede una maggiore autodisciplina e motivazione da parte dell'acquisitore o dell'acquisita dell'istruzione.¹⁶⁹

Secondo questo modello, gli studenti seguono uno o più corsi online oltre a quelli regolari. Gli studenti in cerca di formazione possono seguire questi corsi sia negli istituti scolastici che al di fuori di essi.

Esempio: Quakertown (QCSD) in Pennsylvania offre agli studenti l'opportunità di seguire uno o più corsi online. Prima di iscriversi, gli studenti

¹⁶⁹Рашевська Н. В. Змішане навчання як психолого-педагогічна проблема /Н. В. Рашевська //Вісник Черкаського університету. Випуск 191. Частина IV. Серія "Педагогічні науки", 2010. С. 89-96.

possono completare un corso online introduttivo. I corsi sono asincroni, quindi gli studenti possono lavorarci quando vogliono durante il giorno. Il QCSD ha creato delle "cyber-sale" dove gli studenti possono seguire i corsi online direttamente presso l'istituto scolastico.

Membri permanenti del Consorzio per l'apprendimento online: University of Pennsylvania; University of Florida; Dartmouth College; University of Massachusetts at Amherst; Central Washington University; University of Central Florida; Miami University in Ohio; University of Illinois; Oregon State University; University of Chicago; Michigan State University; University of Memphis.

Le università straniere stanno implementando il formato di istruzione mista per un uso più razionale dei contributi finanziari e delle risorse materiali e tecniche, pur mantenendo l'obiettivo principale di questa forma di istruzione - il miglioramento della qualità dell'istruzione grazie alla flessibilità e alla disponibilità dei corsi.

Gli strumenti utilizzati sono diversi: alla Stanford University, nel 2011, sono stati implementati 3 corsi online gratuiti per gli studenti. 160.000 studenti di 190 Paesi studiano all'università; al Clayton Christen Institute (California, USA), i modelli di apprendimento misto cambiano costantemente, tenendo conto delle richieste degli studenti (modello a rotazione; cambio di postazioni; cambio di laboratori; flipped learning; modello personalizzato; modello flessibile; modello self-blended; modello virtual-enriched).

Modello di rotazione delle stazioni. Gli studenti lavorano e cambiano "stazione" didattica. Presenza di almeno un compito svolto online. Gli studenti visitano tutte le "stazioni" durante una sessione.

Modello di rotazione dei laboratori. Avere un programma stabile. Uno dei laboratori offre formazione online. Ampliamento dei laboratori per altri tipi di classi.

Il modello di apprendimento inverso (Flipped Model). Pianificazione di attività extracurricolari. La conoscenza del materiale teorico avviene a ritmo individuale. Lavoro in classe basato su metodi di apprendimento attivo. Cambiamento del ruolo dell'insegnante - svolge il ruolo di formatore o consulente.

Modello personalizzato (Modello di rotazione individuale). Elaborazione di un piano di studio individuale per ogni studente. Lo studente passa solo le "stazioni" previste dal suo programma di formazione personalizzato. Durante la formazione, l'insegnante fornisce supporto e può chiarire o ampliare i confini delle conoscenze dello studente.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Осадча К. П., Осадчий В. В. Аналіз досвіду змішаного навчання в іноземних закладах вищої освіти. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. № 60. 2021. С. 410-420.

Modello flessibile (Flex Model). L'attività principale è online. Lo studente dispone di un proprio dispositivo e lavora in aule diverse. Mobilità degli studenti e orientamento alle proprie esigenze (lo studente stesso decide quali classi frequentare e a che ora). Disponibilità di un programma di formazione individuale flessibile che cambia a seconda delle esigenze; due persone insegnano - un insegnante e un assistente (possono essere più di uno).

Modello di autoformazione Prometeo. Il modello si basa sulla scelta autonoma da parte dello studente di un corso online che desidera studiare in aggiunta ai corsi tradizionali. La formazione si svolge completamente online in modalità individuale, a casa o sulla base di una classe di computer.

Modello virtuale arricchito (Enriched Virtual Model). Uno o più corsi - online, a casa o all'università. Lavoro sotto la guida di un insegnante (a seconda delle esigenze). L'apprendimento non è completamente individualizzato.

All'Università della British Columbia (Canada), che ha esperienza nell'implementazione dell'e-learning in Europa, Stati Uniti e Canada, esistono 6 modelli di apprendimento misto:

1. Modello "Face-to-faceDriver". L'apprendimento elettronico viene utilizzato come aggiunta al programma principale e fornisce l'accesso a materiali elettronici nell'aula e nel laboratorio di informatica.

2. Modello "a rotazione". Il tempo di studio è diviso tra l'e-learning individuale e l'apprendimento in classe con un insegnante.

3. Modello "Flex". La maggior parte dell'apprendimento avviene in un ambiente di apprendimento elettronico, ma agli studenti viene fornito il necessario supporto faccia a faccia da parte di un insegnante.

4. Modello "Laboratorio online". La formazione si svolge in un laboratorio online. Gli studenti sono assistiti dal personale tecnico e dagli insegnanti online.

5. Modello "Self-blend". Gli studenti scelgono autonomamente corsi aggiuntivi allo studio principale. Questo modello è tradizionale per gli istituti di istruzione superiore americani.

6. Modello "OnlineDriver". Gli studenti studiano in un ambiente elettronico online. Gli incontri con il docente sono di natura periodica. Le procedure di consultazione faccia a faccia, i colloqui e gli esami sono considerati obbligatori.¹⁷¹

I modelli considerati sono raramente utilizzati nella loro forma pura; di norma, dipendono dalla situazione e dalle condizioni di apprendimento, dal gruppo target, dal livello di conoscenza e dagli obiettivi. Pertanto, ogni modello comporta lo sviluppo di uno scenario applicativo per la distribuzione dei ruoli, degli obiettivi didattici e delle risorse.

¹⁷¹Так само.

I ricercatori sottolineano i vantaggi dell'apprendimento misto. Si tratta della presenza di una componente interattiva che integra l'apprendimento faccia a faccia; opportunità di apprendimento congiunto, in quanto studenti e insegnanti possono lavorare insieme su progetti in qualsiasi momento e da qualsiasi luogo; opportunità di scambio interculturale, in quanto tale formazione consente a studenti, insegnanti e ricercatori di Paesi diversi di interagire nell'ambito di un unico progetto e di conoscere le caratteristiche culturali dei loro Paesi; inoltre, l'istruzione diventa accessibile, in quanto non c'è bisogno di andare fuori città per ottenere un'istruzione di alta qualità; conformità di tale formazione con le esigenze di uno studente moderno che ha familiarità con le tecnologie dell'informazione fin dall'infanzia; flessibilità, accessibilità, indipendenza degli studenti.¹⁷²

La metodologia straniera del blended learning si distingue in approcci finanziariamente giustificati (M. Chester) per quanto riguarda l'uso della tecnologia Smartboard (la possibilità di fornire l'accesso a contenuti digitali e tradizionali attraverso l'uso di smartphone durante le lezioni in classe); le strategie Rocketship (un numero significativo di compiti individuali sono eseguiti in classi online), i modelli individuali (modelli One-to-one) (l'uso di dispositivi elettronici portatili (laptop o tablet) da parte di ogni studente in classe e nel lavoro fuori classe).

La tecnologia Wiki (T. Jungmann, D. May) è definita come un potente strumento di apprendimento misto nelle università straniere, che fornisce l'organizzazione di un particolare tipo di supporto per il lavoro attivo, congiunto, riflessivo e l'apprendimento indipendente attraverso l'uso di applicazioni Web 2.0. Una caratteristica significativa è l'enfasi sul potenziale significativo delle tecnologie cloud.

Microsoft offre soluzioni per l'organizzazione dell'apprendimento a distanza e misto con l'aiuto dei suoi servizi cloud e prodotti software. Informazioni dettagliate sulle offerte dell'azienda possono essere lette in ucraino nella sezione del sito Microsoft 365 Education.¹⁷³

Il pacchetto base è gratuito per gli istituti scolastici. Sì, insegnanti e studenti possono utilizzare i famosi programmi Outlook, Word, Excel, PowerPoint, OneNote e una serie di servizi, tra cui OneDrive, MS Teams, Forms. La combinazione di questi servizi crea uno spazio per l'organizzazione dell'apprendimento misto. Il software consente di utilizzare la posta e i calendari (Outlook), di lavorare con testi (Word) e fogli di calcolo (Excel), di creare presentazioni (PowerPoint), di prendere e organizzare appunti (OneNote). I servizi cloud offrono l'opportunità di collaborare in un ambiente virtuale. One Drive consente di archiviare e organizzare i file,

¹⁷²Муқан Н. В. Неперервна педагогічна освіта вчителів загальноосвітніх шкіл: професійне становлення та розвиток (на матеріалах Великої Британії, Канади, США): [монографія] / Н. В. Муқан. Львів: вид-во Нац. ун-ту Львівська політехніка, 2010. 284 с.

¹⁷³Бахмат Н. В. Використання хмарних сервісів навчально-виховному процесі вищої школи. Молодь і ринок. № 5, 2014. С. 45-49.

Forms - creazione di moduli elettronici per sondaggi e test. Un'attenzione particolare va riservata al servizio MS Teams, che offre un'ampia gamma di funzioni per le classi virtuali con videocomunicazione, chat, programmazione delle lezioni, registro delle valutazioni, creazione di compiti, chiamate individuali e di gruppo, collaborazione con i documenti archiviati su OneDrive, lavoro di gruppo e molto altro ancora. Non elenchiamo tutte le possibilità, perché sono spiegate in dettaglio sul sito web dell'azienda.

Il problema di determinare i vantaggi e gli svantaggi dell'apprendimento misto è piuttosto controverso. Il processo idealizzato di apprendimento misto consente di conservare tutti i vantaggi delle classi tradizionali, integrandoli con i vantaggi della modalità di apprendimento online (coerenza, disponibilità, flessibilità, immediatezza, interattività, adattabilità, spazio illimitato, ecc.) Tuttavia, le condizioni reali di attuazione dell'apprendimento misto non sempre consentono di realizzarne appieno i vantaggi. In relazione a ciò, sorgono problemi che non sono propriamente problemi di apprendimento misto, ma sono problemi di incompatibilità dell'istituzione educativa con le esigenze attuali.

Pertanto, quando si considerano i vantaggi e gli svantaggi di tale formazione, è opportuno concentrare l'attenzione non su fattori soggettivi, ma sui criteri di efficacia della formazione, vale a dire: la soddisfazione degli studenti per il processo e il risultato della formazione, la conformità dei processi e dei risultati della formazione con le esigenze dell'istituzione scolastica, la disponibilità della formazione e l'efficacia (payback) dei costi.¹⁷⁴

In accordo con quanto sopra, notiamo che l'analisi delle pubblicazioni sull'implementazione dell'apprendimento misto negli istituti di istruzione superiore rivela il fatto innegabile che il coinvolgimento di risorse finanziarie significative (per la creazione di infrastrutture wireless, l'acquisto di software, l'aggiornamento delle attrezzature, la riqualificazione degli amministratori e del personale docente) nella fase di implementazione è necessario soprattutto per gli istituti di istruzione con uno stato trascurato di supporto materiale, tecnico e personale. Tuttavia, anche in queste condizioni, i costi dell'utilizzo del blended learning in futuro si ridurranno notevolmente.¹⁷⁵

In concomitanza con la diffusione dell'apprendimento a distanza alla fine degli anni '90 del secolo scorso, è nato il movimento per le risorse educative aperte (risorse educative ad accesso aperto online), sotto l'egida

¹⁷⁴Биков В. Ю. Теоретико-методологічні засади моделювання навчального середовища сучасних педагогічних систем. Інформаційні технології і засоби навчання, 2005. С. 5-15. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/3583/1/1.pdf>

¹⁷⁵ Рекомендації щодо впровадження змішаного навчання у закладах фахової передвищої та вищої освіти. Міністерство освіти і науки України. 58 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/2020/zmyshene%20navchanny/zmishanavchannia-bookletspreads-2.pdf>

dell'UNESCO. Attualmente esistono diverse risorse di alta qualità già pronte (in inglese) ad accesso pubblico.

Nello spazio europeo opera lo European Digital Competence Framework per gli educatori, che descrive 22 competenze raggruppate in sei aree di competenza digitale degli educatori: impegno professionale (uso delle tecnologie digitali per la comunicazione, la collaborazione e lo sviluppo professionale); risorse digitali (ricerca, creazione e scambio di risorse digitali); insegnamento e apprendimento (gestione del lavoro e dei processi educativi e loro organizzazione con l'aiuto delle tecnologie digitali); valutazione (uso delle tecnologie digitali per coinvolgere gli studenti nell'apprendimento); promozione della competenza digitale degli studenti (creazione di opportunità per i futuri professionisti di usare le tecnologie digitali per la comunicazione, la creazione di contenuti, lo sviluppo e la soluzione di problemi).

L'analisi di quanto sopra ci ha permesso di distinguere i principi concettuali dell'apprendimento misto: in primo luogo, può essere attuato solo nell'ambito dell'istruzione istituzionale (programma educativo formale); in secondo luogo, si svolge sotto la supervisione dell'insegnante in condizioni in cui una parte dell'interazione educativa si svolge in classe nel processo di comunicazione diretta (faccia a faccia), e l'altra è in un ambiente virtuale mediato (può essere il lavoro individuale o di gruppo in classe, o l'elaborazione indipendente di materiali a distanza, ad esempio, a casa), che, a sua volta, crea per gli studenti l'opportunità di determinare il tempo, il luogo, il percorso e/o il ritmo di apprendimento in una certa misura; in terzo luogo, nel processo di questa interazione educativa, si dovrebbe formare una nuova esperienza cognitiva individuale dello studente, in cui le componenti dell'apprendimento tradizionale e interattivo online si completano a vicenda.

L'interpretazione del concetto di "blended learning" nella letteratura scientifica ci permette di trarre conclusioni sui cambiamenti dinamici del suo contenuto avvenuti negli ultimi decenni. Lo sviluppo di questo concetto è iniziato con gli aspetti tecnologici della combinazione di apprendimento faccia a faccia, a distanza ed elettronico, combinando i loro componenti e mezzi. Oggi, l'essenza dell'apprendimento misto si è approfondita in modo significativo ed è per lo più intesa come un concetto pedagogico sinergico innovativo che combina un potente arsenale di strategie e livelli di organizzazione della cooperazione educativa in un ambiente educativo incentrato sullo studente e basato sull'integrazione dell'interazione pedagogica diretta e mediata dal computer.

Le prospettive per ulteriori ricerche possono essere viste nello studio dell'esperienza positiva dell'organizzazione dell'apprendimento misto utilizzando tecnologie adattive e l'individualizzazione dell'apprendimento, l'introduzione di un modello del processo educativo che può rispondere in modo flessibile alle sfide del tempo.

Onyshchenko Kateryna
Candidato di storia dell'arte,
professore associato del dipartimento di arte musicale
Istituto d'istruzione superiore comunale
"Accademia della Cultura e delle Arti
Consiglio regionale della Transcarpazia
Ucraina, Uzhgorod

LA RIPETIZIONE MUSICALE COME UNIVERSALE CULTURALE E ARTISTICO

Nel complesso dei problemi scientifici delle trasformazioni intertestuali moderne, si delinea il problema di ripensare le componenti elementari del metamodernismo culturale, in particolare utilizzando l'esempio della ripetizione musicale come base della creazione di forme. I codici sono alcuni stereotipi della coscienza; un sistema di idee che comprende un complesso di informazioni intellettuali, emotive e sensoriali talmente ampio da poter essere attivato simultaneamente solo da un atto subconscio. A questo punto, i codici, le loro componenti, i meccanismi di formazione e di "decriptazione" costituiscono uno strato enorme delle scienze più diverse: dalla linguistica e dalla psicologia alle strategie di marketing. In questo senso, la ripetizione in musica è un punto di riferimento per la formazione di stereotipi sia per i segmenti professionali che per quelli di massa della creatività musicale.

La ripetizione musicale è oggetto di comprensione scientifica nel sistema di codici e simboli culturali, in particolare attraverso il sistema di opposizioni binarie "ripetizione-contrasto", "informazione-entropia", "elementare-sviluppato", ecc. Gli stadi della cognizione sono la strutturazione delle funzioni della ripetizione musicale in direzione della costruzione di codici culturali e la visualizzazione di gradazioni di diverso livello del contenuto semantico della ripetizione come universale musicale e culturale.

La struttura dei codici ha tre livelli: biologico, psicologico e culturale. Il simbolismo della ripetizione musicale è così potente da permeare l'intera verticale. A livello biologico, si tratta della contrazione del cuore e della respirazione, che avvengono, in senso figurato, in una duplice dimensione nel regime di alternanza di destini forti e deboli. Nella psicologia della cultura, la ripetizione musicale ha un enorme spettro semantico. Le radici dell'impatto psicologico della ripetizione affondano nella funzione magico-religiosa e motoria della musica, che si basa sugli antichi strati sincretici del folklore. Nel XX secolo, questo principio di influenza psicologica ha trovato la sua incarnazione nel minimalismo musicale, che ha sintetizzato le conquiste della musica accademica e l'attribuzione psichedelica, religiosa e

meditativa. In breve tempo, il minimalismo abbandona l'ambito musicale accademico per passare alla musica da film. Tuttavia, gli elementi che lo caratterizzavano confluiscono gradualmente nel continuum culturale metamodernista attraverso i generi di massa.

Il campo più ampio per studiare la ripetizione musicale come codice culturale è, ovviamente, il suo livello culturale. Qui la ripetizione ha una funzione tettonica e, allo stesso tempo, atomica. L'atomicità si riferisce alla sua natura "ubiqua". La ripetizione permea la musica nello stesso modo in cui gli atomi di idrogeno possono essere trovati ovunque nell'universo: funziona sia come principio di sviluppo musicale, sia come tecnica semantica (compreso l'ostinato), sia come elemento costruttivo (formativo).

"Qual è la prima cosa che salta all'occhio qui? - La ripetizione! Sembra infantilmente semplice. Qual è il modo più semplice per ottenere visibilità? - La ripetizione. Tutta la formazione delle forme si basa su questo, tutte le forme musicali sono costruite su questo principio" - scrive A. Webern nelle sue "Lezioni sulla musica". Così come la ripetizione è il punto di riferimento per le strutture musicali, la creatività della musica popolare è il punto di riferimento per lo sviluppo della musica professionale.

Illustriamo le principali funzioni della ripetizione nella musica professionale, da noi formulate nella tesi del candidato¹⁷⁶.

1. Ripetizione metroritmica. Il ruolo primario e organizzatore del ritmo è un assioma. Principi consolidati in cui questa funzione si esprime sono il metro, la battuta, la misura musicale (e poetica); inoltre, esistono figure ritmiche tipizzate della melodica o dell'accompagnamento di danze e canzoni, che hanno acquisito lo status di caratteristiche di genere (ad esempio, il modello melodico-ritmico della mazurka, l'accompagnamento caratteristico della polonaise). Con alcuni avvertimenti (a causa del ruolo importante delle formule di intonazione e di altri mezzi musicali - per esempio, il tempo, le tecniche di esecuzione), ma includiamo nella stessa categoria i segni di altre forme di movimento organizzato: tratti ritmici caratteristici della marcia, della marcia rituale liscia, della ninna nanna.

2. Ripetizione ritmico-intonativa, quando la formula intonativa ripetuta, combinata con quella ritmica, forma un'unità e ha lo stesso valore per il processo musicale. Sviluppandosi nella creatività compositiva professionale, questo tipo di ripetizione è diventato la base per lo sviluppo della forma di variazione.

3. Proiezione verticale della ripetizione. La sua essenza è nelle tecniche polifoniche, che contengono ripetizioni secondo il tipo di imitazione, il canone, nel XVII secolo - le fughe.

¹⁷⁶Онищенко К. М. Оstinato у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції. 17.00.03. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 199 с.

4. Ripetizione intonazionale "a distanza". La predominanza di questa funzione è caratteristica della musica professionale in quelle fasi in cui le intonazioni musicali vengono introdotte nell'opera come aventi un certo carico semantico, oppure lo acquisiscono nel processo di creazione di un'opera musicale. In questo caso, la ripetizione acquisisce un significato indipendente e forma il significato figurativo della musica in combinazione con il principio opposto del contrasto.

5. Ripetizione ostinativa, la cui caratteristica, a seconda del contesto specifico, può acquisire tutti i tipi di ripetizione sopra citati.

La ripetizione è una presentazione sequenziale di uno o più elementi del linguaggio musicale due o più volte (anche dopo nuovo materiale musicale), che ha principalmente una funzione costruttiva (formativa).

L'opposizione testuale dei concetti di "ripetizione - contrasto" per la musicologia presuppone l'impossibilità di applicare né la ripetizione né il contrasto nella loro forma pura. Questo porterebbe a un'assurdità: il principio della ripetizione assoluta dà un numero infinito di ripetizioni, e il principio del contrasto assoluto dà un tessuto sonoro infinitamente mutevole che non viene percepito dalla coscienza. Ciononostante, nella musica del XX-XI secolo esistono fenomeni la cui dominante interna si avvicina alle manifestazioni pure della ripetizione e del contrasto.

È anche possibile considerare la ripetizione musicale come un codice culturale attraverso l'opposizione "entropia - informazione" e la sua estrapolazione alle leggi dell'ontologia musicale. Tracciando le principali direzioni di tale studio, si ottiene un risultato paradossale, ma allo stesso tempo indicativo. Entropia (contrasto) - caos, informazione (ripetizione) - ordine. Se l'applicazione di ciascuna di esse nella sua forma pura è assurda dal punto di vista della forma musicale, allora dal punto di vista della codifica culturale la ripetizione nella sua forma pura può essere il superamento dell'assurdità. Questa prospettiva nasce dal fatto che la categoria del codice culturale include necessariamente il fattore umano: a ogni nuova ripetizione di materiale musicale, che non cambia, cambia la persona che crea, esegue o percepisce questo materiale musicale. Pertanto, la ripetizione musicale assume l'importanza cruciale di una svolta per assurdo: gli stati umani possono cambiare sullo sfondo di un materiale musicale immutabile, fino a entrare nella risonanza desiderata con il mondo. Il numero di ripetizioni necessarie e la loro dispersione o, viceversa, la loro concentrazione nel tempo dipendono dal bisogno umano o sociale interno.

Nel XX e XXI secolo, la ripetizione, liberandosi della sua stratificazione semantica e culturale, è tornata nel suo elemento originario, magico-religioso e ritmico-organizzativo, sia nella cultura musicale accademica che in quella di massa. La natura magico-religiosa e organizzativo-motoria della ripetizione è la base primordiale dello sviluppo dell'arte musicale. Il desiderio inconscio di riprodurle determina l'emergere

della musica minimale con la sua ripetizione statica e ripetitiva come principale e unico mezzo musicale come elemento di arrangiamento. Inoltre, il XX secolo introduce l'interpretazione della ripetizione musicale come immagine del funzionamento dei meccanismi, se continuiamo nel XXI secolo - allora la ripetizione può essere considerata anche come un'analogia della riproduzione via Internet, con l'aiuto delle tecnologie di registrazione del suono, ecc.

"La ricerca di punti di riferimento spirituali conduce l'umanità a principi unificanti. Nel XX secolo, osserviamo una situazione in cui "la sfera dell'inconscio culturale risulta criticamente ingombra e la coscienza sperimentale non è in grado di "raggiungere" i significati e gli archetipi originari. Allora il reset globale dei legami semantici dell'inconscio culturale e il ritorno alle origini arcaiche diventano il rimedio per la crisi in arrivo. Successivamente, le matrici protettive "nude" (idee primordiali) riattaccano il materiale a se stesso, ma non quello che c'era prima, bensì uno qualitativamente diverso, che contiene l'intera esperienza del ciclo culturale precedente in forma condensata"¹⁷⁷. Per la cultura musicale, tali significati primari sono le sue funzioni magico-religiose e organizzativo-motorie. Pertanto, la predominanza della ripetizione nella cultura musicale può essere definita un attributo di una sorta di "punto zero", in cui la cultura e la civiltà si trovano da almeno diversi decenni. La prova dell'esistenza del "livello zero", lo stadio iniziale di qualcosa, è la comparsa nello spazio dell'informazione di concetti come, ad esempio, "realtà virtuale", "intelligenza artificiale". Dotando i fenomeni creati dall'uomo di un'autosufficienza fittizia e immaginaria, l'umanità dà prova di uno pseudo-sviluppo, di un'imitazione del progresso intellettuale, poiché le cose artificiali e virtuali, per quanto altamente sviluppate, hanno una funzione riproduttiva, non creativa. In questo modo, la ripetizione stessa crea un codice culturale, poiché incarna il processo di fondo (zero) dell'attesa di un impulso che inizierà a costruire nuove matrici semantiche.

Il termine musicale "ostinato" cominciò a comparire nella teoria solo a partire dal XVIII secolo: nell'ambiente musicale, l'essenza della tecnica corrispondente fu compresa rispetto ad altre, e il suo uso divenne arbitrario, non applicato. L'ostinato come componente del vocabolario musicale richiede determinate condizioni per il suo utilizzo: il simbolismo del contesto, la marcata associatività del pensiero. La natura artistica dell'ostinato è fondamentalmente diversa da altri tipi di ripetizione, che hanno una genesi applicata o costruttiva. L'ostinato - in epoca barocca basso "ostinato e sostenuto" - anche per la logica del suo nome dovrebbe contenere un'opposizione, quindi la forma ostinata è un'espressione dell'opposizione di due inizi con una funzione di immagine-semantica principale e costruttiva.

¹⁷⁷Так само.

Nel XX e XXI secolo, in relazione alla diversificazione del linguaggio musicale, l'ostinato acquisisce un nuovo significato. La forma stessa delle variazioni su voce sostenuta (il più delle volte basso), pur rimanendo rilevante, è ben lontana dall'essere la direzione esclusiva in cui la ripetizione ostinata gioca un ruolo di primo piano. La capacità dell'ostinato di incarnare immagini psicologiche complesse lo rende estremamente popolare e lo porta a un nuovo livello di utilizzo.

L'interpretazione di un certo sistema di ripetizioni come ostinato deriva dall'analisi di un processo bidirezionale e reciproco. Da un lato, un elemento secondario ripetuto nella subordinazione delle componenti di un'opera musicale (un dettaglio della tessitura, dell'accompagnamento, ecc.) si trasforma in un ostinato se ha il significato di un simbolo in questa particolare opera. Un significato simile si può formare a qualsiasi livello della semantica musicale: dal livello delle caratteristiche del genere al sistema figurativo e associativo di questa particolare opera. D'altra parte, la ripetizione, se non ha un significato applicato e costruttivo, ma agisce come mezzo per attirare ulteriore attenzione su questa specifica intonazione, ritmo, timbro, altri elementi musicali, acquisisce il carattere di ostinato nella traduzione letterale di questa parola. Questo processo avviene in due modi: 1) grazie all'aumento dell'informatività, e quindi alla simbolizzazione della ripetizione costruttiva; 2) grazie alla ripetizione non costruttiva di singoli elementi.

I due modi di formare l'ostinato come elemento del linguaggio musicale non si escludono a vicenda. Questo è particolarmente vero per il primo - il processo di simbolizzazione: se si rimuove una ripetizione inapplicabile da esso, allora in realtà significa rimuovere la ripetizione del tutto, il che è a priori impossibile. Un'altra cosa è la ripetizione come modo di semantizzare il materiale musicale: questa azione è già un elemento del processo di formazione del simbolo. Questo processo può essere caratterizzato attraverso il concetto strutturalista di connotazione, quando la ripetizione come elemento costruttivo della costruzione di un'opera musicale, arricchita informativamente nei due modi sopra descritti, si trasforma in un ostinato.

L'ostinato è una tecnica artistica dallo straordinario potenziale semantico e costruttivo. Tenendo conto delle specificità dell'ostinato come oggettivazione musicale di certe idee e simboli, delle specificità del concetto e delle specificità dell'ostinato, come risultato di un'analisi approfondita, emerge la teoria dell'ostinato, una potente manifestazione del pensiero musicale del XX secolo, che non perde la sua attualità e cresce profondamente nei tempi moderni.

Le definizioni di ripetizione e ostinato devono essere considerate in un ampio contesto storico e teorico. Sulla base dei concetti teorici della musicologia e dell'analisi delle opere musicali, l'ostinato prima del XX

secolo e l'ostinato nella musica del XX-XI secolo sono presentati come fenomeni storicamente determinati che rappresentano, in accordo con il contesto dello sviluppo musicale della loro epoca, uno speciale sistema di ripetizioni. La teoria dell'ostinato come tipo speciale di ripetizione è il risultato della ricerca sul processo di trasformazione della ripetizione in ostinato. Le caratteristiche semantiche e costruttive sono come una tecnica che, in un determinato contesto artistico, si trasforma nel principale fattore costruttivo ed estetico e si satura di ambiguità semantica, polifonia di significati.

Nel processo di costruzione di un concetto teorico, la reincarnazione di un certo sistema di ripetizioni di ostinati è un processo bidirezionale e reciproco. Un elemento ripetuto di un brano musicale (un dettaglio di una tessitura, un accompagnamento, ecc.) si trasforma in un ostinato se acquisisce il significato di un simbolo in questo particolare brano. Questo processo si rivela in modo più completo attraverso l'analisi di esempi tratti dalla creatività musicale, in cui avviene tale trasformazione. Il rafforzamento del ruolo iconico e simbolico della componente ripetitiva nella musica accademica e pop del XX secolo è dovuto al potenziamento dell'informatività attraverso l'aggiunta di determinati contesti semantici. Tale arricchimento semantico nasce dalla contraddizione figurativa-semantica introdotta dall'elemento ripetuto. D'altra parte, il fatto stesso di aumentare la ripetizione contribuisce già alla semantizzazione del materiale musicale ripetuto. In questa variante della formazione dell'ostinato, il principio della ripetizione prevale sul principio del contrasto, lo assorbe e lo sopprime. Due metodi di formazione dell'ostinato si trovano sia a livello dell'intera opera costruita sull'ostinato, sia a livello di sezioni ostate di forme non ostate.

L'attualizzazione dell'ostinativismo nella musica degli ultimi decenni è dovuta a diversi fattori determinanti. Si tratta di un significativo rafforzamento della linearità, della polifonicità come fattore del pensiero musicale, che apre ampie opportunità non solo alla polifonia delle voci come caratteristica costruttiva, ma anche alla polifonia dei significati e delle contraddizioni come contesto filosofico dell'estetica musicale. D'altra parte, l'ostinato nelle moderne idee associative dell'immagine è inestricabilmente legato alla ripetizione sincretica di canti e danze, la cui natura magico-religiosa e organizzativo-motoria è stata fonte di ispirazione per i compositori di molti stili e direzioni musicali di quest'epoca. Un fattore importante nel rafforzamento del ruolo dell'ostinato è anche il desiderio di un riflesso astratto e generalizzato delle idee di movimento e staticità, che si concretizzano in vari tipi di costruzioni ostate, dove il principio del contrasto è di secondaria importanza.

Una brillante tendenza musicale che è direttamente associata all'ostinato è il minimalismo e la sua tecnica principale è la ripetitività. La

ripetizione è un'incarnazione concentrata dell'ostinatnost, una delle ultime innovazioni nate dallo sviluppo delle idee musicali del postmodernismo. La ripetitività minimalista è un ritorno alle origini arcaiche, un'immersione nel processo di suono e di ascolto, auto-importante e senza vettori. Si tratta di una ripresa consapevole della funzione magica e religiosa della ripetizione primordiale folclorica come mezzo di alienazione dalla realtà della turbolenta vita moderna. L'unico dispositivo musicale, che è la ripetizione ostinata senza fine, dichiarando la semplicità primordiale, sembra chiudere un certo ciclo temporale su se stesso, ritornando ai primitivi arcaici.

Categorizzando le quattro funzioni principali dell'ostinato - il contrasto simultaneo - l'idea di movimento - l'idea di statica - la ripetitività - vediamo che il vettore di queste funzioni è uno speciale sistema di ripetizioni, ampiamente integrato nella musica del XX-XI secolo. In pratica, l'implementazione di queste funzioni può essere definita come modelli costruttivo-semantiche, poiché combinano carico simbolico, figurativo e caratteristiche formali specifiche. Così, il contrasto simultaneo è associato alla polifonia, un tipo di costruzione lineare di un tessuto musicale, dove quando si usa una voce ostinatamente ripetuta, c'è una contraddizione figurativa-semantiche con altre componenti musicali, è spesso presente la poliostrintività. La funzione dell'energia ritmica è la più brillante e, ovviamente, è la più diffusa tra le incarnazioni dell'ostinatnost. L'esecuzione rapida e dinamica di strutture ritmiche o ritmico-intonative monotone, brillanti e brevi, con una gamma ridotta, permea la cultura musicale sia accademica che di massa. Un segno della funzione della statica è un ostinato lento e vario, che è caratteristico per l'incarnazione di immagini di tempo congelato, incatenato, a volte di tragico intorpidimento. La ripetitività come manifestazione di ostentazione ha un significato non solo estetico e costruttivo, ma anche filosofico e, come manifestazione del minimalismo, è uno dei simboli culturali della seconda metà del XX e dell'inizio del XXI secolo.

Nelle opere di musica accademica del XX e XXI secolo, tutte e quattro le funzioni dell'ostinato sono mostrate in modo vivace, spesso in combinazione simultanea. Quando l'ostinato è combinato con forme non polifoniche e non ostinate, in particolare sonata e concerto, le tecniche di ostinato sono più spesso associate alle parti più dinamiche dell'opera, ossia la prima o la parte finale; in una parte - con un climax. In questi esempi, la funzione dell'ostinato è l'accumulo di energia ritmica; c'è anche un contrasto simultaneo, che però non interrompe la motilità dell'energia ritmica ostinata. Nell'opera, il cui nome si riferisce al genere tradizionalmente ostinato, c'è piuttosto un'"immagine dell'ostinato" sullo sfondo della forma di variazione, che si esprime con una pulsazione ritmica uniforme, che rappresenta anche la funzione dell'ostinato come portatore di energia ritmica.

Nelle opere in cui l'ostinato è il principio fondamentale della struttura della forma - con l'eccezione della ripetitività - è quasi sempre presente il contrasto simultaneo; l'energia ritmica unita alla polioستintività e al contrasto simultaneo; diversi tipi di staticità nelle variazioni sulla tessitura dell'ostinato e quando si incarna l'estetica del tempo rallentato; è presente anche la tecnica ripetitiva della sottrazione e dell'aggiunta di durate.

L'ostinato, a differenza della ripetizione, è un fenomeno non stereotipato, pertanto, nella musica del secolo scorso, qualsiasi ripetizione che non sia conduttrice di genere o attribuzione costruttiva si avvicina all'ostinato in termini di significato lessicale-semantic. Come dimostra l'analisi dell'ostinato nelle opere musicali, le diverse funzioni dell'ostinato possono, in pratica, esistere separatamente e interagire.

Nel XX secolo, l'ostinato penetra anche in quelle direzioni musicali che a prima vista non possono essere collegate ad esso. Tale direzione è, in particolare, la musica spettrale. Tra le opere che presentano costruzioni ostinate, analizzeremo "Vortex Temporum" ("Vortice del tempo") per pianoforte e cinque strumenti (violino, viola, violoncello, flauto e clarinetto) di Gérard Grisé (1946-1998). Si tratta di una delle ultime opere del compositore, creata nel 1994-1996. J. Griset è un leader e un ideologo riconosciuto e, di conseguenza, il rappresentante più coerente dello spettralismo. Dopo la sua morte, nessuno dei suoi allievi ha continuato la tradizione della musica spettrale nella sua forma pura; i risultati di questa direzione hanno cominciato a essere utilizzati in opere di altri stili e direzioni musicali.

La musica spettrale, che viene definita una delle varietà della sonoristica, è sorta nella seconda metà del XX secolo come contraddizione al sistema seriale basato sulla cultura del rapporto. Oltre a J. Griset, i suoi rappresentanti sono T. Murai, R. Tessier, M. Levinas, Y. Dufour, e gli interpreti si sono periodicamente uniti al gruppo dei compositori-spettrali. Molti rappresentanti della musica spettrale provenivano dalla classe di composizione di O. Messian, che apprezzava molto l'impegno creativo dei giovani musicisti. Il musicologo francese P. -A. Castanet definisce le principali tendenze dell'estetica dello spettralismo come segue: 1) creazione di suoni originali e unici che destabilizzano il pensiero tradizionale; sistematizzazione di combinazioni e connessioni paradossali; lavoro con scale di grandezze sonore (connessioni micro-macro a livello di forma); utilizzo dell'elettroacustica come base scientifica per lavorare con il suono.¹⁷⁸ Un posto importante nel lavoro sulle opere seriali era occupato dalle attività preparatorie alla creazione musicale vera e propria, ovvero lo studio e

¹⁷⁸ Castanet P. A. Musiquesspectrales nature organiqueetmateriauxsonores au 20e siècle//Dissonanz, №20, Mai,1989. P. 4-9.

l'analisi degli spettrogrammi sonori, la formulazione scientifica delle regolarità scoperte.

Nonostante l'uso diffuso dell'elettronica nel processo pre-compositivo, i compositori spettralisti non hanno praticamente utilizzato strumenti elettronici. L'innovazione più caratteristica dei compositori spettralisti è la sintesi strumentale, una sorta di proiezione delle tecniche della musica elettronica sugli strumenti tradizionali di un'orchestra sinfonica. Il risultato dell'analisi spettrale, cioè le caratteristiche principali dello spettrogramma del suono selezionato, diventa la base per un'orchestrazione non convenzionale, in cui ogni strumento riproduce una delle armoniche dello spettro modellato. Così, in "Vortex Temporum" l'opera è preceduta da una "istruzione" molto dettagliata per gli esecutori, disposta su cinque pagine. Descrive le più piccole sfumature dell'esecuzione, a partire dalle caratteristiche dell'esecuzione del volume fino alle caratteristiche dell'accordatura dello strumento. Ad esempio, ci sono quattro suoni che devono essere accordati un quarto di tono più in basso rispetto alla scala principale. Questo dovrebbe essere fatto il giorno prima del concerto e ricontrollato poco prima del concerto.

C'è anche un gran numero di spiegazioni di vari segni - quarti di tono, glissandi, accenti, ecc. Così, percependo ogni suono come un organismo vivente in costante movimento e sviluppo, i compositori-spettrali creano una forma-flusso che rappresenta la fluidità dello sviluppo senza cesure.

Pour l'accord du piano, procéder comme suit: accorder le piano normalement la veille du concert sans quatre notes accordées un quart de ton plus bas.

pour La = 440 Hz, La \flat = 427,5 Hz

pour La = 442 Hz, La \flat = 429,4 Hz



Dans la partition ces hauteurs sont notées:



Accorder et vérifier à nouveau peu avant le concert.

To tune the piano proceed as follows: the day before the concert tune the piano normally except for the four notes tuned a quarter-tone lower.

for A = 440 Hz, A \flat = 427,5 Hz

for A = 442 Hz, A \flat = 429,4 Hz



In the score these pitches are notated:



Shortly before the concert, tune and check again.

Tuttavia, con un approccio così innovativo alla composizione della forma, la percezione dell'ascoltatore si orienta abbastanza facilmente in essa. La percezione della musica è attiva, lo sviluppo è per lo più prevedibile. "Mi sembra importante - ha detto J. Griset - stabilire una certa prevedibilità per l'ascoltatore, che non esiste più dai tempi della musica tonale. Tutte le

deviazioni lineari, le "catastrofi", tutti i tipi di formazioni che si presentano non hanno senso se non sono collocate su una base relativamente prevedibile".¹⁷⁹

Molte opere di Grisé sono precedute da un ampio programma d'autore con spiegazioni dettagliate sulle caratteristiche estetiche e costruttive dell'opera. "Abolire la materia a favore della pura durata è il mio sogno di sempre", scrive Grisé nel programma di "Vortex Temporum". "Vortex Temporum" è solo una storia di arpeggi nello spazio e nel tempo, oltre la nostra finestra uditiva...". (qui e sotto tutte le citazioni su "Vortex Temporum"). Successivamente, il compositore spiega i principi e le caratteristiche della struttura della tavolozza sonora e della forma. "Vortex Temporum" è un'opera di tre parti, che l'autore chiama movimenti. Il primo movimento rivela il tempo che viene definito trionfale, il tempo dell'articolazione, del ritmo e del respiro umano. La sezione di apertura - all'incirca il primo terzo degli undici minuti di composizione - è costruita su un variegato ostinato ritmico di sedicesimi. Il loro movimento energico si trasforma gradualmente in un ostinato discreto, poi l'ostinato si dissolve completamente in altri tipi di variazione spettrale. Così, nella sezione iniziale della prima parte, c'è un ostinato che svolge due funzioni contemporaneamente: un ostinato ritmico, la cui funzione è quella di esprimere il movimento (nel pianoforte, nel flauto e nel clarinetto), e un contrasto simultaneo, che consiste in una sorta di opposizione tra sedicesimi "cinguettanti" e pedali e scoppi energici negli archi.

Esempio 1

J. Griset "Vortex Temporum" Parte

1

¹⁷⁹Gérard Grisé : *despect ralisme for maliséau spectralis mehistoricisé*, Paris, Richard Masse, La Revue musicale. 1991. n° 421-424.

I

La terza parte (movimento) è stata costruita con un metodo simile, ma con proporzioni temporali diverse. Inizia allo stesso modo della prima, ma l'ostinato ritmico si affievolisce e si dissolve molto rapidamente, i processi di disintegrazione iniziano già dopo le prime cinque misure. Secondo Gris , la metrica, di cui si era abusato nella prima parte, qui affonda spesso nella vertigine della pura durata.

La seconda parte di "Vortex Temporum"   di grande interesse dal punto di vista dell'applicazione della teoria dell'ostinato. Citiamo di nuovo l'autore: "La seconda part ... utilizza materiale identico [alla prima parte - K. O.] in tempo esteso... Ho cercato di creare un senso di movimento sferico e vertiginoso nella lentezza. I movimenti ascendenti degli spettri, il rapporto delle basi nelle ascendenze cromatiche discendenti, la continuit  del pianoforte creano una sorta di doppia rotazione, un movimento a spirale e continuo che si avvolge su se stesso". E infatti la seconda parte del brano, dall'inizio alla fine,   costruita su un ostinato ritmico continuo nella parte pianistica, che esprime l'idea di statica, come dice J. Gris . La seconda parte   composta da 99 misure, il tempo principale   4/4, ma ogni 11  misura   in tempo 3/4. Questo tipo di divisione di un tessuto musicale continuo e privo di cesura - con l'aiuto di una battuta in una misura diversa - d  luogo a un parallelo con la forma delle variazioni, e poich  l'ostinato ritmico   presente solo nella parte pianistica - il basso ostinato. La componente formativa della seconda parte   anche la voce di basso della parte pianistica. Cambia in ogni variazione, formando una sequenza quasi seriale: H-Es-a-as1-b-c1-fis-a-C. Cos , la voce del basso della seconda parte ha un suo sviluppo ondulatorio.

Il culmine della seconda parte di "Vortex Temporum" è contemporaneamente il culmine dell'intera opera. La sua collocazione nella dimensione temporale dell'opera è approssimativamente a metà, così come la metà della seconda parte stessa. La durata dell'insieme delle tre parti è di 40:45 (senza l'interludio finale che, secondo l'autore, non è legato al materiale musicale dell'opera, ma ha il solo scopo di creare un certo stato d'animo nell'ascoltatore - 38:44), la zona culminante si trova dopo il 17° minuto e dura circa un minuto. Nel momento culminante, gli accordi della parte pianistica sono eseguiti in modo tenuto, con una brillante traccia nella voce superiore del suono fis2, che è la parte superiore delle note con un quarto di tono in meno.

Esempio 2.

J. Griset "Vortex Temporum" Parte 2

(climax)

Così, nell'opera di J. Griset "Vortex Temporum", con l'aiuto della drammaturgia ostinata, si incarna l'idea dell'autore di muoversi lungo diversi tipi di organizzazione temporale. La seconda parte del brano, in cui, secondo il compositore, "il movimento a spirale e continuo si avvolge su se stesso", è una sorta di culmine statico del ciclo. Per mezzo di diversi tipi di ostinato, attraverso la combinazione delle sue varie funzioni - movimento, statica, contrasto simultaneo - le costanti temporali si realizzano nelle persone (tempo della parola e della respirazione), nelle balene (tempo spettrale dei ritmi del sonno) e negli uccelli o insetti (il tempo è ridotto al limite estremo, i contorni scompaiono).

Tutte le branche della scienza ritornano costantemente al problema dell'elementare, a causa della sua simultanea semplicità e complessità.

Questo vale anche per la scienza umanitaria. "Semberebbe che non ci sia nulla di più semplice dell'atto di riprodurre la storia - si dovrebbe solo "prendere il più semplice" e trovarvi le contraddizioni, e la verità nel palmo della mano! "Eppure la mente umana ha cercato invano di afferrarla per più di 2.000 anni, mentre l'analisi di forme molto più significative è riuscita, almeno approssimativamente. Perché? Perché un corpo sviluppato è più facile da studiare di una cellula del corpo" (Marx)".¹⁸⁰

Accentuazione di un problema correlato: "Il progresso della scienza ha ormai raggiunto un punto di svolta... Tempo, spazio, materia, sostanza, struttura, modello, funzione: tutto deve essere reinterpretato. Che senso ha parlare di una spiegazione meccanica quando non si sa cosa si intende per meccanica? Se la scienza non vuole degradarsi, trasformandosi in un accumulo di ipotesi ad hoc, dovrebbe diventare più filosofica e impegnarsi in una critica rigorosa dei propri fondamenti".¹⁸¹

In questa direzione, la reinterpretazione di un fenomeno atomico come la ripetizione musicale, anche nel ruolo di codice culturale, può prendere il posto di un punto di partenza, di un codice generalizzante di codici (procode), diventare un mezzo per "portare qualsiasi fatto culturale e biologico allo stesso meccanismo di generazione"¹⁸² e, quindi, prendere il posto di un universale culturale e artistico.

¹⁸⁰Grisey G. *Vortex Temporum* I, II, III (1994-1996) [Електронний ресурс] /Programma del Festival Musica 96. Режим доступу до ресурсу: <http://brahms.ircam.fr/works/work/8977>.

¹⁸¹Уайтхед А. Избранные работы по философии : пер. с англ.. М., 1990. 717 с.

¹⁸²Так само.

Hasniuk Veronika,
candidato di scienze pedagogiche, professore associato,
direttore del dipartimento di arte musicale
dell'Istituto Comunale di Istruzione Superiore
"Accademia della Cultura e delle Arti
del Consiglio regionale della Transcarpazia.
Ucraina, Uzhgorod.

Zavadska Tetiana,
Vicepreside della Facoltà
delle Arti intitolato ad Anatoly Avdievsky
di lavoro didattico e metodologico, il prof.
del dipartimento di pedagogia artistica e di esecuzione pianistica
dell'Università Statale Ucraina
che prende il nome da Mykhailo Drahomanov.
Ucraina, Kiev.

CULTURA METODOLOGICA DEGLI STUDENTI DI CANTO: STRUTTURA, SISTEMA DI CRITERI, INDICATORI E LIVELLI DI FORMAZIONE

La cultura metodica è un'importante caratteristica essenziale dell'attività professionale dei futuri specialisti di musica, la cui formazione crea opportunità di successo nella realizzazione di sé, contribuisce all'acquisizione di metodi di interazione con l'ambiente, all'esperienza nel risolvere e risolvere situazioni pedagogiche. Una componente importante della formazione professionale degli studenti dell'istruzione superiore che si specializzano in "Arte musicale" è la formazione professionale, il cui contenuto qualitativo si concretizza nella formazione della cultura vocale-performativa e metodica del futuro specialista in arte musicale, che determina la direzione dell'attività professionale, grazie alla quale avviene non solo la formazione, ma anche l'ulteriore autosviluppo di un professionista.

Il problema della preparazione degli studenti all'attività professionale è presentato negli studi di M. Davydov¹⁸³, O. Dubaseniuk¹⁸⁴, L. Kaidalova¹⁸⁵ e altri. La fenomenologia generale della cultura degli insegnanti

¹⁸³ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. Давидов, К.: Музична Україна, 2004. 240 с.

¹⁸⁴ Дубасеник О. А. Професійна педагогічна освіта: інноваційні технології та методики: моногр. / за ред. О. А. Дубасеник. Житомир: Видво ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 564 с.

¹⁸⁵ Кайдалова, Л. Г. Професійна діяльність як основа підготовки майбутніх фахівців у вищих навчальних закладах. Проблеми інженерно-педагогічної освіти. 2011. С. 30-31.

si riflette nei lavori di H. Filipchuk¹⁸⁶, V. Lola¹⁸⁷, T. Nikolaychuk¹⁸⁸ e altri. Sono state studiate la cultura didattica di A. Plaksin¹⁸⁹ e quella estetica di L. Garbuzenko¹⁹⁰, quella intellettuale di M. Bondar¹⁹¹, K. Tambovska¹⁹². Tuttavia, la formazione della cultura metodica del futuro specialista dell'arte musicale nel processo di formazione vocale richiede una giustificazione e un'analisi dettagliata, poiché questi aspetti rimangono insufficientemente studiati.

L'analisi della letteratura scientifica e metodologica e l'esperienza pratica mostrano l'esistenza di contraddizioni tra:

1) i crescenti requisiti per la cultura metodica dei futuri specialisti della musica e l'insufficiente livello di preparazione pratica dei diplomati degli istituti di istruzione superiore a risolvere autonomamente compiti metodici innovativi;

2) la necessità di introdurre programmi innovativi, metodi e tecnologie moderne nel processo educativo degli istituti di istruzione superiore e il conservatorismo degli insegnanti che formano i futuri specialisti dell'arte musicale.

La soluzione di queste contraddizioni richiede cambiamenti nel processo di formazione professionale degli studenti dell'istruzione artistica superiore, la ricerca di nuovi metodi, forme e mezzi di apprendimento, risorse Internet, ecc.

Lo scopo di questa indagine è quello di presentare la struttura dei componenti della cultura metodica degli studenti di canto degli istituti di istruzione artistica superiore e di sostanziare gli strumenti diagnostici per verificare il livello della sua formazione. L'oggetto dello studio è il processo di formazione professionale dei candidati all'istruzione superiore. L'oggetto dello studio è la cultura metodica degli studenti di canto degli istituti di istruzione artistica superiore.

In conformità con lo scopo dello studio, sono stati risolti i seguenti compiti:

¹⁸⁶ Філіпчук Г. Г. Філософієкологічної освіти сталого розвитку :[монографія] / Г. Г. Філіпчук. Чернівці : Зелена Буковина, 2012. 460 с.

¹⁸⁷ Лола В. Г. Технологічна культура вчителя: сутність і модель формування / В. Г. Лола. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2013. 166 с.

¹⁸⁸ Ніколайчук Т. А. Методична культура - передумова виникнення нових ідей у педагогічній науці та практиці. Розвиток методичної культури педагога як напрям випереджувальної освіти: тематичний збірник праць / упоряд. А. А. Волосюк; за заг. ред. М. О. Люшина. Рівне: РОШПО, 2014. 23 с.

¹⁸⁹ Плаксін А. А. Дидактична культура як науковий феномен, його структура та сутнісні характеристики / А. А. Плаксін // Освітologia, Oświatologia. № 4. 2015. С. 126-130.

¹⁹⁰ Гарбузенко Л. Система навчальних завдань для формування художньо-естетичної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Проблеми підготовки сучасного вчителя. № 12, 2015. С. 137-143.

¹⁹¹ Бондар М. В. Інтелектуальна культура особистості: історико-дефінітивний аналіз // Спец. випуск №60. Інститут інноваційних технологій і змісту освіти МОН України, Академія міжнародного співробітництва з креативної педагогіки. Київ-Вінниця, 2009. С. 45-51.

¹⁹² Тамбовська К. В. Інтелектуальна культура й інтелектуальний розвиток фахівця як стратегічна мета якісної педагогічної освіти / К. В. Тамбовська // Педагогіка вищої та середньої школи. 2014. Вип. 42. С. 208-213.

1. Identificare l'essenza del fenomeno della cultura metodica del futuro specialista in arte musicale.

2. Lo sviluppo e la concretizzazione teorica della struttura dei componenti della cultura metodica degli studenti di canto degli istituti di istruzione artistica superiore.

3. Determinazione dei criteri, degli indicatori e della definizione dei livelli di formazione della cultura metodica degli studenti-vocalisti delle istituzioni di istruzione artistica superiore.

L'analisi delle fonti scientifiche riguardanti l'essenza della cultura metodica del futuro specialista in arte musicale ci permette di affermare che si tratta di un'educazione personale integrativa, che rappresenta un'unità dialettica del rapporto di valore con l'esperienza nazionale ed estera dell'attività vocale-pedagogica, la competenza nel campo della pedagogia vocale, l'abilità vocale-esecutiva e la capacità di auto-realizzazione creativa nell'attività vocale-pedagogica. L'educazione integrale-personale specifica caratterizza i metodi di attività dei candidati all'istruzione superiore sulla base delle conoscenze teoriche acquisite, delle competenze formate e dell'esperienza dell'attività metodica per un'adeguata realizzazione di sé nella futura attività professionale. Cioè, i futuri specialisti dell'arte musicale con una cultura metodica formata dovrebbero essere pronti a risolvere i compiti vocali e vocali-pedagogici, a creare relazioni costruttive nell'ambiente educativo. Riteniamo opportuno sottolineare che il termine "formato" può assumere una forma compiuta solo per un certo periodo dell'attività professionale dell'insegnante, poiché le tecnologie pedagogiche vengono costantemente aggiornate e, di conseguenza, cambiano i criteri dei livelli di comprensione e padronanza. Per comprendere più a fondo l'essenza della cultura metodica dei diplomati dell'istruzione superiore, futuri specialisti dell'arte musicale, è necessario effettuare un'analisi strutturale e contenutistica della formazione specificata, identificandone le componenti strutturali e analizzandone il contenuto.

Dopo aver familiarizzato con i modelli esistenti di cultura metodica proposti da N. Nikula e O. Pavlenko, cercheremo di combinare le informazioni elaborate con la nostra posizione scientifica. Nel processo di sintesi è stata sviluppata la struttura della cultura metodica dei diplomati dell'istruzione superiore - futuri specialisti dell'arte musicale, che contiene quattro componenti strutturali. Tra queste vi sono le seguenti: motivazionale-necessaria, cognitiva, tecnologica e di controllo-correttiva. Ognuna di queste componenti contiene diversi elementi di contenuto. Consideriamo ciascuno di essi in modo più dettagliato:

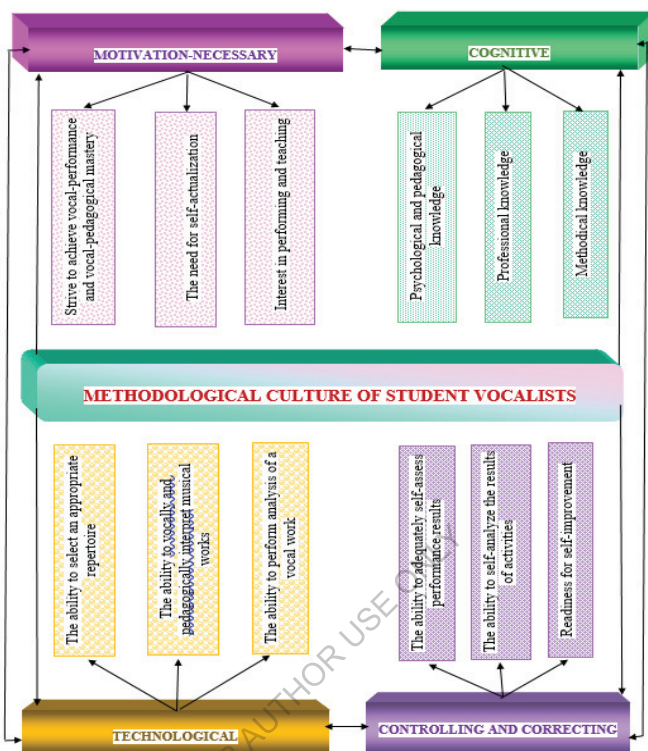


Fig. 1. La struttura della cultura metodica degli studenti-vocalisti

La componente dei bisogni motivazionali della cultura metodica degli studenti dell'istruzione superiore prevede la presenza di bisogni che determinano determinati interessi, desideri e determinano l'obiettivo specifico di sviluppare valori stabili dei futuri specialisti della musica (il bisogno di un costante miglioramento di sé, il desiderio di autorealizzazione, di auto-realizzazione, il desiderio di identità, di conoscere se stessi e il mondo in generale). La base di qualsiasi attività è la motivazione, pertanto riteniamo che la componente specificata sia alla base della formazione della cultura metodica dei futuri specialisti. La componente motivazionale e necessaria della cultura metodica riflette tutta la ricchezza degli atteggiamenti della personalità che garantiscono l'attività vocale-pedagogica:

- il desiderio di raggiungere la padronanza vocale e pedagogica (presuppone non solo la raffinatezza dell'esecuzione vocale, ma anche la familiarità con la pedagogia dell'arte vocale),

- interesse per le attività di spettacolo e di insegnamento (presuppone l'interesse a lavorare davanti a un pubblico con numeri di concerto, performance, come intrattenitore o docente, organizzatore e partecipante di un evento artistico collettivo,

- ricerca della creatività nella risoluzione di situazioni pedagogiche),
- il bisogno di autorealizzazione (presuppone il desiderio di rivelazione armoniosa e di realizzazione del potenziale personale nelle attività vocali e vocali-pedagogiche).

Quindi, la base della componente motivazionale-necessaria è la consapevolezza dell'importanza delle attività vocali-performative e vocali-pedagogiche di uno specialista in arte musicale, il desiderio di svilupparsi personalmente e professionalmente nel campo dell'educazione artistica.

La componente cognitiva della cultura metodica degli studenti è determinata dalla necessità di accumulare conoscenze sistemiche nel campo dell'educazione artistica, che costituiscono la base teorica e metodica dell'attività effettiva di un futuro specialista. La componente determinata della cultura metodica riflette un insieme di idee sulla futura attività vocale-pedagogica e si manifesta nella capacità di percepire, interpretare, riprodurre e utilizzare le informazioni necessarie per risolvere i vari compiti pratici della professione. L'integrità e la peculiare sincronicità della futura attività professionale richiede agli studenti la padronanza di una gamma sufficientemente ampia di competenze professionali.

Il nucleo della componente cognitiva è:

- conoscenza psicologico-pedagogica (la conoscenza della pedagogia e della psicologia aiuterà gli studenti a padroneggiare forme, metodi e mezzi innovativi di organizzazione del processo educativo nelle condizioni di un'istituzione educativa artistica elementare specializzata e di un'istituzione di istruzione superiore),

- conoscenza professionale (conoscenza della formazione vocale e performativa per garantire la crescita artistica e performativa),

- conoscenza metodica (conoscenza delle basi del metodo di formazione, sviluppo e protezione della voce canora dei bambini e degli adulti per l'educazione alla preparazione al canto e per l'educazione degli studenti delle istituzioni educative artistiche primarie specializzate e degli studenti delle istituzioni educative superiori).

La componente tecnologica della cultura metodica degli studenti comprende metodi, forme e tecniche delle tecnologie tradizionali e innovative dell'attività vocale-pedagogica. I componenti della componente tecnologica della cultura metodica sono i seguenti elementi:

- la capacità di selezionare un repertorio didattico e artistico appropriato (presuppone la realizzazione di una selezione qualificata di materiale vocale e didattico che contribuisca alla formazione completa delle capacità vocali, tecniche e artistiche di un individuo nel corso delle lezioni),

- la capacità di interpretazione vocale-pedagogica di opere musicali (presuppone l'organizzazione di un'efficace comunicazione pedagogica relativa all'elaborazione creativa di opere vocali: interpretazione di opere di vari generi, stili, direzioni, nonché correzione pedagogica dell'interpretazione a seconda dei compiti),

- la capacità di analizzare un'opera vocale (presuppone l'uso di conoscenze professionali, l'applicazione di capacità analitiche, la valutazione di vari concetti musicali e teorici dal punto di vista dell'analisi delle opere vocali, la valutazione del valore artistico e del significato di un'opera vocale).

Anche il contenuto della componente di controllo-correzione della cultura metodica degli studenti è costituito da diversi elementi:

- la capacità di auto-analizzare e auto-valutare adeguatamente i risultati delle attività (un processo intenzionale di auto-consapevolezza da parte degli studenti come degli insegnanti vocali, che si basa sulla conoscenza di sé e si realizza attraverso l'autocontrollo,

- autodiagnosi e comprensione delle difficoltà nel processo di pratica pedagogica),

- disponibilità all'auto-miglioramento (presuppone la ricerca e l'analisi della crescita professionale basata sulla motivazione interna).

La componente di controllo-correttiva svolge le funzioni di confronto e correzione delle azioni vocali-pedagogiche. Gli studenti hanno la possibilità di valutare i risultati delle proprie attività, di riflettere sull'esperienza acquisita nel lavoro metodico di un insegnante di canto.

Pertanto, la struttura dei futuri specialisti dell'arte musicale è formata dall'unità delle componenti funzionali - motivazionali e necessarie, cognitive, tecnologiche e di controllo-correttive, che contribuiranno a un'adeguata realizzazione di sé nelle future attività professionali.

Nel processo di selezione dei criteri e degli indicatori della formazione della cultura metodica degli studenti di canto, si è ipotizzato che essi debbano riflettere le specificità della cultura metodica del futuro specialista dell'arte musicale come formazione complessiva, nell'unità e nell'interconnessione delle componenti strutturali. In accordo con la struttura della cultura metodica degli studenti di canto, si evidenziano i criteri motivazionali, intellettuali, operativi e correttivi dei risultati che permetteranno di determinare il livello di formazione della cultura metodica degli studenti nel processo di formazione professionale.

Il criterio motivazionale della cultura metodica degli studenti è caratterizzato da esigenze di crescita professionale significative, dalla possibilità di elevare il proprio status, da atteggiamenti metodici formati nei confronti dell'attività vocale-pedagogica; dall'interesse per la risoluzione di compiti metodici. Gli indicatori del criterio motivazionale della formazione della cultura metodica degli studenti sono: l'orientamento metodico degli

studenti; l'impegno per l'effettiva padronanza del metodo di formazione ed educazione vocale. Strumento diagnostico: sondaggio.

Il criterio intellettuale della cultura metodica caratterizza il livello di assimilazione delle conoscenze psicologiche e pedagogiche, professionali e metodiche da parte degli studenti. Questo criterio è misurato dai seguenti indicatori: grado di assimilazione del sistema di conoscenze pedagogiche e teorico-metodiche; grado di formazione del sistema di conoscenze sulla teoria e la pratica della formazione e dell'educazione vocale. Gli strumenti diagnostici saranno: questionari, lavori diagnostici scritti.

Il criterio operativo della cultura metodica degli studenti caratterizza la capacità di utilizzare il thesaurus delle conoscenze nel processo di risoluzione dei compiti metodici. Gli indicatori del criterio sono: il grado di orientamento qualificato nel repertorio vocale-pedagogico; la capacità di interpretare vocalmente e pedagogicamente le opere musicali; la padronanza delle capacità di analisi vocale e pedagogica dell'opera. I mezzi di diagnosi saranno un questionario, osservazioni durante la pratica pedagogica/scientifico-pedagogica (assistente).

Il criterio della cultura metodica degli studenti, che si basa sui *risultati*, caratterizza la capacità di auto-analizzare e auto-valutare la propria e l'altrui attività vocale-pedagogica e determina anche la divulgazione delle risorse di sviluppo attraverso l'auto-miglioramento. Gli indicatori del criterio sono: la capacità di valutare adeguatamente i risultati dell'attività vocale-pedagogica sulla base dell'autoanalisi; la capacità di valutare lo svolgimento e il risultato dell'attività di performance vocale; la capacità di analizzare i difetti tecnici e interpretativi. Come strumento di diagnosi verrà utilizzato un sondaggio.

Lo sviluppo e la diagnosi dei criteri e degli indicatori della cultura metodica degli studenti di canto è direttamente collegato alla definizione dei livelli della sua formazione. In base alla logica della ricerca, riteniamo opportuno distinguere tre livelli di formazione della cultura metodica: riproduttivo, costruttivo e creativo. Gli strumenti per determinare il livello di formazione di ciascuno degli indicatori dei criteri specificati per la formazione della cultura metodica degli studenti di canto sono: l'osservazione, il sondaggio, l'esecuzione di compiti pratici, creativi e indipendenti.

Vediamo in dettaglio l'essenza di ogni livello di formazione della cultura metodica degli studenti-vocalisti-futuri specialisti dell'arte musicale.

Il livello di formazione riproduttivo (60-74 punti) è caratterizzato da:

- secondo il criterio motivazionale: un grado insignificante di orientamento degli studenti all'attività metodica nel processo di formazione professionale; la mancanza di un interesse sostenuto per le attività esecutive e didattiche; il livello medio della necessità di raggiungere competenze vocali-esecutive e vocali-pedagogiche;

- secondo il criterio intellettuale: il grado medio di formazione delle conoscenze e delle competenze psicologiche e pedagogiche integrative (pedagogia, psicologia, fisiologia), professionali (storia della musica straniera e nazionale, storia dell'arte vocale, solfeggio, armonia), metodiche (metodologia della formazione per la qualificazione vocale); livello medio di sviluppo intellettuale generale nel campo dell'esecuzione vocale e della pedagogia vocale, scarsa erudizione e capacità di percepire emotivamente l'arte vocale; misura iniziale della formazione del sistema di conoscenze sulla teoria e la pratica della formazione e dell'educazione vocale per la comprensione dei principi del lavoro con le voci dei bambini e degli adulti;

- secondo il criterio operativo: l'incapacità di comporre materiale didattico vocale per la formazione completa delle abilità tecniche e artistiche dell'individuo nel processo di formazione vocale (solo con l'aiuto di un insegnante); un basso grado di abilità per l'interpretazione vocale e pedagogica di opere musicali (solo sulla base di esempi di descrizioni già pronte); l'incapacità di analizzare un brano vocale e di identificare i punti difficili da eseguire;

- secondo il criterio correttivo del risultato: valutazione inadeguata dei risultati dell'attività vocale-pedagogica, organizzazione inefficace della comunicazione pedagogica per quanto riguarda l'elaborazione creativa del testo dell'autore di un'opera vocale; riproduzione non emotiva del contenuto emotivo e figurativo di un'opera vocale; un livello soddisfacente di capacità di analisi delle carenze tecniche e interpretative personali.

Il livello costruttivo della formazione (75-89 punti) è caratterizzato da:

- secondo il criterio motivazionale: un grado sufficiente di attenzione degli studenti all'attività metodica nel processo di formazione professionale; un interesse sufficientemente stabile per l'attività esecutiva e didattica; un livello sufficiente di competenze vocali-esecutive e vocali-pedagogiche;

- secondo il criterio intellettuale: per lo più sufficiente e, secondo alcuni aspetti, un grado medio di formazione di conoscenze e competenze psicopedagogiche integrative (pedagogia, psicologia, fisiologia), professionali (storia della musica straniera e nazionale, storia dell'arte vocale, solfeggio, armonia), metodiche (metodologia di formazione per la qualifica "vocale"), il loro funzionamento nel processo di attività vocale-pedagogica, grazie a un sufficiente livello di sviluppo intellettuale generale nel campo dell'esecuzione vocale e della pedagogia vocale, alla capacità di percepire emotivamente l'arte vocale, tali studenti sono in grado di applicare il materiale appreso in situazioni standard, cercare di analizzare, stabilire le connessioni e le dipendenze più essenziali tra fenomeni, fatti, trarre conclusioni; il grado di formazione del sistema di conoscenze sulla teoria e sulle pratiche della formazione e dell'educazione vocale di questi studenti di master è sufficiente per comprendere i principi del lavoro con le voci dei bambini e degli adulti;

- secondo il criterio operativo: gli studenti del master sono in grado di compilare materiale didattico vocale per la complessa formazione delle abilità tecniche e artistiche dell'individuo nel processo di formazione vocale; nel processo di interpretazione vocale-pedagogica di opere musicali, dimostrano la capacità di analizzare e sistematizzare le informazioni artistiche, utilizzare fatti noti con un ragionamento indipendente e corretto;

- secondo il criterio del risultato-correttivo: valutazione adeguata dei risultati dell'attività vocale-pedagogica, organizzare in modo produttivo la comunicazione pedagogica relativa all'elaborazione creativa del testo d'autore di un'opera vocale; mostrare iniziativa nel processo di trasmissione verbale del contenuto emotivo e figurativo di un'opera vocale; essere in grado di analizzare le proprie carenze tecniche e interpretative, ma allo stesso tempo necessitare di piccole correzioni da parte dell'insegnante.

Il livello creativo della formazione (90-100 punti) è caratterizzato da:

- secondo il criterio motivazionale: un alto grado di orientamento degli studenti-vocalisti all'attività metodica nel processo di formazione professionale; massimo interesse espresso per le attività esecutive e didattiche; alto livello di capacità vocali-esecutive e vocali-pedagogiche;

- secondo il criterio intellettuale: conoscenze psicologico-pedagogiche (pedagogia, psicologia, fisiologia), professionali (storia della musica straniera e nazionale, storia dell'arte vocale, solfeggio, armonia), metodiche (metodologia della formazione per qualificazione (vocale)), gli studenti del master sono in grado di applicarle per svolgere compiti creativi nel processo dell'attività vocale-pedagogica, grazie a un elevato livello di sviluppo intellettuale generale nel campo dell'esecuzione vocale e della pedagogia vocale, la capacità di utilizzare il materiale appreso in situazioni diverse in modo ragionato, di essere in grado di analizzare, di stabilire le connessioni e le dipendenze più essenziali tra fenomeni, fatti, di trarre conclusioni; il grado di formazione del sistema di conoscenze sulla teoria e sulle pratiche della formazione e dell'educazione vocale di tali studenti-vocalisti permette di stabilire e risolvere i problemi nel processo di lavoro con le voci dei bambini e degli adulti;

- secondo il criterio operativo: non è difficile per gli studenti di canto selezionare il materiale didattico vocale per la complessa formazione delle abilità tecniche e artistiche dell'individuo nel processo di formazione vocale; durante l'interpretazione vocale-pedagogica di opere musicali analizzare e sistematizzare autonomamente le informazioni artistiche;

- secondo il criterio correttivo del risultato: erudizione pedagogico-professionale e capacità di valutare adeguatamente i risultati dell'attività vocale-pedagogica, organizzare prontamente la comunicazione pedagogica relativa all'elaborazione creativa del testo d'autore di un'opera vocale; proattività nel processo di trasmissione verbale del contenuto emotivo e

figurativo di un'opera vocale; capacità di analizzare autonomamente le carenze tecniche e interpretative.

In conclusione, notiamo che i criteri proposti (motivazionali, intellettuali, operativi, correttivi dei risultati) per diagnosticare la formazione della cultura metodica degli studenti di canto permetteranno di valutare oggettivamente il suo livello, nonché di determinare quali conoscenze, competenze, abilità e capacità metodiche necessitano di approfondimento e sviluppo. La ricerca condotta non copre tutti gli aspetti del problema sollevato. Un ulteriore approfondimento consiste nello sviluppo di una metodologia diagnostica per identificare lo stato di formazione della cultura metodica degli studenti di canto degli istituti di istruzione artistica superiore.

FOR AUTHOR USE ONLY

Tainel Elvira
Dottorato di ricerca (Scienze Pedagogiche), Professore
del Dipartimento di Arte Musicale Facoltà di Cultura e Arti
Università Nazionale di Lviv Ivan Franko
Ucraina, Lviv.

Zhigal Zoryana
Dottorato di ricerca (Scienze pedagogiche). Professore associato del
Dipartimento di Arte Musicale Facoltà di Cultura e Arti
Università nazionale di Lviv Ivan Franko.
Ucraina, Lviv.

METODI E TECNOLOGIE INNOVATIVE NELL'EDUCAZIONE MUSICALE GENERALE

L'educazione artistica generale combina armoniosamente l'apprendimento, l'istruzione e lo sviluppo della personalità; dovrebbe formare negli studenti il desiderio e la capacità di autorealizzazione artistica e creativa, prepararli alla partecipazione attiva alla vita socioculturale, all'autoeducazione artistica e al miglioramento spirituale. L'educazione artistica è un mediatore tra i valori culturali socialmente significativi e i valori personali di una persona, che determinano i suoi orientamenti di visione del mondo, definiscono gli interessi e i bisogni artistici, i gusti estetici e gli ideali.

Il completamento dei compiti nel campo dell'educazione musicale delle giovani generazioni delle scuole secondarie richiede una seria attenzione alla formazione di coloro che verranno a scuola domani, chiamati ad accendere il fuoco dell'amore per la musica nel cuore di ogni bambino: gli insegnanti di musica. Non è esagerato affermare che una formazione musicale ed estetica completa e perfetta degli insegnanti di musica è la chiave per elevare la cultura musicale delle masse.

Oggi, anche la visione dell'insegnante di musica, che deve costantemente acquisire e generalizzare nuove conoscenze, possedere le tecnologie e i metodi più recenti ed essere in grado di trasferirli in modo tale che gli studenti acquisiscano conoscenze e sviluppino abilità musicali che possano utilizzare nella vita, sta cambiando in modo significativo. Ecco perché la questione della formazione degli insegnanti per un'attività pedagogica innovativa sta diventando particolarmente rilevante.

Il problema della formazione degli insegnanti per la conduzione di lezioni di musica è oggetto di notevole attenzione nei lavori degli scienziati: N. Anishchenko, O. Apraksina, I. Gadalova, A. Bolgarskyi, A. Vereshchagina, Z. Zhofchak, V. Kovaliv, I. Luzhny, L. Masol, O. Oleksyuk, G. Padalka, E. Pecherska, T. Reisenkind, O. Rostovsky, O. Rudnytska, E. Tainel, L. Khlebnykova.

I seguenti scienziati considerano le basi scientifiche dell'innovazione pedagogica nelle loro opere: K. Angelovski, V. Bepalko, I. Bekh, L. Vashchenko, L. Danylenko, O. Pometun, O. Popova, M. Potashnyk, V. Khymynets, N. Yusufbekova.

Lo scopo di questo studio è analizzare i requisiti di personalità di un moderno insegnante di musica. Fare un'analisi teorica delle tecnologie di apprendimento innovative utilizzate nelle lezioni di musica.

I moderni studi sullo stato della formazione professionale degli insegnanti dimostrano indiscutibilmente la necessità di riformare il sistema ucraino di educazione pedagogica. È diventato evidente che, nella moderna situazione socio-pedagogica, la scuola ha bisogno di nuovi concetti, paradigmi e metodi educativi scientificamente fondati che siano in grado di preparare gli studenti alla vita in una società con un nuovo sistema politico e socio-economico.

Un insegnante moderno deve essere pronto a percepire e assimilare le nuove tecnologie pedagogiche e la loro applicazione nel processo educativo, cioè alle attività pedagogiche innovative. L'abilità dell'insegnante, il suo livello professionale, la sua cultura tecnologica e innovativa e, di conseguenza, l'efficacia del processo educativo dipendono dalla capacità di identificare correttamente e combinare in modo ottimale le possibilità e i vantaggi delle innovazioni pedagogiche.

Nella letteratura pedagogica moderna, questo termine è sempre più diffuso insieme al concetto di "innovazione" (dal latino *novatio*), che viene interpretato come "innovazione", come "aggiornamento, cambiamento", "innovazione nel campo dell'ingegneria, della tecnologia, dell'organizzazione del lavoro e della gestione, che si basano sull'uso della scienza e delle migliori esperienze, nonché sull'uso di queste innovazioni in un'ampia varietà di industrie e sfere di attività".¹⁹³

Le innovazioni pedagogiche sono attualmente innovazioni significative e sistemiche che nascono sulla base di varie iniziative e innovazioni che diventano promettenti per l'evoluzione dell'educazione e hanno un impatto positivo sul suo sviluppo. Sono caratterizzate da nuove idee, azioni o idee adattate o per le quali è giunto il momento dell'attuazione.

In generale, le innovazioni in pedagogia sono idee, approcci, metodi, tecnologie, elementi del processo pedagogico, che portano con sé i principi progressivi della nascita, dello sviluppo e dell'attuazione di innovazioni efficaci nella pratica.

Considerando le innovazioni psicologiche e pedagogiche come tecnologie di nuova creazione o migliorate, va notato che esse cambiano in modo significativo la portata, la struttura e la qualità del processo pedagogico.

¹⁹³Даниленко Л. І. Теоретичні аспекти освітньої інноватики // Педагогічні новаті: ідеї, реалії, перспективи: Зб. наук. пр. К., 2001. Вип. 5. С. 62.

L'innovazione nella pedagogia è un processo complesso e a lungo termine che coinvolge molti fattori che la influenzano. In tutto questo, un posto di rilievo spetta all'insegnante, che deve accettare e attuare le innovazioni pedagogiche. Il successo delle innovazioni dipende da lui, dal suo atteggiamento. Se l'insegnante non accetta le innovazioni, queste si rivelano fallimentari.

L'attività didattica innovativa si riferisce al livello creativo dell'attività dell'insegnante, in contrasto con i livelli riproduttivo-imitativo, di ricerca-esecutivo, in seguito al quale nascono nuove tecnologie educative, si aggiornano i contenuti, le forme e i metodi di insegnamento e di educazione. I portatori di innovazione sono persone creative ed energiche, professionalmente capaci e materialmente interessate a realizzare cambiamenti innovativi, a padroneggiare e implementare cose nuove.

Naturalmente, un insegnante non nasce innovatore, ma lo diventa. Dopo tutto, il processo di preparazione degli insegnanti alle attività innovative è un processo certo, una strategia d'azione basata sulla disponibilità psicologica degli insegnanti, sullo stile di vita democratico del corpo docente, sull'iniziativa e sull'atteggiamento leale nei confronti delle innovazioni della maggioranza dei partecipanti al processo educativo.

Una condizione importante per l'introduzione dell'innovazione nella pratica di un particolare specialista è il suo interesse di ricerca nei confronti dei fenomeni della realtà professionale, che sono diventati problematici per lui e hanno causato una tensione interna, costringendolo a pensare e ad agire in modo nuovo. Gli insegnanti non sono sempre adeguatamente informati sui concetti esistenti di educazione musicale, non sono sufficientemente consapevoli dell'essenza di questa o quella innovazione in questo campo.

La storia del processo educativo è un'alternanza di tradizioni e innovazioni. Qualsiasi innovazione può nascere solo da una tradizione consolidata. L'attività innovativa stimola cambiamenti innovativi nella pratica pedagogica tradizionale, al fine di ottenere un risultato educativo migliore.

Una caratteristica del moderno sistema educativo ucraino è la coesistenza di due strategie: quella tradizionale e quella innovativa.

L'educazione tradizionale è incentrata sulla conservazione e la riproduzione della cultura, garantisce la stabilità della società grazie soprattutto all'attività riproduttiva degli studenti, alla formazione delle capacità esecutive, allo sviluppo dell'attenzione e della memoria.

Formazione innovativa - stimola cambiamenti innovativi nella cultura e nell'ambiente sociale; si concentra sulla formazione della preparazione individuale ai cambiamenti dinamici della società grazie allo sviluppo della creatività, di varie forme di pensiero e della capacità di cooperare con altre persone. Le caratteristiche specifiche dell'apprendimento innovativo sono

l'apertura al futuro, la capacità di previsione basata sulla rivalutazione dei valori e la volontà di intraprendere azioni costruttive in situazioni nuove.

La priorità dei processi innovativi in atto oggi nell'educazione musicale e pedagogica è il cambiamento degli approcci contemplativi-cognitivi in approcci attivi e valoriali, il cambiamento del paradigma di apprendimento funzionale in uno creativo, in cui l'insegnante ha l'opportunità di sviluppare liberamente la coscienza artistica (consapevolezza del mondo della cultura e di se stesso in esso).

L'educazione musicale generale (quella che gli studenti ricevono nelle istituzioni educative generali) e professionale (quella che ricevono nelle istituzioni musicali speciali) è sempre stata e rimane parte integrante dell'educazione estetica delle giovani generazioni. Uno dei compiti più importanti dell'educazione moderna è lo sviluppo spirituale dell'individuo. L'arte musicale, grazie alla quale vengono sviluppate le qualità personali e le capacità creative degli studenti, è destinata a contribuire alla soluzione di questo compito.

L'analisi dell'attività pedagogica degli insegnanti di musica dimostra che essi sono consapevoli della necessità di introdurre nuovi elementi nel loro lavoro durante le lezioni, ma sono scarsamente preparati all'auto-realizzazione in questo settore. Secondo studi sperimentali (O. Kozlova, N. Klokar, L. Podymova, ecc.), la maggior parte degli insegnanti incontra alcune difficoltà nell'implementazione delle innovazioni pedagogiche.

Tra i fattori che frenano l'attività innovativa vi sono la combinazione di programmi innovativi con programmi e curricula esistenti, la necessità di nuovi libri di testo e programmi, un nuovo tipo di insegnante-innovatore, ecc. Inoltre, il fattore che frena l'attività innovativa dell'insegnante durante le lezioni di musica è l'imperfezione della preparazione metodica. Di norma, la letteratura metodica raccomanda all'insegnante un solo modo di risolvere il problema, privandolo così della possibilità di una soluzione variabile e creativa.

Nell'attività innovativa è importante anche la capacità dell'insegnante di comprendere in modo riflessivo e creativo l'essenza dell'innovazione stessa: quale sia il campo di conoscenza scientifico o artistico a cui questa innovazione è collegata (psicologia musicale, teoria dell'esecuzione, musicologia, ecc).

Nella fase attuale, l'insegnante ha nuove opportunità di autorealizzazione nelle attività professionali e di attivazione di attività innovative. Ciò è facilitato da alcune circostanze, tra le quali sono importanti le seguenti: la rimozione delle restrizioni all'attività professionale, l'offerta di libertà nell'interpretazione dei programmi educativi sul tema "Arte musicale" e nell'uso di forme e metodi di educazione musicale degli scolari.

Consideriamo l'educazione musicale generale che gli studenti ricevono alla ZNZ, quindi siamo interessati alle attività degli insegnanti di

musica, ovvero ai metodi che utilizzano nelle loro attività pedagogiche. Quando li scelgono, gli insegnanti di musica non devono dimenticare la formazione e lo sviluppo dell'educazione musicale nazionale. Per questo motivo, alcune forme e metodi devono essere migliorati per essere utilizzati nell'attuale fase di sviluppo dell'educazione musicale generale, che è anche considerata un'innovazione pedagogica.

Notiamo alcuni metodi pedagogici e tecnologie innovative utilizzate dagli insegnanti di musica nell'insegnamento alle giovani generazioni. L'educazione e la formazione musicale orientata alla persona contribuiscono allo sviluppo musicale e all'autosviluppo della personalità dello studente in base alle sue caratteristiche individuali come soggetto di conoscenza. Per l'attuazione pratica delle tecnologie di educazione e di istruzione musicale orientate alla persona (questi concetti sono inseparabili), è necessario fornire a ogni studente, in base alle sue capacità musicali, alle sue inclinazioni, ai suoi interessi, ai suoi orientamenti di valore e alla sua esperienza soggettiva, l'opportunità di realizzarsi in attività musicali e cognitive. Affinché il bambino possa rivelare al meglio le sue capacità musicali, il suo potenziale educativo e allo stesso tempo sentirsi a proprio agio in classe, è consigliabile utilizzare compiti di diverso livello. Un approccio differenziato è la componente principale di una formazione orientata alla persona. L'organizzazione delle lezioni di musica dovrebbe basarsi sul dialogo, sull'imitazione di giochi di ruolo, sulla messa in scena di materiale musicale, su discussioni e compiti creativi. Il materiale didattico musicale deve essere vario per carattere e stile e deve rivelare il contenuto dell'esperienza oggettiva dello studente. È necessario creare le condizioni per la creatività degli studenti nelle forme individuali e collettive dell'attività musicale.

Il problema delle caratteristiche personali degli studenti e delle opportunità di cui tener conto nel processo educativo non è nuovo. L'inizio del livello teorico dello sviluppo di un approccio orientato alla persona nel processo educativo è associato al grande insegnante Konstantin Dmytrovych Ushinsky. Egli era convinto che l'educazione, migliorando, possa espandere i limiti delle capacità umane. La condizione principale per il successo educativo di un bambino è tenere conto della sua età e delle sue caratteristiche psicologiche. Le raccomandazioni generali in campo educativo non porteranno al successo, perché i bambini sono individuali per natura. Ushynskyi possiede l'idea di implementare un approccio orientato alla persona nelle condizioni di lavoro collettivo della classe, che è ancora accettabile nella nostra scuola, così come l'idea di combinare forme collettive e individuali di lavoro educativo degli scolari in classe. Nei suoi scritti, ha fornito una motivazione psicologica e didattica per questa combinazione. Lo scienziato ha prestato particolare attenzione al lavoro comune, quando lo studente vi partecipa, vede e ascolta i compagni. Sosteneva che le attività didattiche comuni creano un'atmosfera in cui è facile apprendere fatti e

pensieri. Per una migliore organizzazione dell'apprendimento, il didatta suggerisce di unire i bambini con le stesse caratteristiche in piccoli gruppi. Dividere la classe in due gruppi, uno dei quali è più forte dell'altro, non solo non è dannoso, ha sostenuto Ushinskyi, ma è addirittura utile se l'insegnante sa come, mentre lavora con un gruppo da solo, dare all'altro un interessante esercizio indipendente.

Per quanto riguarda i metodi di apprendimento interattivo nelle lezioni di musica, l'insegnante ha la possibilità di coinvolgere i bambini in attività creative attive. La loro applicazione dipende sia dall'argomento che dalle informazioni didattiche di lezioni specifiche, termini e concetti che devono essere acquisiti. L'essenza dell'apprendimento interattivo è che il processo di apprendimento avviene in condizioni di costante e attiva interazione tra tutti gli studenti. Si tratta di coapprendimento, apprendimento reciproco (collettivo, di gruppo, cooperativo), in cui lo studente e l'insegnante sono soggetti uguali e paritari dell'apprendimento. Contribuisce efficacemente alla formazione di valori, competenze e abilità, alla creazione di un'atmosfera di cooperazione e interazione e consente all'insegnante di diventare un vero leader del gruppo di bambini. In particolare, si possono distinguere i seguenti metodi e giochi interattivi: "Albero delle decisioni", "Brainstorming", "Domino musicale", "Domanda-risposta", metodo del progetto, modelli visivi (schemi), ecc. Le tecnologie interattive di progetto nel campo dell'educazione artistica generale non sono ancora state sufficientemente sviluppate dai metodologi, sebbene siano estremamente importanti nel processo di padronanza dei valori artistici e siano abbastanza comuni nella pratica scolastica. Il termine "progetto educativo" indica una forma di organizzazione delle attività degli studenti finalizzata all'ottenimento di un risultato pratico, cioè è una tecnologia e uno strumento didattico allo stesso tempo, che contribuisce alla formazione dell'indipendenza come qualità della personalità, delle competenze autoeducative e dell'esperienza di interazione sociale costruttiva.

Coltivare il senso del successo è impossibile senza l'uso del gioco, perché il gioco è la scintilla che accende il fuoco dell'intelligenza. Un gioco a cui partecipa un bambino è la creatività di una piccola personalità. Ogni bambino è capace di creatività, ha certe attitudini che, in condizioni favorevoli, si trasformano in abilità. Da esse dipende il successo dell'attività scelta. Per questo, nel mio lavoro, utilizzo il metodo dell'ingresso immaginativo e ludico, che contiene situazioni immaginative e ludiche che richiedono reincarnazioni, rafforzamento della fantasia, immaginazione. Considero il gioco una forma efficace e, allo stesso tempo, un metodo interattivo per una migliore assimilazione dei contenuti delle attività educative da parte degli studenti. I giochi di drammatizzazione, le improvvisazioni, ecc. sono appropriati in questo caso, in altre parole, impariamo a "suonare una canzone", "immaginare un suono", "disegnare una

musica". Ne sono un esempio i giochi: "Ascoltare il silenzio!", "Cantare il filo", "Cantare in immaginazione", "Suonare strumenti musicali immaginari" e altri.

È opportuno utilizzare il principio dell'ingresso immaginativo e ludico nella musica nei giochi di ruolo e nelle improvvisazioni musicali. Nei giochi di ruolo narrativi, i bambini sono contemporaneamente drammaturghi, registi, decoratori e attori.

L'implementazione di progetti nelle lezioni di musica è convinta che lavorare su di essi sviluppi il pensiero critico negli studenti, formi la disponibilità e la capacità di padroneggiare autonomamente i valori culturali e spirituali, un atteggiamento attivo, indipendente e proattivo nell'apprendimento, la capacità di sperimentare esperienze estetiche ed empatiche, crei un bisogno di comunicazione con i capolavori dell'arte, sviluppa giudizi estetici, la capacità di argomentare la propria opinione, di valutare criticamente le opere d'arte, la capacità di utilizzare le conoscenze culturali, storico-artistiche ed estetiche acquisite nel processo di comunicazione interpersonale, aiuta a padroneggiare le tecniche del pensiero riflessivo, incoraggia la partecipazione attiva alle attività artistiche e creative, l'interpretazione delle opere d'arte, l'autosviluppo. Con l'aiuto dei metodi di apprendimento interattivi, l'insegnante può verificare rapidamente e qualitativamente le conoscenze dei bambini, è interessante iniziare un nuovo argomento e utilizzare il gioco per riassumere la lezione. I metodi di apprendimento interattivo si basano quindi su un approccio centrato sullo studente, che permette di attualizzare le conoscenze e le esperienze di tutti i partecipanti alla formazione e di scambiarle. L'apprendimento interattivo è una forma di attività cognitiva il cui scopo specifico è quello di creare condizioni di apprendimento confortevoli, in cui ogni studente percepisce il proprio successo e ha l'opportunità di rivelare le proprie capacità. Con questo approccio, le componenti del processo pedagogico appaiono alla luce della loro funzione di creazione umana, che significa rispetto della personalità del bambino da parte della scuola e degli insegnanti, fiducia in lui, accettazione delle sue richieste e dei suoi interessi personali, creazione delle condizioni più favorevoli per la rivelazione e lo sviluppo delle sue capacità e dei suoi doni. L'apprendimento interattivo garantisce il successo dello sviluppo delle capacità cognitive, intellettuali, creative, spirituali e fisiche dei bambini.

L'apprendimento interattivo sviluppa in modo completo tutta una serie di capacità creative individuali. Queste capacità sono di tipo motivazionale (il desiderio di ottenere risultati creativi, l'emotività, la gioia della scoperta), logico-intellettuale (analisi, confronto), euristico-intellettuale (fantasia, generazione di idee e ipotesi, pensiero associativo, pensiero critico), comunicativo (utilizzo dell'esperienza creativa degli altri, difesa delle proprie idee, cooperazione, capacità di evitare i conflitti e auto-

organizzazione (pianificazione razionale delle proprie attività, autocontrollo, diligenza).

Inoltre, l'uso delle tecnologie informatiche nelle lezioni contribuisce allo sviluppo completo e armonioso della personalità del bambino. Le lezioni di musica combinano armoniosamente la conoscenza dell'alfabetizzazione informatica con la musica, le belle arti e la letteratura, e come risultato di questa combinazione si creano direzioni creative uniche (disegno al computer, pittura, grafica, design decorativo, ecc.)

Far conoscere agli studenti l'intera gamma dei media moderni, coinvolgendoli in attività artistiche e creative in questo settore, in particolare attraverso l'uso di editor grafici, musicali e animati nel processo educativo, apre nuovi orizzonti per l'autorealizzazione artistica e creativa dell'individuo.

L'applicazione in una lezione d'arte contribuisce a: aumentare l'interesse per lo studio della materia, percezione più rapida e profonda del materiale presentato, concentrazione dell'attenzione, inclusione di tutti i tipi di memoria: visiva, uditiva, motoria, associativa, aumento della motivazione allo studio, nel processo di dimostrazione dei loro progetti, gli studenti acquisiscono esperienza nel parlare in pubblico.

Le tecnologie medialie come componente dell'istruzione scolastica sono finalizzate alla formazione dell'alfabetizzazione mediale negli studenti, alla preparazione per un'attività efficace nello spazio mediale moderno. Le tecnologie medialie artistiche e pedagogiche implicano una combinazione di valori artistici e mezzi di comunicazione di massa, si basano sugli aspetti estetici del linguaggio dei testi medialie. Stimolano l'autorealizzazione creativa dell'individuo nel campo dei media (fotografia, registrazione del suono, grafica computerizzata, video, web design, ecc.)

L'influenza dei media sul mondo spirituale di un individuo è completa ed estremamente potente, perché ogni informazione trasmessa dai canali di comunicazione di massa è finalizzata alla massima eccitazione di emozioni, sentimenti, associazioni, agisce contemporaneamente sulla coscienza e sulla subcoscienza.

L'uso delle tecnologie informatiche contribuisce al consolidamento delle conoscenze e alla formazione delle competenze acquisite durante le lezioni di musica, che ispirano la creazione di un proprio lavoro creativo, permettono all'insegnante di musica di controllare lo sviluppo artistico e creativo dell'allievo, di formare conoscenze specialistiche nel processo di educazione della personalità nella musica, di realizzare le possibilità dei moderni strumenti didattici.

L'arte musicale, possedendo un potente potenziale di comunicazione spirituale e creativa interpersonale, può diventare un mezzo efficace di correzione psico-emotiva e di superamento del trauma bellico sia nei bambini che negli adulti. L'opportunità di affrontare le questioni citate è rafforzata anche dal fatto che, al momento della fine della guerra, il futuro

insegnante-musicista dovrebbe essere armato di un arsenale di conoscenze e metodi di azione per superare la sindrome post-traumatica associata alle erbe di guerra attraverso l'arte. E questo vale non solo per chi studia, il burnout emotivo sullo sfondo della guerra è caratteristico anche degli specialisti nel campo dell'educazione, causato da un notevole carico emotivo e intellettuale. L'appartenenza dell'arteterapia al fenomeno della comunicazione e l'importanza della sua applicazione nella teoria e nella pratica pedagogica domestica in questa prospettiva è stata giustamente sottolineata da Ivan Zyazyun, evidenziando che essa "... consente di attuare le funzioni più importanti dell'educazione: psicoterapeutica, correttiva, diagnostica, di sviluppo, educativa, psicoprofilattica, riabilitativa, ecc.¹⁹⁴

O. Donchenko evidenzia l'orientamento umanistico e professionale-personale dell'arteterapia nell'educazione, sottolineando che quest'ultima integra le forme razionali di padronanza dei contenuti dell'educazione pedagogica, sviluppa la sfera emotivo-sensuale e fornisce linee guida morali stabili a ogni partecipante al processo educativo. Lo scienziato sottolinea che: "...trasmettendo valori pedagogici e universali, l'arteterapia rivela l'unicità dell'individuo dotato di un'esperienza soggettiva unica per quanto riguarda il rapporto tra le capacità e le esigenze personali e i requisiti dell'attività professionale, attivando al contempo la riflessività, l'iniziativa, la consapevolezza, l'indipendenza e il desiderio di auto-miglioramento del futuro specialista".¹⁹⁵

Pertanto, è importante utilizzare le tecnologie dell'arteterapia (nel nostro caso, la musicoterapia), che garantiscono la trasmissione di informazioni attraverso vari tipi di arte. La specificità dell'attività professionale di un insegnante-musicista è determinata dal fatto che "un moderno specialista nel campo dell'educazione artistica deve essere non solo un musicista professionista, ma anche una persona spirituale e creativa che possiede i mezzi per conoscere se stesso e il mondo che lo circonda".¹⁹⁶

Le lezioni di arte a scuola hanno riserve significative per quanto riguarda la regolazione e l'autoregolazione dello stato psicofisiologico degli studenti. Vale sempre la pena ricordare che il colore e il suono sono energia viva, e le opere altamente artistiche hanno un potenziale energetico significativo, la capacità di evocare determinati stati emotivi. Con l'aiuto di complesse tecnologie emotogeniche, l'insegnante può stimolare varie forme di autoespressione degli studenti, sviluppare le capacità di comunicazione non verbale (mimica, pantomima, "musica dei gesti e dei movimenti - intonazione plastica"), correggere gli stati mentali, promuovere il

¹⁹⁴Жигаль З. Педагогічні інновації в теорії та практиці загального музичного виховання // Молодь і ринок. Дрогобич: Коло, 2006. С. 17.

¹⁹⁵Аристова Л. С. Інноваційні технології викладання інтегрованих курсів освітньої галузі "Мистецтво". Луганськ : Луганський національний ун-т імені Тараса Шевченка, 2012. 259 с. (Серія "Педагогічні науки" Вісник). С. 37.

¹⁹⁶Растрюгіна А., Дьомін С., Дьомін К. Вокально-хоровий спів як арттерапевтичний засіб у професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів. Conferenza scientifica internazionale "Un tocco di scienza e arte": Bollettino delle Scienze, 2021. С. 11-22

rilassamento, attuare misure preventive per rafforzare la salute fisica, mentale e spirituale dell'io.

Il canto ha enormi possibilità di essere utilizzato come strumento di arteterapia. Nel processo di canto, il lavoro degli organi interni è stimolato dai movimenti attivi del torace, del diaframma, del torchio, nonché dai processi vibrazionali che si verificano nel processo di fonazione. Quindi, nel processo di attività vocale-corale, vi è una presa di coscienza delle caratteristiche specifiche del canto vocale-corale come strumento musicale-terapeutico, l'acquisizione di una profonda comprensione delle caratteristiche della voce come strumento musicale e del meccanismo di formazione dei suoni musicali-canzonali e del loro impatto sulla mentalità e sul corpo fisico di una persona.¹⁹⁷

Il canto vocale e corale non influisce solo sullo stato psico-emotivo di una persona, ma porta anche ad alcuni cambiamenti fisici nel corpo degli esecutori e degli ascoltatori. Innanzitutto, si verificano cambiamenti nell'apparato uditivo degli esecutori: grazie allo sviluppo dell'udito armonico, si iniziano a percepire suoni che prima non venivano percepiti. Nel processo di ulteriore formazione, si verificano cambiamenti nell'apparato vocale, quando gli esecutori acquisiscono la capacità di eseguire suoni precedentemente irraggiungibili. Questi cambiamenti portano non solo al recupero, ma anche all'auto-miglioramento del corpo umano.¹⁹⁸

Si noti che la strategia principale di applicazione dell'attività arteterapeutica dell'insegnante non è il trattamento delle patologie, ma la prevenzione di possibili deviazioni, l'attualizzazione delle funzioni preventive della pedagogia artistica e non solo in circostanze straordinarie, ma anche nelle condizioni naturali del processo educativo.

Nelle sue lezioni, l'insegnante forma diverse competenze degli studenti, preparandoli alla vita. E i nuovi metodi che utilizza in classe possono aiutarlo a raggiungere il suo obiettivo. Nell'insegnamento dell'arte musicale, oltre ai metodi didattici generali (verbali, visivi, pratici, di controllo, ecc.), si utilizzano metodi didattici speciali (specifici). In particolare, il metodo della solmizzazione relativa, uno dei metodi più efficaci per sviluppare le capacità musicali dei bambini.

Attualmente, in molti Paesi del mondo, è già stato sviluppato e messo in pratica con successo il metodo di sviluppo delle abilità musicali, che si basa sull'adattamento del relativo metodo di solmizzazione e del folklore musicale infantile nazionale. Il più famoso in questo senso è il concetto pedagogico-musicale ungherese, creato sotto la guida del folclorista e insegnante Z. Kodai nel XX secolo, che ha diverse possibilità di adattamento

¹⁹⁷Пометун О. І. та ін. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод. посібник. К. : А.С.К., 2004. 192 с. С. 14.

¹⁹⁸ Так само. С. 18-19.

a livello nazionale, anche in Ucraina, in particolare nella regione occidentale. È lui che viene considerato un'innovazione pedagogica.

I libri di testo e i manuali metodologici che illustrano le fasi principali dell'educazione musicale primaria utilizzando il metodo della solmisazione relativa in vari Paesi sono molto diffusi tra gli insegnanti di musica. I loro autori sono: in Estonia - H. Kaljuste, in Lituania - E. Balchytyis, in Lettonia - A. Silinsh, nella Federazione Russa - P. Weiss, G. Ryhina, in Moldavia - V. Popov, in Armenia - Yu. Yuzbashyan, in Bielorussia - V. Kovaliv. In Ucraina, A. Vereshchagina, Z. Zhofchak, L. Bilas, E. Tainel e altri hanno lavorato sul problema dell'utilizzo della solmisazione relativa basata sul folklore musicale dei bambini ucraini nelle scuole secondarie.

Il punto di partenza dell'attività pedagogica di 3. Kodai è stata la convinzione che i tesori dell'antico canto popolare contadino scoperti da lui e da B. Bartok dovessero diventare patrimonio dell'intera nazione. Su iniziativa dello yoga, il canto viene introdotto come materia obbligatoria nelle scuole secondarie, vengono create scuole di approfondimento musicale. Le idee musicali e pedagogiche di Kodai, realizzate nella pratica, hanno gradualmente portato alla creazione di un peculiare concetto metodico, oggi ampiamente conosciuto al di fuori dell'Ungheria. Questo sistema riguarda gli asili, le scuole, i collegi pedagogici e gli istituti di istruzione superiore, che garantiscono la continuità del lavoro. Consideriamo le principali disposizioni di questo concetto.

La posizione di partenza del concetto pedagogico 3. Kodai era la convinzione che la musica popolare dovesse diventare la base della cultura musicale della nazione e quindi dell'educazione musicale. Kodai era la convinzione che la musica popolare dovesse diventare la base della cultura musicale della nazione e, quindi, dell'educazione musicale. L'educazione sarà completa solo quando crescerà dalla cultura nazionale. Per questo motivo, nell'ambito dell'educazione musicale, egli presta la massima attenzione alla familiarizzazione con i tesori delle canzoni popolari. L'insegnante considera la canzone popolare come il linguaggio musicale nativo del bambino che, come il linguaggio verbale nativo, deve essere padroneggiato il più presto possibile.

Naturalmente, il canto corale divenne il principale tipo di lezione musicale della scuola, alla quale 3. Kodai diede un significato definito e universale. Kodai ha attribuito un significato definito e universale. In primo luogo, il canto corale doveva garantire l'educazione dell'udito musicale, della percezione musicale, delle idee musicali nel processo di attività musicale attiva; in secondo luogo, la voce umana. Questo "strumento" più accessibile e migliore doveva includere tutti gli studenti in una vita musicale attiva. L'insegnante credeva che la vera cultura musicale potesse essere raggiunta solo attraverso lezioni di musica attiva. La pratica del fare musica può diventare la base dell'educazione musicale e, a sua volta, portare a una reale

esperienza e comprensione della musica. Solo il canto può sviluppare l'udito, che è il fondamento della musicalità. Per questo motivo Kodai considerava inopportuno il suo utilizzo nella fase iniziale dell'apprendimento della musica strumentale. Egli lo introduce solo a partire dalla terza-quarta classe di una scuola completa, alla stessa età in cui gli studenti imparano a conoscere i canti di altre nazioni.¹⁹⁹

Il metodo della solmizzazione relativa è l'attività innovativa più efficace di un insegnante di musica, che consiste nei seguenti argomenti:

1. Sulla storia dell'utilizzo del metodo relativo di solmizzazione nella pedagogia musicale nazionale e straniera.

- la storia dell'emergere della solmizzazione nell'XI secolo;
- lavoro metodico di Guido d'Arezzo;
- il ruolo della solmisazione relativa e assoluta nella storia mondiale dell'educazione musicale;

- l'importanza della salmodizzazione relativa e assoluta nella formazione della pedagogia musicale generale in Ucraina;

- fonti nazionali del metodo della solmizzazione relativa.

2. Contenuto e componenti del metodo di solmizzazione relativa.

- Folklore musicale nazionale per bambini, come base per lo sviluppo delle capacità musicali dei bambini;

- utilizzo di elementi del metodo di solmizzazione relativa durante vari tipi di attività musicali;

- l'uso di segni manuali, come rappresentazione visiva che rafforza le idee associative sull'altezza dei gradini dell'ordine;

- l'uso dei nomi dei costituenti dei gradini della scala secondo il metodo della solmizzazione relativa;

- consapevolezza della sequenza di studio delle fasi dell'ordine;

- l'uso di nomi di componenti di sillabe e pause ritmiche come metodo efficace per sviluppare il senso del ritmo;

- conoscenza della sequenza di studio delle composizioni ritmiche e delle pause con il metodo della solmisazione relativa;

- l'uso della notazione semplificata nella fase iniziale dello sviluppo musicale degli scolari nelle lezioni di musica.

3. Studio del metodo di utilizzo del metodo di solmizzazione relativa.

- Familiarità con la letteratura metodologica, che rivela opzioni adattive per l'utilizzo del metodo della solmizzazione relativa nella scuola ucraina;

- approccio metodico e fasi preparatorie relative all'applicazione di ciascun componente del metodo di solmizzazione relativa;

¹⁹⁹ Тайнель Е. Теорія та практика загального музичного виховання за методом відносної сольмізації (Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка: 2007. 392 с. С. 18-19.

- sviluppo metodico degli appunti delle lezioni utilizzando il metodo della solmizzazione relativa.

4. Assimilazione pratica del relativo metodo di solmizzazione nella pratica dell'attività musicale-estetica di un insegnante di musica di una scuola secondaria.

- Padroneggiare l'uso dei componenti del metodo di solmizzazione relativa.

- fasi preparatorie per lo svolgimento di vari tipi di attività.

- applicazione pratica del metodo della solmizzazione relativa nelle lezioni di musica in una scuola secondaria con studenti più giovani.

- analisi delle lezioni di "Arte musicale" degli insegnanti che utilizzano il metodo della solmizzazione relativa nel loro lavoro.

Dopo aver considerato gli approcci scientifici al problema dell'innovazione nell'educazione e aver caratterizzato le tecnologie innovative dell'educazione musicale in particolare, è emerso che l'uso di queste tecnologie da parte degli insegnanti di musica nelle istituzioni educative generali porta a risultati più completi e più rapidi nell'educazione musicale generale.

Orientandosi nelle innovazioni didattiche, possedendo varie tecnologie di insegnamento della propria materia e applicandole nel proprio lavoro, l'insegnante si realizza nella propria attività professionale, acquisendo la capacità di ricercare autonomamente l'innovazione.

Bularga Tatiana

Dottorato di ricerca, professore associato,
Alecu Russo Università statale di Balti,
Repubblica di Moldavia.
Moldavia, Balt.

IMPLEMENTAZIONE DI INNOVAZIONI NELLA FORMAZIONE ARTISTICA

Lo studio sostenibile della pratica dell'educazione artistica nella Repubblica Moldova dimostra in modo abbastanza convincente che esiste una notevole discrepanza tra la teoria artistica e la prassi, che influenza negativamente la gestione dell'attuazione di una prassi innovativa, la formazione attraverso l'innovazione.

Nel campo della formazione della personalità attraverso l'arte, notiamo che la pratica non soddisfa il bisogno tecnologico specifico per i processi di ricezione-comprensione-creazione delle opere d'arte. In questo campo educativo, l'approccio per ottimizzare il rapporto teoria-pratica ottiene ulteriori valori istruttivi-formativi e di sviluppo artistico, grazie ai principi di creazione/ricreazione-ricezione dei prodotti artistici, che stabiliscono che l'opera d'arte esiste in quanto tale solo nel processo della sua interpretazione-visualizzazione-ascolto - un processo che integra l'azione mentale dell'autore della creazione, considerata convenzionalmente come teorica, con l'azione della ricezione e, allo stesso tempo, considerata come pratica.

I criteri di efficienza sono i seguenti:

1. Metodologico (pianificato e realizzato tenendo conto dell'applicazione di tecnologie e strategie di efficienza);
2. Psicologica (che prende in considerazione i fattori psichici, il contenuto interno della personalità);
3. Fisiologico (l'alunno-soggetto-oggetto/oggetto dell'educazione è un essere dotato di capacità mentali/spirituali, ma anche di capacità fisiche, il che implica la promozione di una politica educativa binomia, con una connessione efficiente di entrambe le forme di esistenza);
4. Pedagogico (uso di moderni principi e tecnologie di gestione efficiente del processo educativo-formativo);
5. Estetica (tutte le fasi cognitivo-formative da eseguire sulla base delle conoscenze classiche e contemporanee);
6. Prasseologico (le azioni didattiche dell'insegnante e le azioni artistiche dell'allievo devono essere strumentate e sostanziate metodologicamente e realizzate con un elevato effetto pratico);
7. Assiologico (l'educazione è centrata sui valori e integrata);

8. Sociologico (l'educazione artistica è un microsistema della società di cui la persona fa parte e che, rispettivamente, determina il suo scopo formativo e il suo ideale).

Sulla base dei criteri sopra evidenziati, concludiamo che l'istruzione/educazione pre-universitaria (quadro pre-universitario e universitario) nella Repubblica Moldova, se ci riferiamo all'insieme, presenta aspetti che rimangono ancora da capitalizzare in modo inefficiente. La realizzazione del programma di investimento, ma anche di quello applicativo-pratico, tenendo conto dei fattori esaminati, porta inevitabilmente a ridurre al minimo la distanza tra la teoria e la pratica del settore in questione. In questo senso, ci proponiamo di ottimizzare in modo significativo il processo di implementazione del concetto di efficienza artistica promuovendo una visione progressiva, che consiste nel coltivare negli operatori non solo uno stile prasseologico ricettivo, ma anche una prasseologia formativa e innovativa.

Nelle nostre affermazioni emerge la realtà che l'attività artistica si differenzia notevolmente dalle altre attività umane per la sua specificità ontologica, che richiede di tenere conto delle opportunità e delle apparenti sfide nel manifestare il potenziale individuale dello studente, un atto che si esprime nel trasporre le prescrizioni teoriche in azioni pratiche indiscutibilmente per la presenza di reazioni emotivo-affettive, nello sperimentare progetti e mappe logistiche dell'azione, non solo aspettando incentivi dall'esterno, ma rafforzando le intenzioni e le decisioni artistiche dello studente - soggetto dell'educazione.

Emergendo da tali prospettive educativo-filosofiche, ci rendiamo ben conto che, ad esempio, l'atto di percezione musicale dell'ascoltatore non è un atto di immaginazione strettamente artistica o strettamente musicale. Quindi l'attività dell'attore del processo di ricezione, relativa a questo ambito, è un'azione con un raggio di influenza più ampio, con il nome di azione artistico-musicale. Per questi motivi, la nozione di *artistico* non è un complemento artificiale della parola *musicale*, ma rappresenta un contenuto con un significato integrato e unico.

Attualmente, nell'ambiente dei teorici e degli operatori, la domanda è sempre più insistente: Quali sono i requisiti e i criteri di efficacia dell'educazione artistica? In un certo senso. Nella prospettiva di un'educazione artistica efficace, si avanza l'imperativo di ripensare la tassonomia degli obiettivi educativi. Pertanto, è logico indagare fondamentalmente tale requisito nei confronti della teoria e della prassi dell'educazione artistica, che deriva dal contenuto della relazione teoria-prassi (concettualizzazione e realizzazione).

Tenendo conto degli approcci concettuali sopra esposti, ogni ora di scuola, ogni ciclo di materie dell'educazione artistica deve porre l'accento sui livelli di apprendimento, ovvero: la conoscenza dei fenomeni (Che cos'è

questo?), l'acquisizione di conoscenze e di nuove abilità (Che cosa devo fare?), la realizzazione attraverso il trasferimento di quelle acquisite in nuove situazioni (Come fare?), la valutazione/autovalutazione delle variabili di successo (Qual è l'efficacia dell'azione?).

L'attività artistico-musicale - concepita, in generale, come uno specifico ambito educativo - orientata a incrementare la qualità dell'azione omonima, così come l'intero sistema dell'educazione artistica, è regolata da cinque principi prasseologici, che sono alla base del rafforzamento del concetto di efficacia dell'educazione artistica nazionale e non solo.

Il principio dell'*educazione proattiva della personalità*, concepita come strumento manageriale per l'autogestione e l'auto-miglioramento, si realizza attraverso: progettazione, decisione, opzione, iniziativa, indipendenza, intra-indipendenza.

In generale, la proattività è una qualità che definisce l'uomo e ha una funzione regolatrice di tutte le azioni mentali (interne) e dei comportamenti (esterni), che sono in continua dinamica e sviluppo. Tale qualità non è una semplice reazione a stimoli interni o esterni, ma uno stato attitudinale che si manifesta con l'assunzione di iniziative proprie, una qualità integrale, formata e realizzata dalla persona in modo consapevole.

La proattività è il risultato di un sistema di attività dirette e promosse in base alla scelta di operazioni e condizioni favorevoli, finalizzate a snellire il processo formativo attraverso un cambiamento interno. La proattività non ha necessariamente un'espressione esterna, ma, al contrario, il valore riparatore dell'atto compiuto sulla base di questa qualità, stato mentale, consiste nella stimolazione di alcuni comportamenti interiorizzati (B. F. Skinner).

Il principio della *centratura valoriale dell'azione artistica* (su attività/azione, utile/utile, immagine artistica, creatività), costituisce la base attitudinale-concettuale dell'allievo per le acquisizioni artistico-spirituali e le realizzazioni pratiche; comporta il ridimensionamento dei fattori personali, attitudinali, comportamentali, responsabili dell'arricchimento dell'universo intimo, della coltivazione di una pedagogia del sé.

La psicologia attesta che è attraverso la proprietà della persona di propagarsi dall'interno all'esterno che si rivelano gli obiettivi, per il raggiungimento dei quali l'attore del processo compie ogni sforzo nella sua attività, per la quale prescrive le tendenze interiori destinate a conquistare le situazioni di massimo valore nei campi dell'alta spiritualità e della creatività. Nel contesto dei processi macrosistemici, l'orientamento personale potrebbe essere qualificato come un paradigma win-win (S. Covey), che riflette il profitto ottenuto dallo studente dalla società e che indica ciò che egli stesso offre agli altri. Un tale paradigma di orientamento dello studente è un modello ideale di educazione. Nella realtà, però, sono frequenti i casi contrari a quello descritto sopra, cioè quando la persona cerca di ottenere il

massimo profitto possibile dalle istituzioni sociali e, allo stesso tempo, di consumare il meno possibile le proprie fonti, che, alla fine, vengono scelte con il paradigma del guadagno - fallimento.

Il principio dell'*introduzione artistica richiede* l'instaurazione di un'efficiente correlazione tra l'ambiente individuale e quello artistico attraverso la deliberata ricezione/comprendimento/interpretazione da parte degli adolescenti del messaggio artistico e dell'essenza estetica dell'opera d'arte, nonché attraverso la progettazione di mappe personali. L'introduzione della persona al contenuto artistico è certificata dal suo comportamento profondamente specifico, espresso dalla nozione di "atteggiamento intenzionale dell'azione". Questo principio aumenta l'efficienza del processo di conoscenza teorica e pratica dell'arte in quanto le due parti costitutive del principio focalizzano il potenziale e le energie dello studente sia attraverso l'interiorizzazione che l'esternalizzazione dei materiali artistici. La potenza del principio nominato aumenta in proporzione all'aumento dell'intensità della connessione, e questo amplifica i processi di introduzione artistica dello studente, che testimoniano il livello della sua prestazione specifica. Il principio dell'introduzione influisce in modo positivo non solo sugli agenti educativi (insegnante/allievo/studente), ma anche sulla dimensione dell'apertura del curriculum alle discipline artistiche.

Il principio della *creazione e della creatività* è la condizione edificante della creazione del bello e del bene e dell'autocreazione del sé dello studente, dell'elaborazione dell'ideale personale, della "conquista" del proprio universo intimo.

La creazione artistica e la creatività devono essere orientate in modo che la parola / l'intonazione e tutto ciò che è legato a questi fattori comunicativi, abbiano uno scopo permanente di cambiare il loro paradigma con la tendenza a passare dalla nozione, dal significato all'esperienza artistica. L'attenzione e lo sforzo dello studente devono essere permanentemente orientati verso le particolarità individuali, costituenti l'oggetto d'arte / pittura, musica, coreografia / con il complemento artistico, perché quest'ultimo costituisce ciò che siamo soliti chiamare con le nozioni: tipico, caratteristico, originale.

Il principio del *successo artistico* prescrive un carattere generale e universale alla causa e ai risultati dell'educazione.

L'inserimento nel processo educativo delle situazioni di successo, concepite e strumentate attraverso il prisma metodologico dei principi precedentemente esposti, potrebbe contribuire, nel modo più diretto, alla progressività e all'efficacia dell'azione dell'adolescente, solo se e a condizione che il successo venga esaminato sia come condizione che come scopo dell'educazione artistica, che implica l'aspetto della finalità, quest'ultima sostenuta da aspettative, obiettivi, progetti - il tutto obbligando a realizzare i piani disegnati in modo consapevole e intelligente.

I principi prasseologici così come le leggi di esistenza e di attivazione, secondo noi, non sono postulati amorfi e immutabili, ma immagini intrinseche di eventi/fatti/cose mutevoli, costantemente disponibili per essere riformati, restaurati. Il banco di prova nell'affrontare i principi nominati è che l'efficacia del funzionamento di ogni principio viene esaminata dal punto di vista del collegamento delle posizioni/approcci teorici con i suoi effetti pratici.

I risultati della nostra ricerca sono orientati in modo emergente all'efficienza dei fattori esterni del processo educativo e dei fattori legati alle risorse umane, in particolare, all'efficacia dell'azione artistico-musicale dell'alunno/studente e alla dinamica della competenza professionale dell'insegnante. Le due componenti del processo educativo possono relazionarsi efficacemente grazie al funzionamento del sistema del principio dell'educazione proattiva della personalità, pertanto, abbiamo cercato di sviluppare risposte alla domanda *Cosa avviene e meno alla domanda Come avviene*, in quale processo l'azione artistico-musicale dell'alunno/studente e la dinamica della competenza professionale dell'insegnante, realizzata secondo il principio di proattività e gli altri quattro principi, sopra esposti, possono essere oggetto dell'integrazione degli approcci teorici e delle implementazioni pratiche.

Per convalidare le ipotesi teoriche presentate, abbiamo eseguito l'esperimento di implementazione, seguendo diverse indicazioni.

La prima direzione mette in pratica il livello di proattività dello studente/studentessa nelle fasi di progettazione, organizzazione e realizzazione dell'azione artistica in relazione agli interventi dell'ambiente didattico-educativo, espressi dalle indicazioni dell'insegnante, degli autori del libro di testo e da altre disposizioni gestionali-prasseologiche. Gli studenti delle classi sperimentali vengono formati all'esercizio di realizzazione di una serie di elementi in varie tipologie di azioni artistiche, attraverso le quali dimostrare il livello di autonomia e di iniziativa manifestando le capacità di avanzamento dell'obiettivo e di progettazione delle proprie fasi di azioni artistiche:

- descrizione del percorso di azione (a livello di progetto);
- evidenziando le fasi di azione principali e secondarie;
- prevedibilità di possibili errori e determinazione di misure per escluderli dal processo;
- designare la natura e il carattere delle possibili operazioni da eseguire;
- in attesa di estranei;
- evidenziando i punti di riferimento esperienziali precedentemente acquisiti;
- determinare il tipo e il contenuto dell'azione nella fase iniziale e anticipare i possibili interventi lungo il percorso;

- documentazione delle risorse interne ed esterne impegnate nel processo.

La seconda direzione dell'esperimento pedagogico è legata allo studio delle capacità degli alunni/studenti di registrare i paradigmi valoriali formativi comportamentali-artistici del ricevente → apprezzatore. In base alla concezione sperimentale, è importante effettuare trasferimenti di valore: dallo stato di dipendenza → allo stato di indipendenza → e poi allo stato di intraindipendenza, il che significa tendere a cambiare il paradigma comportamentale, che è direttamente collegato al potere di dominare le influenze artistiche esterne e di utilizzare efficacemente le acquisizioni interne.

La terza direzione dello studio sperimentale è dedicata a verificare gli effetti dell'apertura dell'allievo/studente allo spirito, all'intimo attraverso l'arte. Viene valorizzato il cambio di paradigma: ricevente (lettore, ascoltatore, osservatore) → performer-artista.

La quarta direzione, in questo ordine di idee, è dedicata a documentare il grado di connessione efficiente tra gli ambienti: istruttivo-educativo ↔ individuale ↔ artistico, che si riferisce alle rispettive relazioni: insegnante ↔ alunno/studente; alunno/studente ↔ contenuti artistici. Le formule designate, ovviamente, ci portano alle situazioni-relazioni: approcci teorici ↔ realizzazioni pratiche; azione creativa ↔ formazione/cambiamento.

La quinta direzione dell'esperimento pedagogico si riduce alla dimostrazione del ruolo del successo personale e pubblico nell'efficienza dell'azione artistica dello studente come fattore prasseologico fondamentale nella promozione di un'educazione e di una formazione di qualità.

Come oggetto prasseologico fondamentale e integrativo del programma sperimentale deve servire l'azione artistica dello studente/studentessa e l'azione didattica dell'insegnante con tutte le forme, i generi, gli elementi costitutivi, la natura e la specificità del loro funzionamento.

Nel programma dello studio sperimentale è necessario prendere in considerazione le seguenti qualità della personalità:

- orientamenti attitudinali, che in sostanza costituiscono uno stato di ritiro/orientamento di sé;

- volontà autonoma e completa, con sentimenti pieni;

- cultura organizzativa;

- il livello di manifestazione dell'indipendenza e dell'iniziativa;

- il senso del valore;

- situazione di successo.

Per realizzare una buona pratica didattico-educativa in tutti i campi, ma soprattutto in quelli che si riferiscono alla specificità del manifestare attraverso l'arte, abbiamo ritenuto opportuno sviluppare un insieme di modelli prasseologici, che contribuissero al riorientamento concettuale del

praticante. I modelli in questione sono incentrati sulle principali leggi di funzionamento efficiente delle componenti dell'azione artistica. Ogni modello include le metodologie di un buon sviluppo, rivela i possibili esponenti positivi o negativi del modello in questione, inoltre ogni modello evidenzia le finalità che gli attori del processo educativo-didattico possono aspettarsi.

Modello di relazione: azione - cambiamento qualitativo. Opportunità positive del modello.

Argomenti. Lo studente, iniziato alle azioni artistiche, medita, sperimenta sentimenti più o meno profondi, ma nascosti alla vista degli altri. La persona è l'unico osservatore e apprezzatore dei fenomeni interiori. Lui e solo lui accetta o rifiuta, sopravvaluta o sottovaluta i "comportamenti" ricevuti dalle opere d'arte e che potrebbero aver luogo, ma che, per il momento, persistono in uno stato di attesa, in una forma tacita. L'influenza formativa-sviluppante sull'attore del processo non differisce in alcun modo, a seconda delle risorse impiegate nel processo, da altre forme di comportamento.

- lo studente, soprattutto in ambito artistico e creativo, ha bisogno di una chiusura in se stesso (rifugio interno) per verificare tutti i pro e i contro degli stimoli provenienti dall'esterno e dall'interno;

- Essendo un auto-osservatore, lo studente ha accesso a tutto ciò che accade negli spazi interni, che per molti aspetti sono chiusi a un osservatore esterno;

- il modello di comportamento idealizzato è un metodo specifico per il campo della creazione artistica, che prepara lo studente all'identificazione dei valori e all'anticipazione degli eventi artistico-musicali, senza che egli compia azioni esterne;

- la capitalizzazione del modello, in aree equilibrate, porta (dovrebbe portare!) all'indipendenza artistico-musicale e all'intra-indipendenza dello studente;

- il modello di comportamento idealizzato, formato/costruito all'interno della persona, non scompare senza lasciare tracce, ma al contrario, viene rigorosamente applicato nei comportamenti successivi, prodotti da azioni esterne;

- Gli studenti che padroneggiano le abilità manifeste del modello mirato, di norma, mostrano prestazioni elevate nel campo della creazione artistico-musicale.

Opportunità negative del modello:

- le capacità degli studenti sono lasciate senza campo di manifestazione o mimetizzate e non osservate direttamente dall'insegnante, dai colleghi, dai genitori;

- i comportamenti artistico-musicali idealizzati sono diretti e valutati con grande difficoltà da fattori esterni;

- l'impossibilità di coinvolgere l'insegnante nei processi comportamentali taciti fa sì che questo modello sia lasciato al destino o completamente escluso dall'ambiente educativo.

- Gli studenti disposti ad applicare nella pratica il modello di comportamento idealizzato senza alcun trasferimento situazionale subiscono sconfitte, non sono accettati dalla circostanza.

Per l'azione musicale, il comportamento mirato ha un'importanza incommensurabile, perché permette allo studente di sviluppare la capacità di scegliere, di assumersi la responsabilità delle performance.

Il problema del rapporto tra teoria e pratica educativa è una questione chiave in pedagogia. Il desiderio di bilanciare le azioni dell'ambiente teorico-educativo e dell'ambiente pratico-educativo non è quello di vanificare/innescare le azioni tradizionali, ma di riorientarle verso il cambiamento e il progresso qualitativo.

Al momento, il sistema educativo istituzionalizzato non dispone di fonti fornite appositamente per l'applicazione pratica degli approcci teorici, se non attraverso il miglioramento degli insegnanti per i corsi di specializzazione.

Per questo motivo il ricercatore di oggi è obbligato non solo a elaborare ricerche coerenti, ma anche a investire i loro risultati nell'ambiente educativo-pratico.

Fattori di influenza positiva della relazione: teoria - pratica:

- il livello di esperienza pedagogica;
- specializzazione (insegnante di musica e coreografia, insegnante di musica e classi elementari, insegnante di classi elementari, insegnante di musica e coro, insegnante di musica e strumento musicale, ecc;)
- in relazione al livello di studi (scuola d'arte/musica, liceo, facoltà);
- spirito creativo (prestazioni dimostrate o possibili, dotazione inferiore, media, superiore, attivazione motivata, orientata, "intelligenza multipla" (Gardner, 1983).
- variabile individuale;
- variabili sociali

La scuola è un mondo sociale specifico per il bambino, dove si confronta con i suoi coetanei, con l'insegnante e con le discipline di studio. Ha molte e diverse domande e aspetta risposte. Ha molte e diverse domande e aspetta delle risposte. Ottenere le risposte attese aumenta lo sforzo di conoscere, di essere sempre alla ricerca e alla scoperta dei fenomeni sconosciuti. Se la necessità di agire in modo indipendente e creativo è opportuna per le discipline scolastiche, tanto più questa necessità è sentita nelle discipline artistiche (musica, pittura, coreografia ecc.).

Per promuovere continuamente lo sforzo dell'allievo che si manifesta in modo proattivo, indipendente e di successo, non è sufficiente una prassi pedagogica *ricettiva*, che si riduce al fatto che l'insegnante cerca di mettere

in pratica gli approcci teorici e metodologici delineati nella letteratura specialistica, nelle guide, nei curricula, ecc. L'educazione moderna, soprattutto quella artistica, ha un forte bisogno di una *prassi innovativa* che, a differenza della prassi ricettiva, non si appropria degli approcci teorici e metodologici approssimativi, ma obbliga l'operatore a raccogliere dalle fonti disponibili solo le idee delle essenze percepite, in modo da presentarsi successivamente agli alunni con nuove opzioni d'azione. Una simile prassi diventa più di un semplice atto pratico, perché pone l'insegnante nel ruolo di gestore intermedio tra teoria e pratica. In questa ipostasi, l'operatore corrisponde pienamente ai rigori prasseologici che si riducono alle specificità della progettazione logistica e della realizzazione dell'azione artistica.

La sfida di attuare una *prassi formativa e innovativa* nell'educazione artistica non è un capriccio del momento e una richiesta puramente teorica, ma una necessità vitale e pratica volta a mobilitare tutte le risorse umane per modificare sia la visione integrativa e professionale degli insegnanti sia la responsabilità diretta della qualità del loro agire quotidiano con gli attori della formazione.

1) *l'obiettivo dell'azione artistica dell'allievo*: agire in modo proattivo, agire con volontà e massima iniziativa;

2) *qualità individuali dell'alunno/studente, trasferibili nello stile proattivo*.

Attività artistica: opportunità e sfide

Se ci riferiamo alla formazione della personalità attraverso l'arte, notiamo che la pratica di questa direzione dell'educazione non soddisfa di gran lunga i requisiti tecnologici specifici dei processi di percezione-comprensione-creazione delle opere d'arte. In questo campo educativo l'approccio per l'ottimizzazione del rapporto teoria-pratica acquisisce valenze istruttive, formative e di sviluppo artistico aggiuntivo, a causa dei principi di creazione/ricreazione-percezione dei prodotti artistici, che prevedono che l'opera d'arte esista solo nell'interpretarla-vederla-ascoltarla - processo che comprende l'azione mentale creativa dell'autore, convenzionalmente considerata teorica, con l'azione di percezione, anch'essa considerata pratica. Il processo di percezione artistica nelle azioni istruttive e formative si identifica con l'azione educativa stessa. In questo processo ha un peso notevole lo stato partecipativo alla progettazione, allo sviluppo e alla valutazione/autovalutazione (attraverso la prescrizione di mappe comportamentali individuali, l'anticipazione delle azioni pratiche, la variazione delle operazioni, l'esecuzione dei compiti scegliendo le varianti ottimali per la risoluzione) e la dinamica della competenza professionale degli insegnanti per realizzare gradualmente il processo di progettazione teorica e l'attuazione pratica, identificando i contenuti educativi e le azioni

di valore, diagnosticando le risorse individuali, pianificando, formando ipotesi, la valutazione sequenziale e finale.

In letteratura, l'azione è considerata come un atto pratico di un'attività. Ma c'è anche l'opinione che l'azione si riduca non solo alla sfera pratica, ma includa anche la sfera della progettazione/pianificazione, cioè ciò che avviene in termini mentali (teorici). In altre parole, il fatto stesso di avanzare lo scopo dell'azione, l'intenzione di progettare il progresso della realizzazione, costituisce un passo d'azione. In questo senso, l'azione supera i confini di un'attività vera e propria con le sue componenti tradizionali: scopo, motivazioni, operazioni, ecc.

L'azione artistica dell'allievo costituisce un microsistema comportamentale attivato (mobilitato/impegnato) dagli stimoli pedagogici (principi, metodi, tecniche), al fine di aumentare continuamente lo sforzo, per aiutare l'allievo a iscriversi nella curva dello sforzo (I. Radu e M. Ionescu). La padronanza pedagogica, in questo senso, implica la stimolazione mirata degli atteggiamenti dell'alunno/studente verso gli obblighi didattici e sociali, verso il grado di introspezione degli obiettivi e la sfera motivazionale. L'orientamento sistemico della personalità verso il risultato, accompagnato da processi di cambiamento e innovazione dei propri valori, deve essere continuamente sostenuto dai fattori della personalità: intelligenza, spirito di iniziativa, perseveranza, volontà autonoma, aumento delle capacità artistiche, immaginazione creativa, emotività, responsabilità.

Nel lavoro con i bambini, un peso considerevole sarà dato agli aspetti legati alla sfera pratica dell'azione degli studenti: audio-video, percezione-interpretazione, percezione-gioco/coreografia (interpretazione vocale-corale, musicalità vocale-strumentale, esecuzione di movimenti di danza, esecuzione/creazione del gioco musicale, ecc.) Nel lavoro con gli studenti in età adolescenziale, con gli studenti comuni con azioni di natura pratica, un peso particolare avranno le azioni di natura teorica: progettare/anticipare, ipotizzare, analizzare, generalizzare, ecc. Il messaggio artistico offre alla persona concreta molteplici possibilità di variare i propri sentimenti. La capacità di variare dipende dal grado di manifestazione della proattività. La persona proattiva crea da un semplice sentimento una gamma di nuovi sentimenti e significati, una serie di sentimenti composti, che riconduce a un significato fondamentale e viceversa, mentre la persona reattiva tende a banalizzare i significati, optando piuttosto per una gamma di significati che appartengono all'appreso.

Il potere performativo di una persona nei campi dell'arte, e non solo, è quello di operare con la libertà di scegliere tra stimolo (teorico/pratico S) e risposta (teorico/pratico R) sentimenti o valori, decisioni personali o circostanze - aspetti indispensabili del modello di proattività artistica.

Avvicinandosi al concetto di valutazione del successo formativo, inteso come condizione essenziale, è necessario percepire il successo in modo integrato/sintetizzato, cioè come un sistema in cui la valutazione di qualsiasi porzione, suddivisione del sistema permetterebbe di stabilire la validità della performance dell'intero sistema.

Il successo integrato nell'educazione artistica non si limita solo all'ora in orario, ma questo successo necessita di un attributo essenziale del sistema - la formazione permanente, che comporta la valutazione delle prestazioni dell'alunno/studente in seguito alle attività sia curricolari che extracurricolari (coro, orchestra, ensemble folcloristico/coreografico, ecc.).

La letteratura registra sia seguaci della valutazione del successo degli alunni/studenti su larga scala, sia seguaci dell'idea che la valutazione del successo non avrebbe un risultato ragionevole da una prospettiva educativa. Tali divergenze concettuali sul tema del successo scolastico sono raggruppate nella tabella seguente:

I fattori inibitori dell'azione artistica Fattori esterni:

1. Le ricerche teoriche, le conclusioni e le raccomandazioni metodologiche presentate sotto forma di tesi, articoli, saggi e altri materiali a carattere teorico-prasseologico non sono sufficientemente validate su larga scala nella pratica, ma soprattutto in condizioni di laboratorio.

2. Buona parte delle ricerche nel campo della formazione e dell'educazione artistica sono troppo distanti dai problemi affrontati dagli insegnanti-praticanti. Tale distanza crea una situazione di estraneità delle due sfere (teorica e pratica) che, funzionando in parallelo, registrano una piccola percentuale di tangenti.

3. L'omogeneizzazione del sistema artistico attraverso lo sviluppo di manuali, curricula, guide metodiche senza progetti alternativi porta al rifugio, alla chiusura dell'insegnante all'interno del quotidiano/empirismo e del normativo, offrendo così troppo poche opzioni di innovazione e cambiamento.

4. Alcune teorie sono sviluppate sulla base della concettualità di altre scienze confinanti con la pedagogia e non sempre si armonizzano con il suo oggetto.

5. L'esistenza di una mentalità specifica degli operatori per preservare i depositi/accumuli tradizionali e resistere alle influenze esterne.

6. L'ambiente educativo è in piccola parte aperto agli osservatori esterni (società, genitori, organi amministrativi competenti, ecc.), un fatto che implica carenze nel rilevare la situazione reale e nell'intervenire al momento giusto.

7. La valutazione della qualità delle azioni degli alunni/studenti, che comprende anche il risultato degli investimenti pedagogici dell'insegnante, viene effettuata dall'insegnante stesso, il che segnala una scarsa obiettività in termini di valutazione e autovalutazione.

8. La responsabilità dell'insegnante per i successi scolastici, ma soprattutto per il comportamento extrascolastico degli alunni/studenti, è minima.

Fattori interni:

1. Mancanza di continuità rispetto all'avanzamento degli obiettivi di lavoro per la progettazione e la realizzazione dell'A.A. Molto di ciò che viene pianificato o progettato non viene realizzato, e quel poco che viene realizzato non viene sottoposto a un esame critico in senso verticale e orizzontale al fine di prendere provvedimenti concreti per promuovere un'educazione al cambiamento di qualità.

2. Le intenzioni e gli sforzi degli alunni/studenti/insegnanti per cambiare la qualità spesso non sono supportati/stimolati da fattori rilevanti, né materialmente né moralmente.

3. Evidenziare le strategie/politiche di cambiamento di un piccolo numero di alunni/studenti con abilità speciali a scapito dell'intero campione scolastico/universitario costituisce un crimine didattico-educativo.

4. La presenza della sete dell'insegnante-praticante di sottoscrivere i risultati e i successi dei suoi discepoli e di qualificarli come vantaggi del proprio successo. Questo stile carismatico mette in ombra la relazione insegnante-allievo.

5. L'ambiente didattico/educativo è monopolizzato, il che dimostra che gli alunni/studenti/genitori non hanno alternative nemmeno nella scelta della scuola/facoltà, soprattutto in condizioni rurali, e inoltre non approfittano della scelta delle materie di studio. A tal fine, è necessario stilare un elenco di materie opzionali e di attività extracurricolari opzionali di cui l'alunno/studente potrebbe beneficiare. Le possibilità di formazione/educazione artistica in questo capitolo sono piuttosto notevoli.

6. Nell'educazione artistica di oggi, la questione/problema della verifica delle pratiche moderniste e della loro diffusione nell'ambiente didattico-educativo (MIE) non si pone nemmeno in senso prasseologico.

7. Le deboli iniziative di alcuni insegnanti-praticanti per promuovere un'educazione che cambia sono qualificate dai colleghi della corporazione come provocatorie, un disturbo del processo che "procede tranquillamente e senza scosse".

8. La forma di auto-miglioramento del professionista attraverso l'avanzamento alla laurea magistrale, pur costituendo una leva considerevole nella dinamica della competenza professionale, non salva la situazione, perché i lavori scritti e presentati per la valutazione spesso non presentano altro che alcune trascrizioni da fonti profilate senza essere accompagnati da materiali/argomentazioni provenienti dalla pratica pedagogica personale dell'insegnante.

Il professionista si assume una grande responsabilità formativa, perché si evolve come educatore e gestore del processo interdisciplinare (pedagogia,

psicologia, filosofia, musicologia, estetica). Le competenze didattiche, educative e gestionali dell'insegnante vengono messe in atto, rispettivamente le strategie curriculari, in relazione alle richieste sociali poste all'educazione, all'istruzione. Sulla base degli obblighi e delle responsabilità che il professionista si assume per la causa educativa, in quanto segue, specificheremo i ruoli principali che un insegnante-praticante deve svolgere:

Prima di tutto, lasciate che sia:

- osservatore e mediatore di processi intermedi (ambiente individuale ↔ ambiente artistico ↔ ambiente educativo-sociale);
- produttore di idee e messaggi cognitivo-formativi;
- coordinatore di azioni/situazioni individuali e di gruppo;
- progettista di azioni, strategie, programmi, piani (E. Joia, 2000);
- sperimentatore di idee, ipotesi individuali e collettive;
- fonte di informazioni, modello di comportamento, portatore di valori (E. Joia, 2000);

In secondo luogo, assumersi la responsabilità:

- l'orientamento manageriale della personalità;
 - avviare varietà di idee, ipotesi, progetti di mappe d'azione;
- prendere decisioni ragionevoli, elaborare e adottare mappe di comportamento artistico;
 - la scelta dei contenuti e delle strategie, le risorse intellettuali in funzione dello sforzo necessario;
 - guida differenziata con operazioni di azionamento;
 - inibizione di fattori/componenti non validi di AAaE/S;
 - rinnovamento delle forme organizzative, degli obiettivi e delle tecniche per influenzare gli educati;
 - garantire l'integrazione interdisciplinare (tra pedagogia, con funzioni formative-educative).

Le novità, apparse e imposte da un periodo all'altro nell'evoluzione della cultura e dell'educazione musicale, sono state e sono determinate dalle conquiste scientifiche e artistiche, dall'arricchimento delle possibilità di conoscenza e di valorizzazione delle esperienze e delle realizzazioni, sia nell'ambito della didattica musicale, sia in quello della creazione musicale e dell'arte interpretativa.

Le prospettive considerate, soprattutto nell'ultima metà del secolo, miravano a una migliore conoscenza delle peculiarità fisiche e psicologiche del bambino, della sua capacità di formare percezioni uditive, visive e cinestesiche, e degli obiettivi fondamentali perseguiti dagli specialisti:

- personale docente e ricercatori;
- erano e rimangono il miglioramento dei contributi della musica all'educazione estetica ed etica dei bambini, allo sviluppo della loro sensibilità e intelligenza, in altre parole, alla formazione e allo sviluppo armonico della loro personalità.

In questo senso, gli studi di alcuni specialisti dei vari campi di ricerca dedicati all'educazione hanno dimostrato che la pratica della musica, soprattutto attraverso l'audizione, contribuisce in modo sostanziale ad aumentare le capacità intellettuali degli studenti, in particolare l'attenzione e il potere di concentrazione, ma anche la sensibilità e persino lo sfruttamento del loro potenziale creativo. L'intero approccio scientifico è pensato in una naturale armonizzazione dei valori della tradizione dell'educazione musicale, con le innovazioni di contenuto e di tecnologia didattica degli ultimi anni; allo stesso tempo, è presentato in modo chiaro, convincente e spesso con uno spirito caloroso, che dimostra la passione degli autori per l'educazione e l'amore per i bambini che vogliono scoprire e comprendere il potere espressivo della musica.

L'educazione estetica costituisce una componente essenziale dell'educazione, perché attraverso questo approccio si intende formare la sensibilità, la ricettività dell'essere umano verso aspetti non pragmatici e alternativi dell'esistenza. L'estetica rappresenta un'altra forma, superiore e particolare, di strutturazione del mondo oggettivo e dell'immaginario. Attraverso l'educazione estetica, il bambino accede a un'altra forma di organizzazione, di trasfigurazione dell'esistenza, superando le routine intellettual-razionaliste o utilitaristiche.

Nella nota gerarchia dei bisogni, elaborata da Abraham Maslow, la soddisfazione dei bisogni estetici, posti al vertice della piramide, definisce in misura essenziale l'umanità e la spiritualità: l'uomo completo è, quindi, quello educato e sotto l'aspetto estetico.

L'educazione estetica formale si realizza, in modi particolari, attraverso le discipline specifiche delle sette arti. Tra queste, soprattutto nell'ambito dell'educazione artistica, un'attenzione particolare è riservata all'educazione musicale, che inizia nella scuola primaria o addirittura nella prima infanzia e prosegue nella scuola media e superiore.

L'educazione contemporanea ha bisogno di una prassi innovativa che, a differenza della prassi ricettiva, non si appropria degli approcci teorico-metodici grezzi, ma costringe l'operatore a raccogliere solo le idee delle essenze percepite dalle fonti fornite, in modo che poi si presentino agli studenti con nuove opzioni di azione.

Tale prasseologia diventa più di un atto pratico, perché pone l'insegnante nel ruolo di manager con una funzione intermedia tra teoria e pratica. In questa postura, l'operatore corrisponde pienamente ai rigori prasseologici, che si riducono allo specifico della progettazione e della realizzazione logistica dell'azione artistica.

L'auspicata implementazione di una prassi formativa-innovativa nell'educazione artistica nazionale non è un capriccio del momento né un approccio puramente teorico, ma è una necessità vitale, pratica, volta a mobilitare tutte le risorse umane per modificare sia la visione integrativa-

professionale del corpo docente, sia la sua diretta responsabilità per la qualità delle azioni intraprese giorno per giorno con gli attori del processo formativo.

Diciamo queste cose basandoci sulla realtà attuale della pratica dell'educazione artistica nelle Scuole di Musica/Arte per bambini, nei Licei Artistici, nelle Facoltà Universitarie con profilo artistico. Approfondite indagini sul campo sul tema in questione confermano le nostre ipotesi precedentemente formulate che:

a) la pratica, a differenza della teoria, è un processo vivo, mobile e spesso con tendenze ostili al cambiamento;

b) la dinamica di una teoria pedagogica postmodernista ha innegabilmente bisogno di una prassi funzionalmente innovativa;

c) le attuali tecnologie educative presuppongono un sistema organizzato, in cui le componenti possono e devono essere applicate in modo integrato;

d) la correlazione dei risultati della nostra ricerca con i risultati delle ricerche attualmente ottenute dimostra che le strategie di cambiamento incentrate solo sugli alunni/studenti dotati non risolvono completamente il problema, perché devono fornire pari opportunità all'intero campione del processo educativo.

Le misure adottate a questo proposito non escludono alcuni rischi prevedibili come:

a) il basso livello di responsabilità e di atteggiamento che alcuni dirigenti e insegnanti potrebbero mostrare nei confronti degli obiettivi proposti nel programma di ricerca sperimentale e di attuazione della prassi mirata;

b) l'esistenza di lacune nella garanzia logistica necessaria per il processo didattico-educativo nelle scuole d'arte;

c) il livello di prestazione professionale del personale docente, lo scarso interesse per le azioni di cambiamento nell'istruzione, inizialmente non garantiranno ovunque la consapevolezza delle priorità della transizione dalla prassi tradizionale a quella formativa-innovativa;

d) l'accesso dell'operatore ai materiali teorico-metodici, ai curricula/manuali e alla loro valutazione per realizzare con successo un'educazione qualitativa e per il cambiamento.

Pertanto, l'analisi dei rischi prevedibili implica la necessità per gli operatori di passare dalla consapevolezza dell'educazione artistica come fenomeno secondario a quella di una priorità culturale della società di tipo europeo. In questo contesto, si è cercato di corroborare i fattori universitari e pre-universitari per realizzare i cambiamenti previsti.

Quando sottolineiamo la prassi innovativa, abbiamo in mente la riforma della pedagogia concepita come scienza e come pratica umanistica, costituita come sistema aperto, il che significa che il suo obiettivo prioritario

è quello di rivedere, riconcettualizzare i principi educativi; attraverso i suoi costrutti costitutivi, la formazione (insegnamento, apprendimento, cognizione) e l'educazione (formazione, sviluppo, cambiamento), che si afferma come scienza manageriale, insistendo attraverso entrambi i suoi ruoli su un'azione educativa qualitativa, efficace e progressiva (V. Babii, T. Bularga, 2015).

Per stabilire una relazione dinamica tra approcci teorici e applicazioni pratiche di successo degli approcci scientifico-epistemologici, è necessaria una collaborazione ottimale tra accumuli teorici e innovazioni della prassi educativa. Le connessioni qualitative tra la prassi e la teoria non possono da sole provocare i cambiamenti desiderati nel processo educativo. Ma la pratica educativa e il suo studio, la prasseologia, costituiscono per le scienze dell'educazione non solo una delle tre fonti di conoscenza nella ricerca pedagogica, ma anche una base epistemologica significativa in grado di contribuire alla soluzione dei problemi della pedagogia, in particolare all'ottimizzazione del rapporto teoria-pratica educativa.

Vediamo tale connessione e collaborazione effettiva tra teoria e pratica da posizioni collaborative sia orizzontali (la ricettività attivo-applicativa dei praticanti agli approcci e alle elaborazioni scientifiche, da un lato, e la valorizzazione sistemica e continua delle esperienze innovative dei praticanti, dall'altro), sia verticali, il che significa che il prasseologo innovatore prende dalle elaborazioni teoriche non tutto nel dettaglio, ma solo le idee essenziali per applicarle dalle proprie posizioni, queste essendo accompagnate da altre opzioni dell'attore del processo di cambiamento attraverso l'innovazione pratica.

L'approccio di ottimizzazione del rapporto teoria-pratica ottiene ulteriori valenze istruttive-formative e di sviluppo artistico, in virtù dei principi di creazione/ricreazione-ricezione dei prodotti artistici, che stabiliscono che l'opera d'arte esiste in quanto tale solo nel processo della sua interpretazione-visualizzazione-ascolto - processo che include l'azione mentale dell'autore della creazione, convenzionalmente considerata come teorica, con l'azione della ricezione e, allo stesso tempo, considerata come pratica.

Il processo di ricezione artistica all'interno delle azioni istruttivo-formative si identifica con l'azione educativa stessa. In questo processo, un peso considerevole spetta allo status partecipativo dell'alunno/studente nell'azione di progettazione, attuazione e valutazione/autovalutazione (prescrivendo mappe comportamentali individuali, anticipando le azioni pratiche, variando le operazioni, realizzando i compiti scegliendo le varianti ottimali di risoluzione) e alla dinamica della competenza professionale del corpo docente per realizzare gradualmente il processo di progettazione (teorica) e azione (pratica), identificando i contenuti educativi e le azioni di

valore, diagnosticando le risorse individuali, pianificando, formando ipotesi, valutando in sequenza e in modo finale.

Siamo convinti che l'attività artistica si differenzi notevolmente dalle altre attività umane per la sua specificità ontologica, che richiede di prendere in considerazione le opportunità e le sfide apparenti nella manifestazione del potenziale individuale dell'allievo/studente, un atto che si esprime con la trasposizione delle prescrizioni teoriche in azioni pratiche innegabilmente per la presenza di reazioni emotivo-affettive, vivendo i progetti e le mappe logistiche dell'azione (V. Babii, 2010), non solo aspettando gli incentivi dall'esterno, ma rafforzando le intenzioni e le decisioni artistiche dello studente stesso - soggetti dell'educazione.

Tuttavia, nell'azione artistica, l'approccio della persona è una realizzazione con l'intenzione di una manifestazione puramente artistica. Si produce in una posa complessa di creatore, esecutore, ascoltatore, spettatore, lettore; integra l'immagine di fenomeni reali e idee soggettive; cerca di manifestarsi attraverso il prodotto e come prodotto della rispettiva arte: musica, arti plastiche, coreografia, ecc. Essendo coinvolto nel processo artistico di una certa arte, l'allievo o lo studente fa simultaneamente appello ad altre arti per completare l'immagine artistica specifica del campo dato. Emergendo da tali prospettive educativo-filosofiche, ci rendiamo conto che, ad esempio, l'atto di percezione musicale dell'ascoltatore non è un atto di immaginazione strettamente artistica o strettamente musicale, ma un atto di immaginazione musicale-artistica. Quindi l'attività dell'attore del processo di ricezione, relativa a questo ambito, è un'azione con un raggio di influenza più ampio, con il nome di azione artistico-musicale. Per questi motivi, la nozione di artistico non è un complemento artificiale della parola musicale, ma rappresenta un contenuto con un significato integrato e unico.

Considerando l'azione artistica (AA) come una componente fondamentale per bilanciare la sfera teorica e prasseologica, troviamo opportuno identificare la nozione di azione. Azione è una parola di origine latina con il significato di "acsio", cioè fare, agire. In DEX, l'azione è descritta come "l'atto di agire, un'attività intrapresa per raggiungere un obiettivo". Partendo dall'essenza della nozione nominata, specificheremo che il suo significato principale si riduce al fenomeno dell'azione, ma non alla volontà del caso, bensì al raggiungimento di un certo obiettivo. In relazione all'approccio all'azione in campo educativo, sorge la domanda: "Qual è la dimensione del processo d'azione?". In letteratura, l'azione è trattata come un atto pratico di un'attività. Ma c'è anche l'opinione che l'azione si riduca non solo alla sfera pratica, ma includa anche la sfera della progettazione/pianificazione, ciò che avviene in termini mentali (teorici). In altre parole, il fatto stesso di avanzare lo scopo dell'azione, l'intenzione di progettare il percorso di realizzazione, è un passo dell'azione. In questo

senso, l'azione trascende i confini di un'attività vera e propria con le sue componenti tradizionali: scopo, ragioni, operazioni, ecc.

L'azione artistica dello studente è un microsistema comportamentale attivato (mobilitato/impiegato) dagli stimoli pedagogici (principi, metodi, tecniche), per aumentare continuamente lo sforzo, per aiutare lo studente a inserirsi nella curva dello sforzo (I. Radu e M. Ionescu). La padronanza pedagogica, in questo senso, implica la stimolazione orientata degli atteggiamenti dello studente verso gli obblighi didattici e sociali, verso il grado di introspezione degli obiettivi e della sfera motivazionale. L'orientamento sistemico della personalità verso il risultato, accompagnato da processi di cambiamento e innovazione dei propri valori, deve essere continuamente sostenuto da fattori della personalità: intelligenza, iniziativa, perseveranza, volontà autonoma, capacità artistiche potenziate, immaginazione creativa, emotività, responsabilità.

Nel presente capitolo sono stati presi in considerazione sia gli aspetti relativi alla sfera teorica (della progettazione) dell'AA, sia quelli relativi alla sua sfera pratica, nel processo di realizzazione. L'attenzione verso un'area o un'altra dell'AA dipende in larga misura dall'età della scuola. Così, nel lavoro con gli studenti delle classi piccole, un peso considerevole avranno gli aspetti legati alla sfera pratica dell'azione degli studenti: audio-video, percezione-interpretazione, percezione-gioco/coreografia (interpretazione vocale-corale, musica vocale-strumentale, esecuzione di movimenti di danza, esecuzione/creazione di giochi musicali, ecc.) Nel lavoro con gli studenti in età adolescenziale, con gli studenti ordinari con azioni pratiche, un peso particolare avranno le azioni teoriche: progettazione/previsione, ipotesi, analisi, generalizzazione, ecc.

La relazione stimolo-risposta/comportamento nel contesto dell'AA è testata, soprattutto, per ottenere un effetto di connessione breve, a scapito della tendenza a variare le varie cause che, spesso, nel contesto dell'educazione, non prendiamo nemmeno in considerazione. Il messaggio artistico offre alla persona concreta molteplici possibilità di variare i propri sentimenti. La capacità di variare dipende dal grado di manifestazione della proattività. La persona proattiva crea da un semplice sentimento una gamma di nuovi sentimenti e significati, una serie di sentimenti composti, che porta a un senso fondamentale e viceversa, mentre la persona reattiva tende a una banalizzazione, a una banalizzazione dei significati, optando piuttosto per una gamma di significati che appartengono all'appreso. Il potere effettivo di una persona nei campi dell'arte, e non solo, è quello di operare con la libertà di scegliere tra stimolo (S teorico/pratico) e risposta (R teorico/pratico) sentimenti o valori, decisioni personali o circostanze - aspetti indispensabili del modello di proattività artistica.

Nella fase iniziale non intendiamo, in particolare, evidenziare le cadenze dell'efficienza dell'AA, anche se tangenzialmente non mancheremo

di evidenziare il ruolo di questo o quel tipo di azione pratica nell'innalzare la qualità del processo educativo/formativo. Qui gli obiettivi attesi sono teoricamente modesti, perché l'enfasi principale è posta sullo sviluppo di tecnologie/tecniche per indirizzare i processi di funzionamento degli elementi di un'azione. Importante è la riconcettualizzazione dell'azione artistico-musicale, trattata come fenomeno integrativo tra teoria e pratica, tra insegnante e studente, tra progettazione e realizzazione, tra stimolo-scopo e stimolo-risposta-comportamento.

In tutti gli stadi prasseologici rimangono come fondamento 5 principi di efficienza, riconcettualizzati e strumentalizzati metodologicamente nella prospettiva di un'educazione qualitativa:

- il principio di proattività ("essere" e "sapere");
- il principio della centralità del valore ("essere liberi nell'opzione");
- il principio dell'introduzione artistica ("essere aperti alla verità", la presenza dello stato di "apertura alla bellezza, all'intimità");
- il principio della creazione e della creatività ("essere inventivo", la presenza dello stato di "estinzione nella novità");
- il principio del successo personale ("sforzarsi continuamente di cambiare in una nuova qualità").

L'efficienza delle azioni artistiche degli studenti, avendo come basi teoriche i principi nominati, viene studiata attraverso il prisma dei III livelli di raggiungimento degli obiettivi dell'implementazione della prassi artistica innovativa, che si basa sui seguenti livelli di raggiungimento:

1. Il livello teorico, chiamato a evidenziare le opportunità e i rischi delle elaborazioni teoriche condotte lungo il percorso nel campo dell'educazione artistica;

2. Il livello cognitivo-proprio ci porta a svolgere un'attività di identificazione e sovrapposizione dei contenuti di manuali di studio, guide, raccomandazioni metodologiche e altri materiali con funzione di copertura didattica, da un lato, e il loro collegamento ai contenuti degli approcci teorici, dall'altro;

3. Il livello prasseologico, che fin dall'inizio mette in evidenza lo studio del successo pratico sia da parte di chi viene formato sia da parte di chi guida il processo formativo vero e proprio.

A sua volta, ciascuno dei tre livelli sopra citati collega i propri contenuti alla scala degli altri 8 livelli di formazione artistica, tenendo conto dei seguenti aspetti:

- 1) contenuto;
- 2) atteggiamento/motivazione;
- 3) design;
- 4) modellazione;
- 5) aspettativa;
- 6) realizzazione;

- 7) valutazione;
- 8) approvazione / disapprovazione.

La determinazione dei livelli di prestazione artistica consentirà di focalizzare il processo di implementazione su determinati fattori di efficienza sia dell'azione artistica dell'allievo/studente sia dell'azione dell'insegnante.

Ci siamo proposti di studiare l'attività formativo-educativa del professionista dal punto di vista di diverse posizioni, che hanno un peso significativo in relazione al processo di implementazione della prassi innovativa, ovvero - verificare la relazione tra le variabili: professionalità e competenza pedagogica, padronanza e auto-miglioramento continuo.

Sulla base di queste affermazioni, abbiamo stabilito le seguenti correlazioni prasseologiche:

- il grado di padronanza da parte dell'insegnante-praticante delle tecnologie per promuovere uno stile di azione operativo e qualitativo;
- la dimensione di stimolare l'autonomia dell'alunno/studente nella progettazione e realizzazione efficace dell'AA;
- il livello di applicazione del modello di influenza indiretta.

Tra i rischi prevedibili che possiamo aspettarci nella pratica dell'insegnamento-apprendimento-valutazione potremmo evidenziare come rischi che rimangono aperti al processo di implementazione della prassi innovativa l'operationalizzazione di tre variabili con una consecutiva e specifica area di azione artistica: progettazione - organizzazione - realizzazione.

L'azione umana, in parte, l'azione artistica rimane, come già detto, l'anello di congiunzione tra la teoria e la pratica, il che ci obbliga a mettere in luce i fattori di accompagnamento nella prospettiva di una prassi efficace. Tra i fattori che accompagnano l'azione artistica esporremo:

- gli interventi dei cosiddetti fattori positivi, con apporti facilitanti, e dei cosiddetti fattori negativi, con apporti negativi. Ciò che resta certo è che da caso a caso ognuno di questi fattori può influenzare sia positivamente che negativamente: il livello di direzione con gli elementi del processo di empatia artistica dell'allievo/studentessa; la trasposizione nel ruolo di un altro, anche in ruoli artistici; la sovrapposizione dei propri sentimenti con quelli degli altri; l'intima apertura in termini di significati, idee artistiche, ecc.

- motivazione dell'efficacia dell'azione artistica, espressa dai motivi-stimolo: imitazione, pratica, realizzazione secondo il modello o le "mappe" pre-scritte dall'esterno, recupero, cambiamento, dinamica, attivismo, libertà di decisione, presa di iniziative, autogestione;

- successo motivazionale, affrontato in termini di principio di stimolo, organizzazione e realizzazione delle azioni artistiche degli studenti;

- motivazioni-valori, concettualizzati nella proattività artistica e specificati come segue:

a. il motivo dell'"influenza tacita" (W. Jordan) con il significato di influenzare lo studente attraverso il modo di "essere", di irradiare ciò che si è, di ascoltare e comprendere l'arte, di crearla, interpretarla - il tutto stimolando il fattore ragione: "influenza tacita";

b. il motivo della "soddisfazione duratura" (S. R. Covey) è una necessità primordiale in relazione all'attività artistica. Questo motivo conferisce alla persona resistenza, forza di carattere nella ripresa ripetuta dell'azione;

c. il motivo del trasferimento artistico in altri settori di attività;

- comunicazione artistica, realizzata attraverso mezzi specifici del linguaggio, della musica e di altre arti (intonazione, verbalizzazione poetica, mimo/pantomima, movimenti ritmici/danza);

- stimolazione esterna e interna;

- il risultato (effetto) reale e ideale;

- valutazione e autovalutazione dei propri e altrui comportamenti.

Durante le azioni artistiche individuiamo le seguenti relazioni:

a) *Insegnante - studente*. Questa formula implica una relazione di interazione (inter + azione), in cui, indipendentemente dai livelli di investimento nel sistema di azione delle singole risorse, il processo si svolge grazie alla legge di compensazione. Il potere di influenzare una parte (dell'insegnante da parte dello studente o viceversa) risiede nella forza/potenza delle tendenze e delle reali potenzialità di ciascun agente di agire in modo appropriato alla situazione. La situazione educativa/formativa è creata dagli stessi agenti che iniziano l'azione. La situazione è uno stato oggettivo-soggettivo che appare non appena si inizia ad agire. La relazione insegnante-allievo è fortemente empatizzata.

La progettazione e l'improvvisazione/ripristino/riorientamento della situazione in direzione dello sviluppo qualitativo dell'azione dello studente è una condizione fondamentale nel concetto di modellazione di un'azione artistica efficace.

b) *Studente - arte*. A questo livello di relazione l'accento è posto sul paradigma del cambiamento qualitativo della personalità. La qualità è sempre il risultato di una serie di cambiamenti, anche se non ogni cambiamento porta necessariamente a una nuova qualità, ma solo a quel cambiamento che è positivo.

Lo studente incline a una manifestazione reattiva, in un comportamento negativo, non può scommettere su un cambiamento qualitativo nel campo previsto.

L'effetto del cambiamento è il risultato di una singola azione o di un intero sistema di azioni. Il cambiamento qualitativo del comportamento

incentrato sui valori etico-artistici avviene grazie alla relazione "studente-arte".

c) *Teoria - pratica*. Il problema del rapporto tra teoria e pratica educativa è una questione chiave della pedagogia. Il desiderio di bilanciare le azioni dell'ambiente educativo-teorico e dell'ambiente educativo-pratico non è quello di vanificare/innescare le azioni tradizionali, ma di riorientarle verso il cambiamento e il progresso qualitativo. Al momento, il sistema educativo istituzionalizzato non dispone di fonti fornite appositamente per l'applicazione pratica degli approcci teorici, se non attraverso la formazione degli insegnanti in corsi specializzati. Pertanto, il ricercatore di oggi è obbligato non solo a sviluppare una ricerca coerente, ma anche a investire i suoi risultati nell'ambiente educativo-pratico.

Fin dall'inizio abbiamo detto che lo sviluppo efficiente dell'azione artistica e il raggiungimento del risultato desiderato possono avvenire solo dopo aver osservato alcuni passaggi eseguiti per gradi.

Pertanto, nella prima fase è necessario proporre una domanda-stimolo, che può essere sia di natura emergente, dall'interno, sia di natura esogena, dall'esterno. Ad esempio, come domanda-stimolo può esserci un'informazione provocatoria: "che cos'è questo?", in una situazione di allarme.

Nella seconda fase, sarebbe necessaria una riflessione dell'interlocutore, analizzando lo stimolo ricevuto dall'interno o dall'esterno e portando alcune spiegazioni provvisorie, con un carattere ipotetico.

Il terzo stadio si riduce all'accettazione o al rifiuto da parte del rispondente dello stimolo ricevuto dall'esterno attraverso l'atto di conservare il progetto dell'azione o addirittura la sua definitiva esclusione dal campo mentale.

Nella quarta fase si prende la decisione e si elabora il progetto di azione pratica.

Il quinto stadio, per ragioni logiche, dovrebbe essere interamente dedicato alla realizzazione dell'azione reale attraverso effetti concreti: intonazione, ritmo, verbalizzazione, disegno, schematizzazione, ecc.

Ovviamente, riserviamo la sesta fase alla valutazione e all'autovalutazione dei risultati dell'azione, alla documentazione degli incidenti negativi e all'analisi delle cause che li hanno provocati.

Mediazione dell'insegnante.

Il professionista si assume una grande responsabilità formativa, poiché si evolve come educatore e gestore del processo interdisciplinare (pedagogia, psicologia, filosofia, musicologia, estetica). Le competenze didattiche, educative e gestionali dell'insegnante vengono messe in atto, rispettivamente le strategie curriculari, in relazione alle richieste sociali poste all'educazione, all'istruzione. Sulla base degli obblighi e delle responsabilità che il

professionista si assume per la causa educativa, in quanto segue, specificheremo i ruoli principali che un insegnante-praticante deve svolgere:

Prima di tutto, lasciate che sia:

- osservatore e mediatore di processi intermedi (ambiente individuale ↔ ambiente artistico ↔ ambiente educativo-sociale);
- produttore di idee e messaggi cognitivo-formativi;
- coordinatore di azioni/situazioni individuali e di gruppo;
 - progettista di azioni, strategie, programmi, piani (E. Joița, 2000);
 - sperimentatore di idee, ipotesi individuali e collettive;
 - fonte di informazioni, modello di comportamento, portatore di valori (E. Joița, 2000);

In secondo luogo, assumersi la responsabilità di:

- l'orientamento manageriale della personalità;
- l'avvio di varie idee, ipotesi, progetti di mappe d'azione;
- prendere decisioni ragionevoli, elaborare e adottare mappe di comportamento artistico;
- la scelta dei contenuti e delle strategie, le risorse intellettuali in funzione dello sforzo necessario;
- guida differenziata con operazioni di azionamento;
- inibizione di fattori/componenti non valoriali delle azioni artistiche dello studente;
- rinnovamento delle forme organizzative, degli obiettivi e delle tecniche per influenzare gli educati;
- garantire l'integrazione interdisciplinare (tra pedagogia, con funzioni formative-educative.

Ruoli pedagogici

Nel contesto delle funzioni di mediazione dell'operatore nel processo, è necessario identificare e scaglionare i ruoli pedagogici che sono legati al raggiungimento degli obiettivi di un'educazione interattiva e che devono concentrarsi sui seguenti desiderata:

- creare da ogni opera d'arte un ambiente in cui l'allievo/studentessa possa vivere i momenti artistici come una performance della propria anima;
- incoraggiare gli alunni/studenti a passare con fantasia da un'arte all'altra;
- creare attraverso l'arte situazioni di apertura verso se stessi e verso gli altri;
- stimolare l'ingegno, la flessibilità e la convergenza degli alunni/studenti nella progettazione/organizzazione e realizzazione dell'azione artistica;
- essere un manager esperto non solo in termini di avvio/avanzamento dei compiti cognitivo-didattici, ma anche in relazione alla modellazione del processo della loro effettiva realizzazione;

- organizzare e strutturare in modo efficiente la forma e il contenuto dell'insegnamento/educazione artistica e delle lezioni extrascolastiche;
- esemplificare attraverso le proprie azioni esperienze artistiche di valore;
- per spingere gli studenti a generalizzazioni e conclusioni indipendenti (L. Arcajnicova, 1987);

Ruoli psicologici

Le riduciamo allo sviluppo delle specifiche componenti mentali dell'allievo/studente influenzate dagli stimoli artistici. In questo contesto, l'insegnante deve concentrare la sua attività su:

- stimolare le capacità artistiche speciali e generali;
- l'orientamento al valore del pensiero;
- interiorizzare il lavoro, sentire la musica stessa;
- il ritiro dopo l'audizione;
- stimolare lo spirito di ricerca;
- coltivare lo spirito di osservazione;
- lo sviluppo della volontà autonoma;
- stimolazione della curiosità cognitiva, particolare interesse per le attività artistiche;
- orientamento verso una motivazione intrinseca all'arte;
- l'alta valutazione del desiderio di comunicare, discutere, interpretare verbalmente le opere d'arte;
- stimolando la tendenza al risultato "dominanza nelle relazioni con i colleghi" (C. Crețu, 1997);
- sostenere "esperienze emotive intense" (C. Crețu, 1997).

Ruoli musicologici ed estetici

Questo gruppo di ruoli risiede nella formazione/sviluppo negli alunni/studenti di atteggiamenti valoriali orientati alla percezione attiva di creazioni artistiche dal contenuto ricco e vario, originali nella forma e nello stile. Sulla base di questi obiettivi, l'insegnante è tenuto a:

- sviluppare la facoltà generale di ascolto, l'acquisizione dell'udito artistico dei suoni del mondo, decifrando il loro significato/voce (I. Gagim, 2004);
- centrare l'universo intellettuale-artistico dell'alunno/studente sui valori umani, riflessi nel contenuto dei messaggi della musica popolare e scritti dai compositori;
- impegnare nel livello percettivo-sensibile dello studente le capacità di concepire le legalità dello sviluppo del discorso artistico come ambiente comportamentale virtuale e reale;
- identificarsi spiritualmente con la drammaturgia collegando le motivazioni/ragioni individuali con quelle artistiche;
- aprire i codici artistici con cui i creatori di opere musicali influenzano l'ascoltatore;

Nella prospettiva di garantire un'efficace interferenza interdisciplinare, è necessario evidenziare i ruoli del pedagoga-prasseologo nelle seguenti direzioni:

a) centratura proattiva, ottenuta mediante:

- creare mappe del comportamento percettivo, interpercettivo e creativo;

- gestire il modo di percepire, mantenere/conservare, assicurare, distribuire, conoscere e applicare le acquisizioni spirituali;

- gestione del budget di tempo, per un'efficiente razionalizzazione delle azioni artistiche;

- coordinare, guidare, consigliare le fasi di progettazione e organizzazione/realizzazione delle azioni degli alunni/studenti;

b) centratura del valore:

- orientamento verso l'identificazione del senso estetico della creazione artistica;

- composizione e improvvisazione musicale individuale e di gruppo;

- apprendimento rapido e qualitativo della musica;

- coltivare un linguaggio proattivo;

- coltivare interessi diversi;

- competenze artistiche performative;

- valutazione e autovalutazione critica;

- il trasferimento dell'efficienza (G.Văideanu) dell'insegnante dall'ambiente artistico a quello individuale;

c) concentrarsi sull'introduzione all'arte attraverso:

- la penetrazione consapevole nei segreti del messaggio artistico, la percezione empatica;

- la motivazione orientata a conoscere se stessi e gli altri nei modelli di comportamento estetico e morale;

- offrendo possibilità di integrazione nelle attività artistiche in senso orizzontale e verticale;

- la coltivazione dell'abitudine centrata sul paradigma comportamentale win-win (S. Covey) nell'approccio di una manifesta volontà autonoma;

d) concentrarsi sulla creatività/creazione attraverso:

- formulare opinioni ragionevoli e originali;

- risoluzione autonoma di problemi/domande-stimoli;

- sviluppo dell'immaginazione artistica polidimensionale;

- responsabilità dei giudizi, idee aperte alla discussione;

- la scelta ottimale tra le idee lanciate in relazione al materiale artistico percepito;

- la delimitazione dell'essenziale dal secondario, del prezioso dall'effimero;

- garantire l'equilibrio tra: intuitivo-logico, empirico-teorico, emotivo-razionale;

e) centrare le azioni artistiche sugli elementi delle forme temporali:

- il tempo musicale concepito come un fenomeno di "musica - situazione nel tempo", realizzato attraverso operazioni di riflessione:

- naturale (lo studente esegue i movimenti con una velocità adeguata all'orientamento caratteristico del momento, nel caso in cui non siano coinvolti altri fattori attivanti, con un ritmo entro i limiti di una velocità media);

- rallentamento (lo studente coinvolge nel campo d'azione tutto ciò che vede: testi di note, tabelle, strumento, tastiera, dita, mano), tutto ciò che sente: indicazioni verbali, melodie, ritmi, armonie;

- accelerazione (testi di note con valori relativamente piccoli implicano una grande transazione di energia per l'immaginazione e le sensazioni, le percezioni dello studente, che stimola l'accelerazione del tempo musicale).

In conclusione di questo capitolo ricordiamo che le classi e le lezioni extracurricolari sono costituite da una serie di azioni che dovrebbero avere valore di *evento actionale*, per il quale è caratteristica la presenza di:

- emergenti e stimoli esogeni;
- contenuto dell'azione stessa;
- drammaturgia dell'azione: introduzione, esposizione, sviluppo, ripresa, conclusione;
- motivazione-scopo, motivazioni-scopo;
- ambienti di dispiegamento: ambiente *educativo-formativo*, espresso da pressione formativa, dipendenza; ambiente *individuale*, espresso da libertà di scelta, stato di indipendenza; ambiente *artistico*, sostenuto da cambiamenti qualitativi, stato di inter-indipendenza;
- la capacità di seguire determinati principi;
- in grado di avere un effetto pratico sull'identificazione della personalità del bambino e sulla corretta autoidentificazione di genere.

Intendiamo il ruolo della musica nell'esistenza umana non come una sorta di attività, che può essere spiegata da verbi di riferimento: percepire, interpretare, comporre, comprendere, associare, meditare, sentire, ecc. ma penetrando nel senso filosofico della musica come principio+stimolo (P+S) della risposta (R) alle domande che provengono dall'interno/esterno. La penetrazione negli elementi del linguaggio musicale, la modellazione di questo materiale musicale, molto specifico, non diciamo enigmatico, costituisce il livello di apertura graduale dell'allievo/studente alla profondità dei contenuti. La spiegazione, la decifrazione (ermeneutica) delle profondità

artistico-musicali è legata al livello di introduzione artistica, "apertura generale dell'anima" (G. Bălan, 1975).

La coscienza è quel fattore che contribuisce alla formazione dello stato + S (stimolo) con il significato di "chiedere" con insistenza. Si intende "chiedere" non a piacimento, ma essendo consapevoli di ciò che è necessario, cioè "sapendo" di cosa si ha bisogno. Aprire l'Io alla musica non significa quindi percezione artistica, concepita come un'azione vera e propria, ma una continua ricerca e riscoperta di sé nei fenomeni musicali percepiti.

Tra i principi che contribuiscono in modo significativo all'orientamento efficace degli approcci organizzativi nella pedagogia musicale, segnaliamo: il principio dell'introduzione artistica e della centralità dei valori.

Concentrarsi sul principio dell'apprendimento attraverso l'azione è uno dei fattori di apertura alla musica. Centrare l'apprendimento sul principio dell'azione costituirebbe solo una metà del percorso, ossia quello del superamento del principio della partecipazione consapevole e attiva degli alunni/studenti ai processi di apprendimento. La seconda metà del percorso dinamico, basata sul principio dell'apertura all'arte/ a se stessi/ al mondo, si riduce alla modellazione della personalità attraverso l'azione proattiva, che diventa il fondamento dell'efficienza del processo educativo.

Lo studio del fenomeno dell'apertura degli alunni/studenti è stato modellato intorno alle seguenti dipendenze:

- il sovraccarico di conoscenze influisce sul tasso di ritenzione esperienziale-comportamentale;
- con l'aumento del volume del materiale, la percentuale di ritenzione diminuisce (I. Radu, 1999);
- L'apprendimento meccanico equivale a dimenticare le conoscenze accumulate in modo intuitivo e non logico;
- l'accumulo esponenziale di informazioni richiede un continuo arricchimento e rinnovamento della conoscenza (I. Radu, 1999);
- confrontando i sentimenti provocati al momento con quelli dell'appercezione;
- conservazione in memoria di quelli ricevuti;
- interiorizzare gli effetti dei suoni musicali;
- la sistematizzazione delle intonazioni musicali;
- differenziazione di melodie, armonie, ritmi, timbri della creazione musicale;
- evidenziando le intonazioni caratteristiche;
- stilizzazione del carattere e del contenuto artistico;
- identificare il contenuto del discorso musicale in termini di immagini reali-metaforiche;
- immaginazione originale;

- la scomposizione dell'insieme in microstrutture con un senso di essenzialità;
- sintetizzando con la pretesa della globalizzazione;
- focalizzare l'attenzione sui valori e sull'orientamento al valore;
- autostimolazione capitalizzando nuove rappresentazioni e ampliando lo spazio di influenza dell'ambiente artistico-musicale e dell'ambiente esistente;
- sperimentare attraverso il "vedere" e "sentire" emotivamente il messaggio musicale come "voi stessi", come un altro;
- consapevolezza dei successi e dei fallimenti personali e di altri attraverso lo studio del messaggio artistico, concepito come un ambiente speciale - stimolo;
- l'esperienza spirituale-artistica, l'universo intimo e il suo miglioramento sono permanentemente aperti alla musica e alla ricezione-interpretazione-creazione musicale (I. Gagim, 2004);
- vicino alla riflessione;
- la rievocazione di fatti esperienziali consonanti con il messaggio musicale in corso;
- suscitare nuove idee sul contenuto della creazione musicale percepita/interpretata;
- critica delle circostanze, dell'ambiente musicale-artistico insoddisfacente e non valido;
- approvazione o disapprovazione dei fattori di AA;
- valutazione e autovalutazione;
- la misurazione delle risorse individuali e la stima dell'energia, la potenza necessaria per un continuo dinamismo dello sforzo.

In conclusione, in questo capitolo ricorderemo che le ore di corso e le ore extrascolastiche sono costituite da una serie di azioni, che devono avere il valore di un evento d'azione, per il quale la presenza è caratteristica:

- emergente, stimolo o stimoli esogeni;
- il contenuto dell'azione stessa;
- la drammaturgia dell'azione: introduzione, esposizione, sviluppo, culmine, metà, conclusione;
- motivazione-scopo, motivazione-obiettivo;
- ambienti di sviluppo: istruttivo-educativo, espresso dalla pressione formativa, stato di dipendenza; individuale, espresso dalla libertà di scelta, stato di indipendenza; artistico, sostenuto da cambiamenti qualitativi, stato di intra-indipendenza;
- la capacità di seguire il rigore di alcuni principi;
- finali che hanno un effetto pratico.

Edizione scientifica.

Problemi attuali di pedagogia musicale generale
Monografia a cura del Prof. Volodymyr Cherkasov.
Compilata dal Prof. Mykhailychenko O.V.
Germania. LAP LAMBERT Accademico
Editoria, 2023. 205 c.

Il numero di fogli di stampa convenzionali è 13,0.

Актуальні питання загальної музичної
педагогіки:

Монографія за редакцією проф. Черкасова В. Ф.
Упорядник проф. Михайличенко. О. В. Бо Басен,
Німеччина / Deutschland. Accademico
LAP LAMBERT
Editoria, 2023. 205 c.

Кількість умовних друкаських аркушів 13.0.

FOR AUTHOR USE ONLY

**More
Books!**



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Compra i tuoi libri rapidamente e direttamente da internet, in una delle librerie on-line cresciuta più velocemente nel mondo!
Produzione che garantisce la tutela dell'ambiente grazie all'uso della tecnologia di "stampa a domanda".

Compra i tuoi libri on-line su
www.morebooks.shop



info@omniscryptum.com
www.omniscryptum.com

OMNIScriptum



FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY