

Questões actuais da pedagogia musical geral

A monografia colectiva de cientistas e pedagogos ucranianos de renome destaca questões de investigação moderna sobre a história, a teoria e a prática da pedagogia musical moderna.

A componente de história local incluída na monografia não só aumenta o leque de investigação da história da arte, como também contribui para a conquista de liberdade na construção de uma estrutura em mosaico de relações interdisciplinares, que são agora uma componente importante da formação profissional de um músico-pedagogo.



Cherkasov Volodymyr (ed.) - Doutor em Ciências Pedagógicas, Professor, Professor do Departamento de Arte Musical da Instituição Comunitária de Instituição Comunitária de Ensino Superior "Academia de Cultura e Artes" do Conselho Regional da Transcarpática Transcarpático. Ucrânia, Uzhgorod.



Volodymyr Cherkasov



EDIÇÕES
NOSSO CONHECIMENTO



Questões actuais da pedagogia musical geral

Volodymyr Cherkasov

Volodymyr Cherkasov

Questões actuais da pedagogia musical geral

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Volodymyr Cherkasov

Questões actuais da pedagogia musical geral

FOR AUTHOR USE ONLY

SciencaScripts

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: 978-620-6-43157-2

Copyright © Volodymyr Cherkasov

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

FOR AUTHOR USE ONLY



**Questões actuais da pedagogia
musical geral**

Monografia

editado pelo Prof. Volodymyr Cherkasov

**Актуальні питання загальної
музичної педагогіки:**

Монографія

за редакцією проф. Черкасова В.Ф.

Questões actuais da pedagogia musical geral:
Monografia editada pelo Prof. Volodymyr Cherkasov.
Compilado pelo 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.

A monografia colectiva de cientistas e pedagogos
ucranianos de renome destaca questões de investigação
moderna sobre a história, a teoria e a prática da pedagogia
musical moderna.

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

ÍNDICE

RESERVAS DE FORMAÇÃO PRÁTICA DOS FUTUROS ESPECIALISTAS EM ARTE NO CONTEXTO DOS DESAFIOS MODERNOS.....	4
FUNDAMENTOS PSICOLÓGICO-PEDAGÓGICOS DA PREPARAÇÃO DE UM MAESTRO PARA A AUTO-EXPRESSÃO E A GESTÃO DE UMA EQUIPA CORAL	23
ENSINO DA MÚSICA NO ESPAÇO CULTURAL E HISTÓRICO DA UCRÂNIA (ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA DA UCRÂNIA COM O NOME DE P. I. TCHAIKOVSKY)	45
FORMAÇÃO PROFISSIONAL DE ESPECIALISTAS NO DOMÍNIO DA "CULTURA E DA ARTE" NO ESTABELECIMENTO PÚBLICO DE ENSINO SUPERIOR "ACADEMIA DA CULTURA E DA ARTE" DO CONSELHO REGIONAL DA TRANSCARPÁCIA	67
A PEDAGOGIA DA ARTE MUSICAL COMO OBJECTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA	79
MÚSICA E ESTUDOS LOCAIS NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO DA TRAJECTÓRIA MUSICAL E EDUCATIVA DO FUTURO MÚSICO-PEDAGOGO	102
BLENDED LEARNING E EXPERIÊNCIA ESTRANGEIRA DA SUA UTILIZAÇÃO NA PRÁTICA PEDAGÓGICA	120
A REPETIÇÃO MUSICAL COMO UM UNIVERSAL CULTURAL E ARTÍSTICO	132
CULTURA METODOLÓGICA DOS ESTUDANTES DE CANTO: ESTRUTURA, SISTEMA DE CRITÉRIOS, INDICADORES E NÍVEIS DE FORMAÇÃO	145
MÉTODOS E TECNOLOGIAS INOVADORES NO ENSINO GERAL DA MÚSICA	155
IMPLEMENTAÇÃO DE INOVAÇÕES NO ENSINO ARTÍSTICO	168

Oleksiuik Olga
Diretor do Departamento de Musicologia
e Educação Musical da Faculdade
de Música e Coreografia
na Universidade Borys Grinchenko de Kiev,
Doutoramento em Ciências da Pedagogia.
Ucrânia, Kiev.

RESERVAS DA FORMAÇÃO PRÁTICA DOS FUTUROS ESPECIALISTAS EM ARTE NO CONTEXTO DOS DESAFIOS MODERNOS

Os processos de globalização, que determinam a vida da civilização moderna, exigem a identificação das principais prioridades não só na natureza e no conteúdo da educação, mas também no desenvolvimento da investigação pedagógica orientada para determinadas mudanças históricas. É urgente definir uma nova estratégia e identificar as principais direcções da atividade científica e pedagógica, tendo em conta a profundidade das mudanças radicais que alteraram fundamentalmente a comunidade humana. Formou-se uma situação específica no mundo moderno, causada por mudanças nas esferas social, económica e cultural da sociedade e por mudanças no próprio homem moderno. Isto faz com que se preste mais atenção às actividades de investigação nas condições do ensino superior moderno, incluindo a arte. A melhoria da formação psicológica dos futuros professores implica a utilização sistemática de métodos de aprendizagem ativa. É necessário pensar e organizar metodicamente todas as fases da atividade de investigação dos estudantes, começando pela formação da necessidade da mesma e das correspondentes atitudes motivacionais e terminando com a procura de soluções para problemas profissionais e formas de melhorar as competências pedagógicas. O resultado desse trabalho deve ser o desenvolvimento do pensamento pedagógico dos estudantes, a definição de objectivos pedagógicos, a reflexão pedagógica e a orientação profissional, que se distingue por uma profunda necessidade de criação ativa que caracteriza o nível pessoal do indivíduo.¹

O mais fraco, em nossa opinião, é o primeiro nível inicial do sistema metódico: a formação da necessidade de futuros especialistas no perfil artístico no trabalho de pesquisa, autoeducação e autoeducação, e isso significa a necessidade que é ditada pela atividade profissional, e não por fatores externos a ela. correspondente ao conjunto real de tarefas de uma escola de 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.

Na prática das instituições de ensino superior artístico, são feitas várias tentativas para resolver o problema especificado, tais como: a atualização da necessidade dos estudantes de desenvolverem capacidades comunicativas e de autorregulação ao representarem situações pedagógicas em vários sistemas de formação, o desenvolvimento da motivação para a investigação em jogos educativos. Na maioria das vezes, a orientação profissional é formada indiretamente - através da criação de situações-modelo ou através da identificação de problemas pessoais gerais em situações que apresentam as mesmas exigências que a atividade profissional.²

A forma mais eficaz seria o condicionamento direto da atividade de investigação dos estudantes aos problemas da atividade pedagógica, o que, em certa medida, também acontece no ensino tradicional, mas de forma tardia. Depois de dominarem as principais disciplinas do ciclo psicopedagógico, os estudantes entram na prática pedagógica e enfrentam as questões que anteriormente resolviam sobretudo de forma teórica. Ao mesmo tempo, a motivação nascida diretamente no decurso do trabalho com os alunos acaba por ser inferior em muitos aspectos, uma vez que os alunos nem sempre são capazes de avaliar as verdadeiras razões dos seus fracassos e dificuldades, a tarefa de procura devido à concentração na aquisição rápida de um ofício artístico, em métodos reprodutivos de atividade pedagógica. Um quadro semelhante, devido à incompletude do plano metódico, é observado entre os estudantes por correspondência.

A introdução da prática pedagógica contínua criou condições para ultrapassar o fechamento teórico das disciplinas estudadas e o défice motivacional no trabalho de investigação dos estudantes, a sua autoeducação e autoeducação. Ao mesmo tempo, só o próprio facto da distribuição da prática por todo o período de estudo numa instituição de ensino superior artístico (bem como o facto de combinar o estudo com a atividade prática para os estudantes a tempo parcial), sem alterar o sistema da sua relação com o estudo das disciplinas individuais, não é capaz de alterar qualitativamente a base motivacional da atividade educativa dos estudantes.

Uma das formas de atualizar os motivos de autoeducação e autoeducação dos alunos de uma instituição de ensino superior de arte é o professor organizar situações em que a formulação inicial e a compreensão do problema estejam diretamente relacionadas com a tarefa reflectida da escola de arte moderna e com a experiência do aluno. Com o tempo, a situação-problema formada nas condições naturais do trabalho educativo com os alunos desenvolve-se e é resolvida com a ajuda de situações-modelo, debates e tarefas criativas. Este afastamento dos problemas reais é possível e deve ser implementado no processo de formação de futuros especialistas.

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

Em algumas instituições de ensino superior artístico, a formação da atividade criativa dos estudantes é realizada sob a forma de tarefas problemáticas separadas na prática, preparação de grupos de investigação.

Consideraremos a experiência de trabalho de preparação e organização de situações-problema durante a prática pedagógica dos alunos e a sua posterior resolução no processo de utilização de métodos activos de aprendizagem nas aulas de psicologia.

Como se sabe, a competência abrangente mais importante que caracteriza o nível de formação psicológica dos futuros especialistas é a capacidade de adaptar métodos prontos a condições específicas, de desenvolver de forma independente técnicas de psicodiagnóstico em relação às necessidades dos futuros especialistas. Nos seminários e manuais práticos para estudantes de psicologia, esta tarefa geralmente não é pedida ou é pedida de uma forma geral, sem especificar como a resolver. Ao mesmo tempo, como mostra a experiência do nosso trabalho, a solução é acessível aos seus alunos e promove o desenvolvimento do seu interesse profissional e criatividade.

A primeira experiência de construção de métodos de psicodiagnóstico pelos alunos inclui quatro fases: preparatória (observação dos alunos na escola, trabalho com literatura, discussões de grupo, consultas individuais); trabalhos sobre a análise e clarificação da metodologia compilada, conduzindo uma discussão de grupo sobre trabalhos individuais), na verdade investigação - (os alunos realizam investigação numa escola de arte, descrevem os resultados, analisam-nos, tiram conclusões sobre a tarefa de melhorar o trabalho educativo do professor, se possível, estas conclusões são imediatamente verificadas durante a prática pedagógica). Em cada fase do trabalho, é dada especial atenção à atividade de investigação dos alunos, que desenvolve a definição de objectivos pedagógicos, o pensamento pedagógico e a reflexão pedagógica auto-avaliativa e de desenvolvimento, e a implementação de ambos os métodos combinados de trabalho individual e de grupo.

Vamos debruçar-nos mais detalhadamente sobre a manutenção de cada uma das fases enumeradas desta atividade.

Em primeiro lugar, é dada aos alunos a tarefa de resumir as suas observações na sala de aula, realizar observações especiais e conversas com o professor, a fim de identificar os problemas educativos mais graves no grupo em causa e delinear formas de os resolver. Em geral, os resultados desse trabalho são, por norma, insatisfatórios: os problemas pedagógicos são formulados pelos alunos de forma imprecisa e difusa, as especificidades da situação pedagógica são pouco reflectidas, não há qualquer tentativa de identificar relações de causa e efeito; as formas de resolver os problemas pedagógicos por eles identificados caracterizam-se pela procura de meios de influência originais, não normalizados e variados, mas continuam a ser

frequentemente unilaterais e fragmentários; nota-se a instrução sobre a adaptação à situação existente e não sobre a transformação da prática do professor.

Depois, no decurso de uma discussão de grupo conduzida pelo professor, os alunos discutem os problemas seleccionados, especificam-nos e aprofundam-nos; determina-se que informação sobre as características individuais dos alunos ou sobre as relações interpessoais na sala de aula ajudaria a delinear formas eficazes de atividade educativa. Questões especiais de discussão: se o conhecimento psicológico é realmente necessário para melhorar o trabalho de um professor, se ele o possui ou se precisa de realizar estudos especiais de psicodiagnóstico.

Organizando a discussão, o professor leva às seguintes decisões: o problema pedagógico deve ser formulado o mais concretamente possível e deve correlacionar pontos como uma definição clara dos objectivos da educação artística, tendo em conta as características individuais e etárias, procurando métodos de influência adequados (o que ensinar, a quem ensinar, como ensinar; e por analogia: o que educar, a quem educar, como educar); a resolução do problema pedagógico requer um conhecimento aprofundado e diferenciado das características psicológicas dos alunos, que (com o grau de profundidade e especificação necessário) por vezes pode não ser possuído nem pelo professor mais observador; a procura de formas eficazes de resolver o problema dado envolve a realização de estudos psicológicos especiais que devem complementar, aprofundar e especificar o conhecimento do professor sobre os alunos.

No decurso destas discussões, alguns alunos tentam provar que "o professor já conhece os seus alunos, sem investigação especial", que "não tem tempo para fazer investigação psicológica", etc. Como prova, o professor pode citar excertos de conversas com professores que, como resultado da realização de estudos especiais, foi possível identificar e superar esses aspectos negativos do trabalho, aos quais não prestava atenção antes; em vários casos, esse ponto de vista pode ser defendido por estudantes seniores que realizam trabalhos de investigação científica em pedagogia e psicologia; finalmente, no grupo de estudantes haverá opositores em relação à opinião de estudantes cépticos.

Como resultado, uma discussão deste tipo ajuda os estudantes a formular problemas pedagógicos específicos num determinado domínio, dá uma ideia inicial de como compor métodos psicológicos utilizados para resolver tarefas práticas específicas, mostra as possibilidades de utilizar métodos de psicodiagnóstico na prática, o que, em certa medida, constitui uma motivação para a investigação. A natureza da discussão é mista: inclui as características de discussão-problemas, discussão-ilustrações, discussão-avaliação e até discussão-exercícios com uma organização especial. Após a aula, os alunos determinam o objeto, o tema e as tarefas da investigação,

identificam os indicadores do fenómeno a investigar, preparam um plano para a futura metodologia, ao mesmo tempo que utilizam a literatura recomendada e, se necessário, são realizadas consultas individuais com eles.

A primeira experiência de autoconstrução de técnicas de psicodiagnóstico pelos alunos envolve um trabalho especial de formação de um certo estado de espírito nos alunos - confiança no sucesso da tarefa e convicção de que os métodos preparados em relação a uma situação pedagógica específica são mais interessantes e úteis para o professor do que os retirados da literatura e utilizados de forma não adaptada.

A segunda discussão preparatória é estruturada como uma discussão de questões relacionadas com o desenvolvimento de partes individuais da metodologia de psicodiagnóstico. O professor convida os alunos a expressar a sua opinião sobre quantas técnicas metodológicas e em que combinação devem ser utilizadas para obter dados fiáveis sobre um determinado problema. Em seguida, as tarefas de investigação individuais formuladas pelos alunos são discutidas em termos da sua profundidade, completude e especificação; são expressas várias avaliações relativamente ao conjunto de indicadores do fenómeno estudado seleccionado por um ou outro aluno; em alguns casos, os indicadores seleccionados são escalados. No decurso da discussão, são discutidas as possibilidades de modificar algumas técnicas metodológicas utilizadas pelos psicólogos (por exemplo, a técnica de variar o grau de rigor do controlo do professor utilizada no estudo dos interesses cognitivos, para as tarefas de investigação seleccionadas pelo aluno. Além disso, na segunda sessão, os estudantes discutem uma série de questões técnicas: como formular a instrução para os estudantes, de modo a que esta desempenhe funções motivadoras, orientadoras, guiadas, explicativas, corresponda às características etárias dos estudantes, como simular as situações, de forma generalizada, estabelecidas nos indicadores seleccionados, como processar os resultados com o mínimo de tempo e a máxima possibilidade da sua utilização prática.

Na fase de correção, os alunos realizam o segundo trabalho escrito "Análise-esclarecimento de métodos complexos de estudo das qualidades morais da personalidade de um aluno de uma escola de arte", no qual examinam em pormenor as vantagens e desvantagens do seu método, possíveis dificuldades na sua utilização, formas de corrigir imprecisões, deficiências e eliminar possíveis dificuldades; Como resultado desta análise, são feitas correcções à versão inicial da metodologia.

Na última fase, a da investigação propriamente dita, os alunos realizam uma investigação na sala de aula como parte da prática pedagógica e preparam um trabalho escrito que descreve a organização da investigação, os seus resultados, efectuem uma análise e tiram uma conclusão sobre as oportunidades e tarefas para melhorar o trabalho do professor. Em seguida, numa sessão prática, os resultados da investigação e as possibilidades da sua

utilização são discutidos pelo grupo.

Posteriormente, o trabalho sobre a construção de métodos adquire um carácter mais condensado: depois de discutir o problema na aula, os estudantes compõem métodos e realizam investigação na sala de aula durante uma semana académica. No processo de estudo do curso de psicologia etária e pedagógica, os alunos realizam o seguinte trabalho sobre quatro tópicos - o estudo das qualidades morais, a autoestima, os interesses conhecidos dos alunos e as relações interpessoais com um grupo de alunos de escolas de arte.

Na definição das tarefas educativas para os alunos, algumas características da componente alvo da atividade variaram em relação a estes trabalhos. A definição de objectivos durante a construção da metodologia foi realizada de acordo com uma das seguintes opções de apresentação da tarefa: 1) escolher de forma independente os problemas reais de investigação (e, de acordo com eles, elaborar a metodologia e testá-la) 2) especificar o objetivo da investigação numa determinada direção (por exemplo, a partir do estudo das qualidades morais dos alunos) de acordo com as peculiaridades da situação pedagógica na sala de aula; 3) apresentar um sistema de objectivos de investigação no caso de serem indicadas características específicas da situação pedagógica; 4) aderir a um objetivo específico do conteúdo e especificamente formulado pelo professor (por exemplo: estudar a relação entre a regulação emocional antecipatória, passo a passo e final

Cada uma das opções de apresentação da tarefa tem como objetivo desenvolver determinadas competências nos alunos: avaliar situações pedagógicas de diferentes ângulos e procurar formas de as resolver em ligação com a utilização de métodos de investigação psicológica (opções 1-4), determinar as possibilidades de variar as técnicas metodológicas para obter resultados fiáveis, traduzir indicadores em situações específicas, questões, modelos experimentais.

A organização de cada ciclo de investigação dos alunos foi decidida por nós como trabalho sem amostra ou de acordo com uma amostra (quando foi proposto aos alunos que estudassem desenvolvimentos específicos de métodos). No primeiro caso, a fase preparatória é morosa, mas revelou-se mais eficaz.

Após todo o ciclo da primeira direção, desde o desenvolvimento da metodologia até à utilização prática dos dados obtidos, eles próprios propõem muitas vezes conduzir a discussão posterior dos métodos e dos resultados de uma forma ligeiramente diferente - após a aprovação dos métodos, motivando-a pelo facto de "ser interessante pensarmos nisso nós próprios", "queremos tentar", "já temos experiência", "é claro como fazê-lo". Após o primeiro ciclo de investigação, constatou-se a profundidade da visão psicológica dos problemas educativos, a exatidão da sua formulação e a pontualidade da análise. A necessidade de consultas individuais - reuniões

com o professor e conselhos "professor-professor-aluno" - aumentou.

Os professores da escola de arte interessam-se pela investigação realizada pelos alunos da faculdade: pedem para realizar investigações adicionais com outros grupos de alunos, reescrevem os métodos dos alunos, consultam sobre a organização da investigação - tudo isto desenvolve a necessidade de autoeducação psicológica e criatividade nos futuros professores.

Os jogos didáticos (como o jogo "Disputa") com um elemento reflexivo pronunciado, que envolvem actividades de quase-investigação sobre problemas psicológicos e pedagógicos actuais, estimulam o desenvolvimento da orientação profissional dos estudantes, a definição de objectivos pedagógicos, o pensamento e a reflexão: no processo do jogo, diferentes posições colidem e são procuradas formas eficazes de resolver os problemas. A peculiaridade da nossa abordagem é o facto de a problematização ser parcialmente realizada pelos próprios alunos antes do início do jogo-disputa durante a realização de tarefas especiais de psicologia pedagógica.

Desenvolvemos o conteúdo do jogo-disputa "Psicologia da educação de alunas de seis anos numa escola de arte", que envolve um confronto de posições de apoiantes de métodos com e sem jogos de ensino de alunas de seis anos. Participam no debate grupos de "teóricos", "opositores", "críticos" e "coordenadores", aos quais foram atribuídas as seguintes tarefas: defender a posição da educação de raparigas de seis anos no âmbito de actividades de jogo, no âmbito de actividades educativas; preparar questões que demonstrem a fraqueza de ambas as posições; orientar os esforços de todos os participantes para uma interação positiva e para a preparação de uma solução.

Antes de participarem no debate, os delegados de cada grupo, com base nas tarefas atribuídas, devem assistir (de preferência em cooperação com os alunos mais velhos para preparar e conduzir) a 1-2 aulas numa turma de crianças de seis anos com base em jogos ou actividades educativas, o que permitirá aguçar o problema da disputa e fornecer argumentos adicionais aos participantes. Além disso, antes de realizar o debate, os participantes tiveram de se familiarizar com a literatura especial sobre o problema e falar com o professor sobre as deficiências e dificuldades na educação das crianças de seis anos, ou seja a formulação do problema foi, em primeiro lugar, relacionada com as observações práticas dos alunos e, em seguida, foi proposta sob a forma de formulação das seguintes teses e antíteses: a base da educação das crianças de seis anos deve ser a atividade lúdica (educativa); o jogo corresponde (já não corresponde totalmente) às capacidades (aumentadas) das crianças de seis anos; o jogo (ensino) proporciona o efeito de desenvolvimento na educação das crianças de seis anos da melhor forma.

No decurso do debate, quando a dinâmica das posições de todos os

participantes é fixada, os alunos devem passar da antítese indiferenciada de "jogo - aprendizagem" apresentada na opinião de muitos professores para a mais correcta - "atividade de jogo - atividade educativa", certificar-se de que a experiência de trabalho de professores inovadores se baseia na formação de atividades educativas em crianças de seis anos (embora as acções de jogo separadas estejam incluídas no tecido da aula, estão subordinadas à solução da tarefa educativa), para abordar o problema da preparação para a escolaridade.

Após a conclusão da parte teórica da disputa - tomar uma decisão - é introduzida uma fase de reflexão sobre as declarações, as perguntas dos participantes no jogo, os momentos-chave da disputa e é discutido o grau de satisfação dos participantes com a decisão tomada.

Outro jogo de acompanhamento, construído dialogicamente, é realizado sobre o tema "Estilo de comunicação com a turma". Organiza o confronto das posições dos apoiantes dos estilos de comunicação autoritário e democrático (uma antítese que é generalizada nas disputas de professores), fornece uma solução para os problemas da pedagogia autoritária e da pedagogia da cooperação, fornece uma análise do estilo de comunicação pedagógica de professores inovadores e a preparação de uma solução que fixa a dependência e as peculiaridades da situação pedagógica e a vantagem do estilo democrático característico da verdadeira pedagogia da cooperação. Neste jogo, o ponto de partida é também a análise das observações e da experiência de trabalho dos alunos no processo da prática pedagógica.³

Ambos os jogos representam, de facto, uma disputa pedagógica e, graças à fase preparatória, não só o choque de opiniões é modelado, mas também o facto de ser determinado pelas especificidades da situação pedagógica e pela abordagem do professor ao trabalho. Se possível, é desejável que os alunos realizem mais tarde algum trabalho numa escola de arte tendo em conta as decisões tomadas como resultado de disputas para a sua avaliação posterior e para consolidar uma forma problemática de resolver situações pedagógicas com base no conhecimento psicológico.

Para melhor garantir a ligação entre as formas de trabalho especificadas nas aulas e a experiência prática dos alunos, sugerimos que estes mantivessem um "Diário de Auto-Análise do Estagiário" e registassem os sucessos pedagógicos e as descobertas em colunas especiais; deficiências, omissões e problemas; possíveis formas de ultrapassar as deficiências de trabalho; competências e qualidades pessoais que devem ser desenvolvidas para corrigir erros pedagógicos. A correlação sistemática de competências e qualidades pessoais profissionalmente significativas com componentes individuais da atividade pedagógica serve também como tarefa para o desenvolvimento da autoanálise profissional e da autoavaliação dos alunos e

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

fornece uma base prática para a discussão de uma série de questões importantes da psicologia do professor.

Numa das palestras, realizamos uma discussão em grupo sobre o tema "Qualidades de personalidade de um professor mestre", discutimos as razões para as dificuldades do professor que caracterizam o sistema de qualidades pedagógicas necessárias: falta de correlação entre traços de personalidade profissionalmente significativos e os componentes da atividade pedagógica; posição adaptativa em relação às dificuldades no trabalho; falta de consciência do papel das características pessoais que determinam a ligação programa-alvo e controlo-avaliação da atividade, e até mesmo as qualidades pessoais, desempenham a função de referência de um exemplo.

Consequentemente, é necessário proceder a uma análise orientada das qualidades da personalidade do professor em relação às componentes da sua atividade pedagógica, após o que os alunos elaboram planos individuais de autoeducação para cada uma das componentes da atividade pedagógica: motivação, definição de objectivos, conceção, acções pedagógicas (planeadas, imprevistas, padrão), autocontrolo e autoavaliação (antecipada, passo a passo, final), melhoria da atividade.

As formas de trabalho descritas estão organicamente ligadas às utilizadas pelos professores de arte. Por exemplo, no processo de um jogo de negócios baseado no método de trabalho educativo, é encenada uma conversa com a turma e as suas consequências; depois, numa discussão de grupo, são avaliados os êxitos e os fracassos pedagógicos do aluno que desempenhou o papel de professor. Nas aulas de psicologia pedagógica, é reservado algum tempo para a análise psicológica das situações que surgem no decurso do jogo. No processo de preparação para o papel de professor, os alunos utilizam frequentemente os resultados da investigação psicológica por eles efectuada, tentam "incorporar" a investigação psicológica no tecido do evento educativo. Estas ligações interdisciplinares reflectem claramente a necessidade de aplicação prática dos conhecimentos psicológicos no trabalho de um professor.

Na leccionação do curso "Fundamentos de Domínio Pedagógico", a par de discussões em grupo, jogos didácticos e empresariais, utilizam-se elementos de formação sócio-psicológica da comunicação pedagógica, que são depois "jogados", sempre que possível, em situações reais da prática pedagógica. No decurso do domínio deste curso, os alunos complementam e aprofundam planos de autoeducação, nos quais, em regra, prevalecem programas para o desenvolvimento da intencionalidade e controlabilidade da atividade pedagógica, criticidade, autorregulação, retenção da iniciativa na comunicação - os professores raramente estabelecem tarefas de autoeducação semelhantes, indicando na grande maioria, paciência e - demonstrando assim uma atitude adaptativa face às dificuldades do trabalho pedagógico.

O objetivo de ativar a atividade educativa dos estudantes é também o procedimento para a realização de tarefas individuais em psicologia relacionada com a idade e psicologia pedagógica (possivelmente noutras disciplinas) em combinação com uma autoanálise especial da medida em que demonstraram as qualidades do pensamento pedagógico e da aprendizagem pedagógica da criança durante a realização desta tarefa. criatividade. Uma das variantes de uma tarefa semelhante: os alunos devem auto-avaliar as qualidades do pensamento profissional num sistema de 10 pontos em 8 escalas - a dificuldade do pensamento pedagógico, a sua profundidade, precisão e consistência, amplitude, flexibilidade, eficiência, criticidade e auto-crítica, independência.

Durante a discussão com os alunos de cada conceito, o seu conteúdo foi rigorosamente determinado e, em seguida, cada um teve de marcar nos 8 eixos correspondentes os pontos que caracterizam o nível geral de desenvolvimento destas qualidades no aluno e ligá-los com uma linha fina. Em seguida, tinham de assinalar a que nível essas qualidades se manifestavam na realização de uma tarefa pedagógica específica (por exemplo, durante um debate, na elaboração de uma metodologia, na preparação de um plano de trabalho pedagógico tendo em conta os dados de um estudo psicológico, etc.) e ligá-los com uma linha a negrito. Por fim, deve observar-se em que medida estas qualidades, segundo os alunos, são geralmente necessárias para um professor de turma, e ligar os pontos com uma linha tracejada. Ao comparar o nível destas três linhas, os alunos tiram uma conclusão sobre a qualidade da execução das tarefas e das tarefas de autoeducação.

Tarefas semelhantes a esta são multifuncionais: realçam a ligação entre a solução das tarefas educativas e a atividade profissional, permitem ao aluno avaliar o seu trabalho na sua forma figurativa, levam à compreensão das tarefas de autoeducação do pensamento profissional - permitem concretizá-las, ajudam a monitorizar o crescimento profissional, porque fornecem critérios para a sua avaliação. Entre outras coisas, este tipo de tarefa aumenta o interesse dos alunos pelo trabalho.

Para um professor, estas tarefas permitem, até certo ponto, controlar o desenvolvimento de qualidades profissionalmente importantes nos futuros professores. Vamos apresentar alguns resultados da autoavaliação dos alunos de acordo com o esquema descrito acima, obtidos na primeira aula sobre idade e psicologia pedagógica (tópico: "Análise das possibilidades de utilização da psicologia na atividade de um professor") e após a realização de uma tarefa semelhante na última aula prática do curso. A tabela mostra as pontuações médias das auto-avaliações das qualidades do pensamento profissional dos alunos do segundo ano de quatro grupos educativos. A significância estatística das diferenças nos resultados foi avaliada comparando os indicadores da primeira e última linhas da tabela de acordo

com o critério de Student; a significância das diferenças é indicada na última linha, sendo utilizadas as seguintes notações: * - $p < 0,05$, ** - $p < 0,01$.

Estes quadros mostram que, mantendo-se bastante críticos, os alunos registam o crescimento de cada uma das qualidades do pensamento profissional. Resultados semelhantes são observados quando se analisam os trabalhos dos alunos, a sua atividade, quando se estudam os planos de autoeducação dos alunos e os diários de autoanálise.

Quadro 1

Desenvolvimento das qualidades profissionais dos estudantes como resultado do domínio da disciplina de psicologia relacionada com a idade e pedagógica

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 session	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

Com base na experiência de trabalho apresentada, pode notar-se que uma das formas eficazes de ativar a atividade educativa dos estudantes de instituições de ensino superior de arte é a modelação no processo de ensino da psicologia da atividade pedagógica, que é proporcionada pela preparação especial de situações problemáticas, bem como pelo processamento e desenvolvimento da autoanálise e autoavaliação dos estudantes durante a prática pedagógica; com base na experiência prática adquirida diretamente no trabalho com os estudantes, estão a ser construídas várias linhas importantes de desenvolvimento da situação problemática e da resolução de problemas utilizando os métodos de discussão em grupo, jogo educativo e desempenho de tarefas criativas. O resultado da participação em cada um destes tipos de aulas deve ser a aplicação prática dos conhecimentos, capacidades e competências adquiridos nas actividades pedagógicas do aluno.

Uma condição para o sucesso deste trabalho é a utilização de procedimentos especiais para o desenvolvimento da componente reflexiva

da atividade dos estudantes, a dialogização da aprendizagem e a organização do planeamento e da autoeducação, tendo em conta o elo de controlo e avaliação das suas actividades educativas. A reconstrução das escolas de arte especiais superiores e secundárias, os direitos adicionais concedidos às universidades para melhorar o processo educativo revelaram a possibilidade de alterar o conteúdo do ensino, reduzindo as aulas obrigatórias para 24-28 horas por semana. O tempo para o trabalho autónomo e individual dos estudantes aumentou. As equipas pedagógicas das universidades realizam uma pesquisa didática de formas e tipos racionais de actividades educativas dos estudantes.

Com a introdução de novas OPP nas ONP de instituições de ensino superior artístico, a psicologia da vantagem de formas alargadas de melhorar a formação dos estudantes não foi ultrapassada. Como prova a verdade óbvia: se se introduzir um novo curso, um seminário especial, um workshop especial, um curso especial, a eficácia da formação num determinado domínio da pedagogia aumentará. A instalação do alargamento do âmbito dos conhecimentos teóricos levou à sobrecarga de trabalho dos alunos com aulas presenciais.

Há outra abordagem que leva à separação entre os conhecimentos teóricos e as competências e capacidades práticas dos futuros professores. O valor prático da teoria é exagerado. Não podemos deixar de concordar com a opinião de que as competências práticas e as competências de ensino são formadas com base em disposições teóricas fundamentais. No entanto, o elemento mais importante - o seu enfoque prático - é frequentemente ignorado no ensino expositivo.

A prática no domínio da atividade pedagógica é considerada como um objeto de estudo e de construção, em resultado do qual é criado um projeto (modelo) da realidade pedagógica na perspetiva do estudante. As conclusões sobre a conveniência da construção antecipada de situações, elementos da futura atividade profissional são importantes para aumentar o papel da atividade educativa independente e a orientação prática da educação.

A ênfase na sala de aula, principalmente no ensino expositivo, não se justifica do ponto de vista da didática da escola superior de artes. De acordo com os dados do inquérito realizado a 265 licenciados em pedagogia, cerca de 95% dos inquiridos referiram que os estudos na universidade tiveram uma importância grande ou muito grande nas suas vidas. Entre os factores mais significativos para o seu desenvolvimento profissional, 73% deram prioridade à comunicação pessoal com os professores em seminários, aulas práticas e laboratoriais, durante o trabalho de investigação; 87% assinalaram o papel preponderante da autoeducação e da autoeducação. 30-40% dos licenciados não possuem as qualidades necessárias que afectam significativamente a prontidão para as sequelas, a estratégia de trabalho posterior com o estudante para mudar a sua personalidade e comportamento.

Ao mesmo tempo, o responsável pelo jogo de empresas sublinhou o facto de o trabalho se dever basear nos aspectos positivos da personalidade do aluno. Os alunos apresentaram várias hipóteses e opções de formas de influenciar o aluno - utilizando a técnica de substituição de interesses e passatempos, influência indireta na personalidade, utilizando o método da "explosão pedagógica". Foram analisados métodos de neutralização da resistência às influências educativas, utilizando as possibilidades das organizações públicas infantis.

Justifica-se combinar o trabalho independente extracurricular com a realização de pequenas mini-investigações pelos alunos em escolas de arte e outras instituições de ensino. São propostos aos alunos os seguintes tipos de tarefas: "Com base no trabalho das unidades pedagógicas, determinar em que idade e em que circunstâncias (saúde, relações familiares, comunicação com amigos na escola de arte e fora dela, etc.) as crianças se tornam difíceis." "Utilizando o método do questionário, descobrir a presença de tarefas de trabalho permanentes nas famílias de adolescentes ou estudantes do ensino secundário." "Pedir aos alunos que escrevam um ensaio sobre o tema "O meu sucesso académico". Em relação a diferentes grupos de alunos, analisar as razões que os impedem de aprender bem. Discuta os resultados da análise com o professor da turma e com os pais de cada aluno." "Usando um mapa de interesses, explorar os interesses vocacionais dos alunos do oitavo ano." "Com base em observações de alunos da escola de arte, mostrar como as tarefas do seu desenvolvimento são resolvidas em actividades educativas." "Aprender a experiência de trabalho de um professor de uma das escolas de arte da cidade relativamente à implementação da aprendizagem baseada em problemas (dentro de um tópico educativo)".

O trabalho autónomo extracurricular visa não só o estudo de determinadas matérias teóricas, mas também o enriquecimento dos conhecimentos através da utilização de jogos didácticos, da realização de tarefas de investigação, da redação de sínteses, resumos, relatórios, recensões, oportunidades de trabalho individual, frontal e em grupo com os alunos.⁴

Uma abordagem global da organização do trabalho autónomo (tanto na sala de aula como fora dela) exige a utilização de formas intermédias e finais de controlo da eficácia da atividade do aluno, da individualização da aprendizagem. Um professor universitário pode verificar o progresso de cada aluno, no máximo, três vezes por semestre. A este respeito, podem ser utilizadas formas de controlo do conhecimento como ensaios, trabalhos que substituem um crédito ou um exame, testes, seminários-consultas com um grupo de estudantes, debates, exame seletivo ou revisão de notas, entrevistas individuais ou em grupo, consultas, etc.

⁴ Tuning Educational Structures in Europe // A contribuição das universidades para o Processo de Bolonha: Uma introdução. URL: <http://www.tuning.unideusto.org/tuningeu/>.

O trabalho individual é necessário para ter em conta as inclinações e os interesses dos estudantes e para acelerar a conclusão do curso de pedagogia por estudantes bem sucedidos. Pode incluir a preparação e a solução de tarefas pedagógicas, a execução de tarefas de investigação, a análise de formas de trabalho educativo e pedagógico, a produção de materiais didácticos, o auto-controlo dos resultados das actividades educativas por tópico ou secção, etc. d.

Nos programas curriculares da nossa instituição de ensino superior, são atribuídas 40 horas para as aulas teóricas do curso de pedagogia. A mesma quantidade de tempo de estudo é atribuída ao trabalho independente dos estudantes fora do processo educativo; para seminários e aulas práticas - 20 horas, para trabalho individual - também 20 horas. Os debates incidem sobre os temas "Formação da mundividência comunista dos estudantes no sistema geral do trabalho educativo", "Educação ideológica e moral dos estudantes", "Métodos e meios de educação", "Formas de organização da educação", para além de outros tipos de actividades educativas.

O âmbito, a estrutura, o conteúdo do trabalho independente e individual, os horários de consulta e os tipos de controlo final são determinados pelo departamento e reflectidos no calendário do departamento (cronograma). Para impossibilitar a sobrecarga dos alunos, o gabinete do reitor da faculdade coordena todas as actividades do curso ou do grupo.

Por conseguinte, com a organização do trabalho independente dos alunos, é necessário: dividir todo o material didáctico em unidades didácticas separadas; determinar os objectivos didácticos de cada uma delas, os tipos, formas e métodos de trabalho independente e individual dos alunos; estabelecer a gestão deste trabalho com a ajuda de CONSULTAS, tarefas individuais ou de grupo, instruções metódicas, etc.; fornecer feedback através do auto-controlo e do acompanhamento pelos professores; assegurar a plena realização dos objectivos didácticos de cada unidade didáctica.

O sistema de requisitos de trabalho independente dos estudantes universitários na escola de arte ainda está a ser desenvolvido. Quais são os critérios de seleção do conteúdo do material apresentado pelos alunos para estudo independente? Qual é a melhor forma de gerir o trabalho educativo autónomo dos alunos? Como ensinar aos alunos os princípios básicos da organização do trabalho mental? Como resolver a tarefa de formar um especialista para a educação pós-graduada contínua? Qual é o sistema de trabalho autónomo dos alunos em cada disciplina e ciclo de disciplinas?

A ciência e a prática pedagógicas devem responder a estas e a muitas outras questões aquando da reconstrução das escolas artísticas superiores e secundárias.

Questão polémica muito útil e oportuna sobre o tema, especificidade, funções, possibilidades, principais direcções de desenvolvimento da metodologia pedagógica, formas da sua influência na melhoria da actividade

pedagógica. A formulação correcta e a solução científica de questões complexas de pedagogia são condições indispensáveis para o sucesso da reconstrução e renovação de todo o sistema de educação e formação. É impossível continuar a ignorar a ciência quando se tomam decisões de gestão importantes no domínio do desenvolvimento da educação. Os recentes apelos absurdos para substituir a ciência pelas melhores práticas. A cultura metodológica da investigação pedagógica não é suficientemente elevada.

Concordando com muitas das disposições, gostaria de clarificar algo e, em primeiro lugar, a posição sobre a função transformadora da metodologia, as formas e os meios da sua implementação na prática. Toda a metodologia tem como objetivo último a transformação da realidade. Outra questão é: qual é a relação entre o impacto direto e indireto da metodologia na prática? A experiência bastante rica e triste da dedução direta de abordagens filosóficas, a utilização de critérios científicos gerais para resolver problemas específicos e, especialmente, tarefas práticas, prova de forma convincente que as funções epistemológicas e metodológicas do conhecimento filosófico, incluindo a tarefa muito importante de compreender a dialética do desenvolvimento de uma ou outra esfera da realidade, devem ser realizadas através do aparato do conhecimento científico específico. No entanto, a tentativa de regular a prática diretamente do ponto de vista metodológico e de colocar a metodologia, como disse um dos participantes na entrevista, "num alto pedestal científico", afasta-a da prática, o que, por sua vez, dá origem ao niilismo metodológico.

De facto, a ciência pedagógica tem muitos andares. E saltar do andar de cima para o chão é perigoso, é melhor descer as escadas. Trata-se das ligações naturais da metodologia filosófica, científica geral e específica da pedagogia, da sua teoria e do conhecimento aplicado (sob a forma de recomendações, conselhos, requisitos, tecnologias, métodos, etc.). Seria incorreto colocar a questão: que andar é melhor ou mais útil e será inevitável a alienação das condições terrenas se o investigador trabalhar no andar de cima? Há duas maneiras de passar de cima para baixo e vice-versa: saltando entre pisos ou parando em cada um deles. O metodólogo estuda a realidade, as tendências do seu desenvolvimento, quer diretamente (a vista de cima é mais ampla, os contornos do geral são mais visíveis), quer indiretamente - através da sua própria teoria. Afinal de contas, são as leis, as ideias, as hipóteses, as conexões descobertas que são factores para as generalizações e conclusões metodológicas. Penso que a ligação da metodologia com a prática, bem como a implementação da sua função transformadora, é feita indiretamente. Caso contrário, o sistema de ligações intra-científicas é quebrado, a teoria é substituída por postulados metodológicos.

A força da metodologia reside precisamente no facto de sintetizar a dialética, a visão do mundo e as abordagens epistemológicas com conhecimentos científicos específicos. Esta integração põe em evidência os

principais problemas, as ideias-chave. Permite compreender as tendências, clarificar e escolher os instrumentos de pesquisa. Embora não negue a possibilidade de ligações directas entre a metodologia e a prática, prefere a influência indireta da metodologia na prática através da teoria pedagógica e da sua parte aplicada - a metodologia. Afinal, não é por acaso que os participantes na conversa não conseguiram citar um único exemplo convincente da influência direta da metodologia na transformação da realidade pedagógica.

Os métodos específicos de metodologia são as experiências dialécticas e transformadoras em grande escala. Na minha opinião, a especificidade da metodologia não está tanto no método como no grau de generalização do seu objeto. E os métodos da própria metodologia incluem a análise.

Síntese teórica, modelação, do abstrato ao concreto. A dialéctica, como estudo de padrões gerais, princípios e métodos de conhecimento e transformação da realidade, é a chave para determinar métodos específicos de estudo e mudança em qualquer esfera da vida." Cada ciência concretiza abordagens gerais, tendo em conta o seu objeto de estudo. Utilizando a dialéctica, a metodologia pedagógica concretiza-a em abordagens e métodos pedagógicos gerais, por exemplo, na atividade pessoal ou na teoria e metodologia do desenvolvimento da equipa educativa.

Do mesmo modo, as experiências não podem ser "retiradas" do arsenal da teoria pedagógica baseada apenas na escala. Existe, evidentemente, também uma experiência metodológica, se forem testadas novas orientações sociais, ideias-chave de carácter transversal e ferramentas cognitivas. Mas nesse caso não se trata de uma questão de grande escala, mas sim da novidade e importância fundamentais das posições, ideias e tecnologias originais. As grandes experiências devem ser orientadas por uma teoria geral.

É possível que muitos desacordos nas posições opostas estejam também relacionados com o facto de a interpretação expansiva da metodologia ser dominante. De facto, qualquer conhecimento mais geral aparece em relação ao menos geral como metodológico. Mas, neste caso, devemos falar das funções específicas da metodologia pedagógica como um ramo especial do conhecimento. O principal objetivo da metodologia (transformação complexa da realidade pedagógica) é realizado de forma mais fiável através da função principal da metodologia - melhoria da teoria, do seu aparelho, dos métodos, e não através da substituição da teoria pela metodologia para o desenvolvimento e implementação de projectos de grande escala. Não é por acaso que os participantes do encontro criativo regressam aos problemas e meios da investigação científica, perguntando: "Existe ordem no aparelho metodológico da investigação?", queixando-se de que "a metodologia não fornece aos teóricos a tecnologia, os métodos de investigação".

importância e seqüência da resolução de problemas pedagógicos, melhorando a lógica da investigação, a relação entre elementos empíricos e teóricos?

Estudo legítimo e científico das fases individuais da pesquisa. Por exemplo, é muito importante identificar e sistematizar factos pedagógicos ou traçar o procedimento de fundamentação de uma hipótese. Afinal de contas, o nível de cultura metodológica e a maioria dos investigadores ainda querem melhorar. Outra coisa é o nível a que os estudos metodológicos são efectuados, qual é o seu verdadeiro retorno para os que se dedicam à ciência. Os problemas da relação entre as influências pedagógicas sociais e reais na educação, históricas e lógicas, existentes e próprias (ideais), particulares e gerais, diferenciação e integração do conhecimento pedagógico, critérios de eficácia da investigação pedagógica e muitos outros foram claramente colocados, embora não totalmente resolvidos. O tema foi definido, os problemas e os métodos específicos da metodologia pedagógica foram clarificados, os métodos e as condições de interação eficaz da teoria e da prática foram analisados.

Talvez não seja "demasiado", mas continua a não ser pouco. É uma pena que o interesse e a atenção pela metodologia tenham diminuído visivelmente nos últimos anos. Aparentemente, compreenderam o apelo atual: virar a ciência pedagógica para a prática de uma forma variável ou demasiado linear. A prática necessita de uma ciência fundamental, rigorosamente construída e baseada em provas, que não pode ser desenvolvida sem orientações metodológicas fiáveis.

A vida apresenta muitos problemas novos. Questões como a unidade e a continuidade do sistema de formação contínua, a reorientação pessoal de todo o conteúdo, a organização e os métodos de educação e formação, a especialização científica de experiências avançadas, incluindo as inovadoras, a unidade e a variabilidade dos sistemas pedagógicos, etc., requerem consciência e autorização. Não podem ser resolvidos subestimando a metodologia ou contando com uma transferência linear das suas disposições para a vida real.

Continuando a discussão iniciada sobre o significado prático da metodologia da pedagogia, gostaria, antes de mais, de salientar o valor teórico, a natureza concetual da controvérsia que teve lugar.

Falando sobre o significado prático da metodologia da pedagogia, é importante definir o significado do termo "prática". Neste caso, não se trata de uma categoria filosófica, nem de uma atividade material e intencional das pessoas, nem de uma base geral para o desenvolvimento da sociedade humana e do conhecimento, mas de uma atividade limitada à esfera da educação e da formação. A discussão mostra uma divisão muito nítida da prática e da teoria em dois níveis. No primeiro deles está a atividade teórica, a teoria pedagógica, no segundo está o processo educativo, no centro do qual

está o professor. Pensa-se que o impacto da metodologia deve ser detectado e confirmado a estes dois níveis. Não sabemos como influenciar a realidade real, damos pouca importância aos teóricos e aos práticos - estes dois níveis são entendidos de forma inequívoca e, aparentemente, unânime.

O problema da formação da cultura metodológica do professor revelou-se pouco claro. A verdadeira metodologia da pedagogia não é apenas uma reflexão para um cientista, se é verdadeiramente um meio eficaz de auto-aperfeiçoamento para um professor, então a questão do que exatamente os cientistas podem e devem fazer vem à tona. melhoria da cultura metodológica do trabalhador prático Talvez se deva mesmo alargar a ideia de como aplicar, aprofundar a investigação metodológica, para que influenciem mais ativamente a melhoria da cultura metodológica de um professor, um professor de uma escola superior de arte.

Reflectindo sobre este tema, os interlocutores, por um lado, insistem nas mudanças do conteúdo da investigação metodológica, nos temas e tarefas prioritários modernos da sua RDA e, por outro lado, esforçam-se por desenvolver modelos óptimos de prontidão prática para a reprodução e percepção do conhecimento pedagógico. Estão convencidos de que agora é uma questão de prática, "inerte" ou "ativamente" interessante para a ciência, aplicar estes modelos. Na minha opinião, há verdade, benefício e até beleza em evidência em tudo isto.

Mas a prática, enquanto processo educativo, não é apenas um objeto de aplicação direta ou indireta destas ideias e estruturas metodológicas. Até certo ponto, ela contém conhecimento científico. E na medida em que a nossa ciência nas instituições de ensino superior artístico é também metodológica, o próprio professor tem uma cultura metodológica. Não existe uma prática pura completamente separada da ciência. A prática, tal como o ser em geral, é espiritualizada pela razão e pelas paixões humanas. O seu principal protagonista é um intelecto especialmente formado, um professor.

No sistema de formação de professores e de desenvolvimento profissional, deve ser dada mais atenção à formação da cultura metodológica dos alunos e dos ouvintes. E os especialistas pedagógicos poderiam fazer muito neste domínio, influenciando o conteúdo dos planos educativos e temáticos, programas, manuais escolares, guias de estudo, etc. Não será esta uma forma de aumentar o significado prático da metodologia e, ao mesmo tempo, a possibilidade de metodologizar a prática? São necessárias recomendações fundamentais adicionais para reforçar a função metodológica do processo de formação e reciclagem do corpo pedagógico. Nas instituições de ensino superior artístico, seria possível realizar um trabalho em grande escala destinado a assegurar uma coordenação mais estreita das actividades educativas e metodológicas dos departamentos de ciências sociais e do ensino das disciplinas pedagógicas.

A prontidão profissional do professor-prático para dominar e

possivelmente desenvolver de forma criativa a cultura metodológica formada não é apenas uma questão de um professor específico, da sua vontade e mente individuais. De alguma forma, é até inconveniente lembrar que na terra, e não nos céus das abstrações, existe hoje a necessidade mais premente de um pedagogo teoricamente pensante e feliz (sim, feliz!), que não esteja sobrecarregado pela vida quotidiana, pelos problemas da sua própria saúde e rendimentos, pela carga educativa, pelas tarefas públicas, etc. É claro que tudo isto não são questões puramente metodológicas, mas não podem deixar de influenciar a formação da cultura metodológica do professor.

Como proporcionar uma oportunidade real e formar a necessidade do professor para a compreensão filosófica e concreto-metodológica da ciência e da sua própria atividade prática? Que cada um deles, na cidade e na aldeia, se torne a personificação do conhecimento metodológico, encarnado numa atividade pedagógica transformadora, científica e experimental, inteligente e de todos os modos justificada. Mas ainda não existe um professor assim em grande escala.

FOR AUTHOR USE ONLY

Smirnova Tatyana
doutor em ciências pedagógicas,
professor do departamento de educação artística
e disciplinas humanitárias
Universidade Nacional de Kharkiv
de Artes com o nome de I. P. Kotlyarevskiy.
Ucrânia, Kharkiv.

FUNDAMENTOS PSICOLÓGICO-PEDAGÓGICOS DA PREPARAÇÃO DE UM MAESTRO PARA A AUTO-EXPRESSIONE E A GESTÃO DE UMA EQUIPA CORAL

O desenvolvimento da cultura e das artes na Ucrânia exige a intensificação do espaço educativo, mudanças urgentes no sistema de ensino artístico. Os principais especialistas observam que o sistema de formação nacional de regentes e corais nas instituições de ensino superior não corresponde totalmente às estratégias modernas. A necessidade de renovar o ensino superior de direção e de canto coral é confirmada pelo custo de preservar a essência espiritual do ensino superior, independentemente das condições trágicas da formação dos estudantes em tempo de guerra. Pode presumir-se que uma das razões para os erros da comunidade educativa reside na contradição entre estereótipos educativos ultrapassados e a natureza individual da criatividade artística, que exige uma formação especializada principalmente para a auto-expressão artística e criativa, a comunicação pedagógica e a gestão de uma equipa coral.

A base científica e teórica para resolver o problema da preparação dos estudantes para a auto-expressão criativa, comunicação e gestão de equipas são os trabalhos de representantes da filosofia nacional (H. Skovoroda, P. Yurkevich) e da psicologia humanista (A. Bergson, R. Ingarden, M. Heidegger, V. Sukhomlynskyi). Nos estudos estrangeiros, são válidas as principais disposições da psicologia humanista sobre a conveniência da unidade e da ligação entre as pessoas (E. Fromm), o desenvolvimento do potencial do indivíduo, a conveniência da auto-expressão e da auto-realização (G. Allport, K. Rogers, A. Maslow).

Nos estudos pedagógicos, a questão da auto-expressão dos estudantes de música é actualizada nos trabalhos de O. Oleksyuk, O. Rudnytska e P. Kharchenko.⁵ No entanto, o problema da preparação dos alunos para a auto-expressão na execução coral é quase inexplorado.

O termo "expressão" foi elaborado em profundidade por O. Losev, que o interpretou como uma forma-símbolo que fornece uma base material para um determinado significado nas acções do sujeito, reflectindo a difícil

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

dialética da sua formação como uma justaposição de movimento e repouso. Os psicólogos distinguem a auto-expressão nas emoções, na aparência e na arte. O conteúdo da auto-expressão na atividade educativa e profissional do aluno é importante.⁶

Um estudo cuidadoso das fontes científicas para identificar a essência da auto-expressão do estudante permite-nos considerá-la como um processo de realização das capacidades individuais, pessoais e subjectivas do "eu-profissional", a fim de identificar e afirmar a sua própria individualidade. É de salientar que a auto-expressão do estudante ocorre durante a sua formação profissional como um processo de autodeterminação e auto-atualização, procurando o desenvolvimento mais completo dos aspectos da individualidade criativa do especialista que são apoiados pela sociedade (A. Maslow, 2004).

No processo de direção e formação coral de um estudante, podem ser identificadas certas etapas, que se tornam a primeira experiência de auto-expressão criativa (M. Kolessa, M. Malko, O. Marchlevskiy, K. Pigrov). A primeira etapa para acumular experiência de auto-expressão é a atuação de um cantor coral, cuja preparação, segundo P. Muravskiy, permite aos estudantes dominar gradualmente os passos da cultura coral nas suas várias manifestações (O. Bench). A etapa seguinte, mais complexa, da formação profissional tem lugar no decurso da formação de mestre e regente de coro, que integra os aspectos executivos, pedagógicos e de gestão da atividade profissional de um regente de coro.⁷

A eficácia da formação da individualidade dos estudantes, que tem lugar durante as duas fases acima referidas da formação profissional, depende diretamente do diagnóstico profissional, do estudo dos principais sinais de auto-expressão individual, pessoal e subjectiva de um estudante principiante, observa V. Rybalka".⁸

Consideremos as especificidades da auto-expressão individual dos futuros cantores e maestros do coro, tendo em conta as suas características gerais. O estudo da literatura psicológica e pedagógica mostra que um indivíduo é portador de qualidades humanas naturais, geneticamente determinadas, cujo desenvolvimento é realizado no processo de ontogénese, cujo resultado é a maturidade biológica de uma pessoa. Na pedagogia profissional, as propriedades individuais são entendidas como qualidades psicofisiológicas (constitucionais, neurodinâmicas e psicodinâmicas), tendo em conta o desenvolvimento e o género do indivíduo (V. Rybalka, T. Smirnova).

O estudo da literatura coral especial sobre as especificidades das qualidades individuais de um maestro de coro mostra que, para uma auto-

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., Рыбалка В. В. Психологія: підручник. Київ: Либідь, 2001. 558 с. С.134.

expressão profissional bem sucedida, os estudantes devem ter as seguintes qualidades individuais primárias: 1) saúde física forte, resistência e atividade muscular; 3) desenvolvimento e fluência no canto e no aparelho de direção, o que se deve à necessidade de transmitir adequadamente o conteúdo figurativo de uma obra coral no canto e na direção durante longos ensaios e actuações em concertos; 4) combinação harmoniosa das propriedades mentais e emocionais de um indivíduo.⁹

Sabe-se que a atividade de concerto de um maestro de coro se desenrola em condições de stress constante, o que coloca exigências sobre as propriedades psicodinâmicas do temperamento de um indivíduo, nomeadamente o nível da sua instabilidade psicológica (neuroticismo). Os aspectos positivos para os maestros são a serenidade e a calma, que correspondem a um baixo nível de neuroticismo. A investigação estabeleceu que a combinação de um baixo nível de neuroticismo com a extroversão, ou seja, a orientação para o mundo exterior, a capacidade de se adaptar facilmente ao ambiente social, é ótima para a direção e as actividades corais. Um temperamento forte, equilibrado e móvel é reconhecido como favorável para um maestro, enquanto a letargia, a inércia, a passividade, o fechamento e a tendência para a melancolia são considerados indicadores negativos.¹⁰

A produtividade da auto-expressão dos alunos no processo de regência e formação coral depende do grau de desenvolvimento e flexibilidade das suas propriedades individuais secundárias: sensoriais (emocionais), mnemónicas e verbais-lógicas. Considera-se positiva a riqueza da esfera emocional e estética dos alunos, a capacidade não só de sentir, mas também de demonstrar de forma viva, artística e expressiva as emoções na mímica do canto e na arte da direção. O trabalho de um cantor de coro como intérprete impõe certas exigências ao seu desenvolvimento mental, requer o aperfeiçoamento das capacidades mnemónicas. No entanto, a atividade de um maestro, que combina componentes executivas, pedagógicas e de gestão, exige um elevado nível de pensamento musical e de competências linguísticas dos estudantes.

É por isso que, no processo de formação de um maestro de coro, deve ser dada atenção ao desenvolvimento intelectual e criativo do aluno, em particular, ao seu livre domínio das técnicas intelectuais e lógicas (análise, síntese, seleção do principal, comparação, classificação) e das competências heurísticas-criativas (geração de ideias, originalidade, analogia, pensamento associativo, capacidade de autoanálise, reflexão). No fim de contas, a combinação harmoniosa do lógico e do subconsciente no pensamento do

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.

aluno fornece as bases para a criação de interpretações corais individuais e únicas.¹¹

As características individuais são consideradas uma das condições e uma manifestação parcial do profissionalismo dos especialistas, e a sua consideração indica novas oportunidades, recursos físicos e mentais e taxas de crescimento pessoal dos maestros de coro. No entanto, reflectindo uma certa aptidão profissional, não constituem uma garantia total do sucesso profissional do aluno como forma da sua auto-expressão produtiva.

A análise e generalização da literatura psicopedagógica, a observação pedagógica, os testes e as conversas provaram que, em grande medida, a eficácia da auto-expressão de um aluno como indivíduo é determinada pelos seus motivos profissionais, valores, traços de carácter, propriedades pessoais e profissionais importantes (S. Goncharenko, I. Zyazyun, S. Sysoeva).

A especialização de um cantor e de um maestro de coro deve, antes de mais, assegurar a satisfação das necessidades vitais dos alunos (fisiológicas, de segurança, materiais), entre as quais a importância desta última é cada vez maior hoje em dia. Note-se que um motivador eficaz da auto-expressão profissional e pessoal é a necessidade de desenvolvimento (auto-respeito, auto-realização) e o contacto emocional, que se tornam o estímulo e o movimento de uma formação profissional bem sucedida dos alunos.¹²

Os investigadores, sublinhando a hierarquia da esfera da necessidade motivacional do indivíduo, observando a diversidade das suas ligações, salientam que o predomínio de diferentes grupos de motivos depende principalmente das condições pedagógicas de estudo e das especificidades das actividades educativas e profissionais do estudante. O sucesso da auto-expressão pessoal dos futuros cantores e maestros do coro deve-se principalmente ao facto de terem uma motivação bem fundamentada para a sua escolha profissional, interesses cognitivos e profissionais desenvolvidos (V. Yakonyuk). A motivação profissional profunda, comprovada pelos estudos profissionais, é adquirida pelos estudantes que já têm experiência de desempenho coral nas condições de uma equipa altamente qualificada sob a direcção de um verdadeiro Mestre. Regra geral, caracterizam-se por motivos espirituais, confiança no significado social da sua atividade profissional, um amor constante pela música e pelo canto coral, e um desejo de acções activas nesta área.¹³

Um fator positivo na auto-expressão pessoal dos alunos deve ser a presença de alunos com elevados ideais e orientações de valores associados ao reconhecimento do significado estético, cultural e educativo do canto

¹¹ Мартинюк А.К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні XX - поч. XXI 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.

coral como uma arte democrática eficaz. Para o artista, tradutor da cultura, que deve ser o maestro e os cantores do coro, o domínio dos valores espirituais (Fé, Honra, Beneficência, Amor, Beleza, Verdade, Justiça) adquire um significado especial. É conveniente criar condições adequadas para que os alunos adquiram conscientemente valores - sistema normativo (orientações de valor, ideal profissional, direcções de vida, visão do mundo e mundividência).

O estudo da investigação psicológica e pedagógica de autores nacionais e estrangeiros mostra que se trata da esfera valorativa-normativa dos futuros regentes do coro:

1) ajuda-os a verificar e a reconstruir os seus objectivos profissionais, servindo de base significativa para a seleção de formas de os atingir;

2) contém uma ideia das formas mais perfeitas e harmoniosas de dominar a execução coral;

3) concentra ideias sobre a auto-expressão pessoal através do canto coletivo;

4) resume o resultado da autoeducação dos cantores e do maestro do coro;

5) preserva a ideia não só do valor da auto-expressão individual, mas também aumenta a orientação para uma ampla unidade colectiva criativa;

6) actua como regulador do comportamento dos membros do coro através da mediação das tradições e normas da equipa coral.

O reconhecimento do papel preponderante dos valores espirituais na estrutura da personalidade do maestro e do cantor do coro permite-nos delinear a composição dos traços de carácter mais importantes que se tornam a base da auto-expressão criativa e do sucesso profissional dos estudantes:

1) a capacidade de pensar, de perceber a perfeição sob a forma de um ideal divino personificado, a fusão espiritual com ele, a co-criação, a consciência;

2) honestidade, fidelidade à palavra, à pátria, aos colegas e aos alunos;

3) servir a ordem e a qualidade, a consciência empresarial;

4) a capacidade de amar (arte coral, cantores);

5) o serviço à beleza e a capacidade de a incorporar conscientemente no som coral, a criatividade colectiva, o auto-aperfeiçoamento;

6) lutar pela verdade, compreender o mundo através do conhecimento;

7) capacidade de poder espiritual e de poder humano.¹⁴

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

Além disso, no processo de formação profissional dos alunos para a auto-expressão, é aconselhável criar condições para o desenvolvimento da simpatia, do sentido de coletivismo, da responsabilidade pela sua equipa coral, da diligência e do otimismo. A presença de sociabilidade, um sentimento positivo estável no trabalho com as pessoas, a sensibilidade, a benevolência e a capacidade de conter as emoções tornam-se profissionalmente importantes. Para a formação dos maestros de coro, a educação da sua determinação, coragem e independência profissional são decisivas.¹⁵

Como sabe, a personalidade de um profissional é caracterizada principalmente pelas suas propriedades profissionalmente importantes. No caso da profissão de músico-intérprete, a musicalidade, a fiabilidade profissional e a arte são consideradas propriedades profissionalmente importantes".¹⁶

A análise da investigação científica mais recente sobre psicologia musical mostra que a musicalidade é definida como uma educação integrada e uma capacidade especial, que é a base para vários tipos de actividades performativas (S. Naumenko, Y. Tsagarelli, D. Yunyk). É habitual incluir a audição musical, a memória musical, a atenção e a imaginação musicais e o pensamento musical na estrutura da musicalidade (S. Naumenko). A identificação da estrutura, conteúdo e especificidades da musicalidade como a principal propriedade profissionalmente importante da personalidade do cantor e maestro do coro permite-nos tirar certas conclusões.

Em primeiro lugar, a preparação profissional dos alunos para a auto-expressão criativa requer um estudo aprofundado por parte dos professores e um auto-estudo por parte dos alunos de todas as componentes da musicalidade, tendo em conta as especificidades da sua combinação na estrutura da personalidade de cada aluno. O diagnóstico e a autoanálise permitem não só revelar o potencial real das propriedades musicais profissionais, mas também concentrar a atenção no aperfeiçoamento de todas as estruturas da personalidade, respetivamente, através da orientação profissional do aluno.

Em segundo lugar, o estudo dos traços de personalidade profissionalmente importantes dos futuros especialistas no domínio da música e da cultura coral deve ter lugar em simultâneo com o estudo de todos os indicadores da estrutura da individualidade, o que requer investigação científica adicional sobre a psicologia da personalidade, a psicologia do trabalho musical e uma selecção cuidadosa dos métodos de diagnóstico adequados.

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.

Dado que o cerne da auto-expressão é a procura do sentido da própria vida, pode assumir-se que uma condição importante para o sucesso da auto-expressão dos estudantes é o crescimento da sua auto-consciência, que consiste em compreender o seu próprio "eu", fomentando em si próprio o desejo de independência e de autonomia como sujeito da própria atividade profissional. A autoconsciência de uma pessoa é entendida como um conjunto das suas ideias sobre si própria, manifestadas no conceito de "eu" e na autoavaliação, que ocorre devido a: a) assimilação dos pontos de vista de outras pessoas (valores, normas, imagens de si próprio como portador de capacidades e qualidades) que são significativos para o indivíduo; b) sugestão direta e indireta; c) difusão de avaliações, normas que existem na sociedade; d) um sistema de formação profissional contínua, no processo do qual ocorre a educação de significados profissionais e pessoais (S. Sysoeva, V. Rybalka).

A dinâmica da formação da autoconsciência do maestro do coro e dos seus cantores depende da totalidade dos seus valores espirituais, estéticos e morais, das tradições, da direção criativa, da natureza do repertório e dos métodos de atuação, que são formados no coro de estudantes, na classe de aulas individuais de direção, voz e instrumentos musicais. Um indicador do nascimento da auto-consciência dos alunos é o seu desejo de auto-expressão e auto-realização na profissão de cantor, maestro ou professor de música.

A formação e o desenvolvimento do "auto-conceito" de um especialista incluem a autoimagem 1) no presente (eu real); 2) no passado e no futuro; 3) desejada (eu-ideal); 4) como futuro especialista (eu sou profissional). Estas determinam a escolha profissional final, altura em que o estudante resolve o problema da autodeterminação profissional futura. Por um lado, ele tem de decidir se quer permanecer no papel de cantor-intérprete que cria o elemento mais pequeno do som coral global com o seu canto. Por outro lado, o reconhecimento gradual de si próprio como futuro líder, educador e diretor do coro. O estudo dos princípios básicos da psicologia da personalidade permite-nos afirmar que a discrepância entre o real ("Eu sou um cantor") e o ideal ("Eu sou um maestro") é a fonte de um maior auto-aperfeiçoamento profissional do estudante, o seu desejo de auto-desenvolvimento como intérprete, organizador, educador, maestro e líder.

Acreditamos que é estrategicamente correto criar condições pedagógicas adequadas no processo de formação de regentes e coral para a autoanálise e construção de um "eu" positivo dos futuros especialistas, e para que estes encontrem as fontes da sua atividade profissional. Neste aspeto, torna-se relevante a preparação dos alunos para o auto-desenvolvimento profissional contínuo, a procura e a assimilação de conhecimentos, competências e mecanismos de auto-aperfeiçoamento profissional. O principal critério para a auto-expressão de um estudante como sujeito de formação profissional é uma compreensão profunda das formas de auto-

realização da sua própria individualidade através da mediação do desempenho coral, uma compreensão da necessidade de desenvolvimento profissional contínuo ao longo da vida (T. Smirnova).

Um estudo analítico da investigação científica sobre a psicologia da criatividade (V. Molyako, V. Rybalka, V. Romenets) permite-nos constatar que a natureza da auto-expressão está diretamente dependente da capacidade do estudante para abordar criativamente o seu crescimento profissional. Os principais indicadores da natureza criativa da auto-expressão são a manifestação de um interesse persistente pela profissão; a atividade intelectual e criativa, que atesta a capacidade da personalidade do estudante para identificar contradições e problemas que existem na esfera profissional; o domínio criativo de técnicas profissionais, métodos, meios de atividade. A capacidade de auto-expressão criativa conduz gradualmente a uma elevada produtividade sustentável e à formação de um estilo individual de atividade e competência. O seu auge é o florescimento do talento, quando uma pessoa não só tem realizações criativas estáveis, mas também excede as realizações dos seus contemporâneos".¹⁷

Neste contexto, deve ser reconhecido como significativo o facto de a formação profissional se centrar na plena revelação da individualidade criativa do aluno já dentro das paredes de uma instituição de ensino superior.

Sabe-se que a individualidade é interpretada como uma relação harmoniosa das principais estruturas humanas (indivíduo, personalidade, sujeito de vários tipos de atividade. No entanto, como os cientistas reconhecem, a individualidade de um estudante reflecte principalmente a unidade e a integridade de todas as suas estruturas. Com base na hierarquia e no dinamismo, componentes básicos da individualidade, nas condições de uma instituição de ensino artístico superior, nem todos os estudantes conseguem exprimir plenamente o seu próprio potencial, atuar de forma tão produtiva e criativa quanto possível na esfera da direção e do canto coral.

É por isso que se torna oportuno ter em conta o percurso complexo no processo em que ocorre":¹⁸

- consciência da sua própria identidade, seleção do seu próprio "eu" no coro dos estudantes e consciência do seu estatuto nesse coro; reconhecimento das suas ligações com o mundo;

- a combinação de todos os elementos estruturais (indivíduo, personalidade, sujeito) numa integridade, a determinação da singularidade das suas relações, a natureza da propriedade de todos os seus componentes;

- a determinação das características da expressão da própria pessoa e o desejo do seu auto-desenvolvimento;

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.

- aquisição de características específicas, formas de expressão, procura de um modo de existência próprio, autodeterminação e autorregulação;
- determinação do próprio sentido da vida;
- orientação social da atividade de maestro ou de cantor de coro (O. Bench).

A preparação dos alunos para a comunicação pedagógica com a equipa coral deve ser uma componente integral da formação de regentes e coralistas. O estudo analítico da literatura científica e memorial sobre a teoria da regência permite determinar a importância da comunicação na atividade profissional de um maestro de coro, o que exige o estabelecimento de uma interação produtiva entre os cantores do coro (H. Karas, O. Koshyts, Yu. Loshkov, Ya. Sverlyuk, O. Skrypchynska) .

A importância de uma comunicação eficaz com o coro é indicada por proeminentes maestros e professores de coro que salientam a importância da capacidade de estabelecer um contacto pedagógico com cada cantor durante o período de formação de um coro coerente e amigável.¹⁹

Os cientistas sublinham que o sucesso dos ensaios corais depende principalmente da capacidade do maestro de comunicar com os músicos, de estabelecer uma interação humanista. Isto indica a relevância de incluir no conteúdo da formação de regentes e coral dos estudantes programas e cursos de formação que contribuam para a melhoria da cultura de comunicação entre o regente e os coralistas.

A base científica para resolver o problema da preparação dos regentes corais para a comunicação são os trabalhos de filosofia (H. Vasyanovych, I. Zyazyun), psicologia (I. Beh, V. Rybalka, O. Romenets), psicologia social (O. Kyrychuk), conceitos de comunicação pedagógica (V. Hrynyova, O. Oleksyuk, O. Rudnytska).

A comunicação é considerada como uma forma especial de interação humana, um dos tipos de atividade. As direcções reveladas da investigação do fenómeno da comunicação permitem-nos afirmar a perspectiva do seu estudo como uma combinação de componentes comunicativas, interactivas e perceptivas, cuja implementação assegura o estabelecimento de um contacto pedagógico e criativo na equipa coral!²⁰

Os especialistas reconhecem o lado comunicativo como um dos primeiros na estrutura da comunicação, que é determinado pela troca de informações entre o maestro e os cantores do coro, o estabelecimento da unidade comunicativa no grupo coral. A análise da investigação científica em psicologia geral e social permite-nos afirmar que a transmissão de qualquer informação, bem como a sua formação, clarificação,

¹⁹ Карась Г. Платоніда Шууровська-Россиневич - 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.

desenvolvimento ocorre com a ajuda de sistemas de signos, entre os quais o lugar principal é ocupado por meios verbais, não verbais e paralinguísticos. A determinação da especificidade dos processos comunicativos na execução coral indica a especificidade da utilização dos meios de fala, o papel das técnicas manuais, a utilização da mímica e da pantomima na atividade profissional do maestro e dos coralistas.

Assim, com base na análise de obras sobre a teoria da direção e da psicologia musical, que justificam os tipos de meios não verbais, foi revelado o papel preponderante na comunicação profissional dos cantores e do maestro de coro da técnica manual, dos gestos e dos movimentos (H. Berlioz, R. Wagner, B. Walter, F. Weingartner, H. Wood, R. Kofman, M. Malko, S. Munsch).

Graças a um complexo de movimentos plásticos, o maestro do coro é capaz de refletir de forma ativa, expressiva e precisa a sua própria ideia de atuação. Segundo R. Kofman, o complexo plástico do maestro deve ser uma espécie de código, uma linguagem decifrada pelos coralistas. O autor observa que é constituído por movimentos das mãos, movimentos dos olhos, movimentos mímicos e pantomímicos e desempenha as funções de comunicação a fim de implementar a ideia concetual e comunicar com os coralistas. Partindo do facto de que a técnica manual é um reflexo externo do pensamento do maestro, o autor chegou à conclusão de que o discurso do maestro, a sua técnica manual, demonstra as especificidades dos seus processos mentais, "saturados de elementos emocionais, a manifestação da subjetividade e da auto-expressão do indivíduo."²¹

Nos trabalhos de especialistas em teoria da direção, é definida a função de tais meios de influência emocional (comunicação) como a técnica da mímica. O rosto e o efeito dos olhos, que são considerados o instrumento de comunicação mais importante, são de particular importância na atividade do maestro. Cientistas e artistas de renome afirmam que a produtividade da comunicação não verbal aumenta se o maestro tiver um domínio perfeito das expressões faciais (M. Kolessa, M. Malko). Os peritos observam que a aparência, a arte e os sinais volitivos do maestro, a sua atividade e eficiência têm um impacto significativo nos cantores e nos ouvintes. Nos estudos de psicólogos, foi reconhecido o efeito psicoterapêutico positivo da mímica e da pantomima na personalidade, a sua capacidade de saturar o processo de comunicação com ligações associativas, imagens e componentes emocionais".²²

Os resultados do estudo da literatura sobre estudos corais e a teoria da direção permitem-nos estabelecer o significado da comunicação verbal na estrutura da comunicação do maestro e dos cantores do coro. O papel

²¹ Кoffман 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.

importante da comunicação verbal para os objectivos da comunicação é discutido nos estudos de I. Zyazyun, L. Karamushka e V. Semichenko.²³

A relevância da comunicação verbal na direção e nas actividades corais é determinada pela necessidade de fornecer adequadamente uma descrição verbal de uma obra coral, de determinar os métodos da sua execução, bem como de aumentar a intensidade dos processos de troca de informação verbal nas condições da prática coral moderna. Para um maestro de coro, enquanto representante de um grupo sócio-económico de profissões, a comunicação verbal produtiva adquire uma importância estratégica. Trata-se da humanização dos laços de comunicação, do reconhecimento das importantes funções da comunicação no desenvolvimento pessoal dos coralistas, da promoção do crescimento mental e pessoal de cada coralista individualmente, e do desempenho conjunto de toda a equipa coral.

A análise das abordagens científicas existentes para determinar as funções da atividade discursiva do maestro e dos professores de coro permite concluir que esta cumpre três funções generalizadoras:

- função comunicativa, ou de comunicação;
- informativo, ou a função de transmitir informações;
- função reguladora ou de influência.²⁴

Pode concluir-se que a implementação das funções especificadas será bem sucedida sob as condições, se o discurso do maestro ou professor de coro, para além do cumprimento dos requisitos regulamentares, for caracterizado pela motivação, concentração na equipa, velocidade das reacções do discurso, persuasão, influência, energia, emocionalidade. É de notar que os maestros defendem uma comunicação concisa, figurativa e temperamental com os cantores durante os ensaios, a capacidade do maestro para transmitir habilmente as peculiaridades da interpretação da atuação, encontrar novos métodos de revelar o conteúdo, novas cores, metáforas, comparações.

Um aspeto essencial do ensino da direção e do canto coral deve ser o estudo da vertente interactiva da comunicação profissional, que deve ser entendida como a construção de uma estratégia geral de interação entre o maestro e os coralistas nas actividades de direção e de canto coral. O estudo da literatura psicológica e pedagógica sobre a comunicação permite-nos constatar que a interação profissional do maestro e dos coralistas pode ter uma forma construtiva e uma forma não construtiva.

A análise da prática pedagógica e dos problemas do trabalho das equipas corais educativas e profissionais comprova a presença de muitos deles em formas não construtivas de interação profissional e pedagógica entre o maestro e os cantores do coro, que muitas vezes assumem a forma de

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.

crítica destrutiva, manipulação, ignorância, coerção e numerosos conflitos. Assim, o estudo das especificidades dos conflitos e das formas da sua regulação na equipa coral deve ser um material pedagógico relevante no processo de compreensão dos tipos de interação adequados.

Em particular, os peritos salientam que os conflitos intrapessoais, que estão associados à incompatibilidade de motivos, necessidades, valores e sentimentos dos estudantes, ocorrem sobretudo durante o período de perturbações no mundo interior da personalidade do cantor, observa P. Kovalyk. Os conflitos interpessoais manifestam-se como: a) conflitos de atividade; b) conflitos de comportamento; c) conflitos de relacionamento.²⁵

Pode presumir-se que a preparação dos estudantes para compreenderem a natureza do conflito (destrutivo ou construtivo), a gestão de conflitos com base na consciência das principais estratégias de comportamento (intromissão, desvio, conformidade, compromisso, cooperação) contribuirá para o desenvolvimento da personalidade do cantor e da equipa, aumentando o nível da sua comunicação pedagógica e profissionalismo.²⁶

A elaboração de estudos teóricos e metódicos sobre os problemas de regência comprovam os factos da utilização generalizada, na execução coral, de formas de interação e influência do maestro sobre os cantores e ouvintes, tais como o contágio e a sugestão. O contágio é caracterizado como "uma predisposição inconsciente de um indivíduo para um determinado estado mental, que encontra um reforço emocional significativo no coletivo".²⁷

A eficácia do contágio na execução musical é reforçada pela autoridade criativa, o estatuto do maestro, a utilização hábil da liderança e as qualidades de força de vontade, diz R. Kofman. Sabe-se que Yu. Kulik, o reconhecido maestro do coro de Kharkiv e Artista de Honra da Ucrânia, dominava os métodos de contágio. Observando a conveniência de usar o contágio com a tarefa humana de unificar o coletivo, notamos que, como uma forma de influência emocional que é assimilada inconscientemente, deve ser usada apenas com o objetivo de obter resultados artísticos elevados, sem enfraquecer a vontade dos cantores.

A sugestão, como "influência consciente e não argumentada de uma pessoa sobre outra ou sobre um grupo", tem como objetivo uma mudança no estado emocional, na atitude ou na inclinação para determinadas acções. A sua aplicação no processo de execução da infecção e da sugestão exige que o maestro do coro tenha um comportamento verbal e não verbal confiante, um certo magnetismo de condução. A pedagogia e a psicologia musical modernas insistem na utilização correcta dos tipos de influência especificados, na sua utilização principalmente com o objetivo de

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.

reencarnação consciente, infecção com energias, emoções e pensamentos positivos (O. Koshyts, P. Muravskyi, V. Rozhok).

O estudo da literatura científica sobre questões de interação permitem-nos sublinhar a importância da interação dialógica e da cooperação entre o maestro e os coralistas, que se manifesta na convergência de posições, na formação de uma nova unidade psicológica de "NÓS". O psicólogo polaco E. Melibruda atribui aos valores mais essenciais de uma comunicação e interação competentes: a) autenticidade e abertura; b) possibilidade de procura e pesquisa; c) vontade de trazer o bem a outras pessoas; c) desenvolvimento da personalidade e auto-afirmação".²⁸

Os autores consideram a cooperação como a forma mais influente de interação entre os cantores e o maestro de um coro, cuja essência é considerada em pormenor na pedagogia moderna, na psicologia pedagógica e na prática avançada de direção (G. Karas, A. Martyniuk). A cooperação é interpretada pelos cientistas como uma ideia humanista da atividade de desenvolvimento conjunto do maestro e dos cantores do coro, que é reforçada pela compreensão mútua, pela penetração no mundo espiritual de cada um e pela análise colectiva dos resultados das actividades de desempenho.

Para a formação e o desenvolvimento do coletivo coral, a cooperação pedagógica entre o maestro e os cantores do coro, que tem lugar em actividades de ensaio conjuntas, é de particular importância. Com base nas disposições da psicologia pedagógica sobre o triplo enfoque da interação pedagógica, distinguiremos: a) interação interpessoal entre o maestro e os cantores do coro; b) enfoque no trabalho coral e nos meios da sua execução, c) interação educativa e pedagógica V. Hrynyov vê a originalidade da interação pedagógica na correlação orgânica dos elementos da comunicação pessoalmente orientada, socialmente orientada e orientada para o sujeito.

No processo de comunicação pedagógica no coro, a cooperação pedagógica pode ser imaginada como uma rede de interações entre:

- 1) maestro-cantor;
- 2) cantores em duetos, trios, quartetos, coros e grupos;
- 3) maestro e coro.

A especificidade da comunicação pedagógica na equipa coral manifesta-se não só como a coordenação de acções de desempenho conjuntas, mas também como a transmissão da experiência criativa, a auto-expressão do maestro e dos cantores com base na sua entusiástica atividade criativa conjunta. Pode assumir-se que a auto-expressão humana está sempre orientada para a compreensão mútua e o contacto criativo, é um produto da

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.

comunicação e da cooperação, e a atividade criativa dos sujeitos da interação aumenta significativamente a sua formação como personalidades criativas.²⁹

O nascimento e o aprofundamento da cooperação pedagógica entre o maestro e o coro requerem a organização de um diálogo criativo, "a troca de ideias e impulsos musicais no processo de ensaios e atuação em concerto" (O. Rudnytska). Gostaríamos de acrescentar que um elevado nível da sua comunicação artística com a obra coral, que é interpretada como um "diálogo intelectual-criativo entre o destinatário e o autor" (H. Padalka, I. Sipchenko), é um pré-requisito obrigatório para o diálogo criativo do maestro com o coro.

O estudo da investigação científica permite-nos reconhecer que a cooperação não é apenas uma forma de aumentar a produtividade dos processos de ensaio e de atuação, mas também o desenvolvimento pessoal e profissional dos seus participantes, na medida em que promove a sua interação devido à seleção de uma melhor forma de trabalhar, ampliando as oportunidades individuais e apropriando-se das propriedades profissionais e pessoais de um parceiro.

Sem dúvida, a organização da cooperação de todo o grupo num grupo coral representa dificuldades significativas, porque é precisamente isso que permite preparar a formação de um grupo coral, a sua transição gradual para uma entidade colectiva de cooperação em parceria. Ao mesmo tempo, o princípio da atividade colectiva no coro é implementado apenas nas seguintes condições:

- 1) a atenção de cada cantor à criatividade colectiva;
- 2) a atividade de cada coralista na criação de uma interpretação;
- 3) a escolha, por parte de cada corista, de um instrumento pessoalmente significativo, uma forma de encarnação artística da imagem coral, que assegura a individualização do processo educativo na equipa coral.

Juntamente com os aspectos comunicativos e interactivos da comunicação, existe um aspeto perceptivo, que é considerado como a percepção mútua dos seus participantes realizada na comunicação (T. Tsygulska). A essência da comunicação no coro é sujeito-sujeito, no processo do qual há uma leitura ativa e descodificação do significado dos dados externos dos cantores e do maestro. As impressões que surgem ao mesmo tempo desempenham um papel regulador importante no processo de comunicação, contribuem para a formação de um indivíduo conhecedor.

A percepção no processo de comunicação só se torna possível quando os destinatários são capazes de uma avaliação mútua consciente e competente, o que lhes permite construir relações criativas construtivas no futuro, observam G. Vasyanovych, I. Zyazyun. Com base nos dados de I. Bech, notamos que a preparação preliminar para a compreensão mútua, a

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

reconstrução ativa do mundo interior do parceiro torna-se importante para o maestro e os cantores do coro que entram em interação.³⁰

Segundo muitos autores, o aspeto perceptivo da comunicação requer a formação da capacidade de realizar vários processos ao mesmo tempo: 1) avaliação emocional do outro; 2) descodificação (compreensão) das suas acções; 3) criação de uma estratégia de gestão e comunicação; 4) construção de uma estratégia do seu próprio comportamento.³¹

A percepção, enquanto processo de consciencialização de si através do outro, inclui duas vertentes: a identificação e a reflexão". O conceito de identificação como forma de percepção significa o desejo de se comparar e de se comparar com os outros. Estudos científicos de psicólogos atestam que os conceitos e imagens da percepção dos outros são formados gradualmente, reflectem o pensamento e as emoções das pessoas e, por isso, têm vários níveis de generalização [V. Molyako]. O processo de identificação no desempenho coral está intimamente relacionado com a empatia, que é interpretada como uma forma especial e afectiva de compreender outra pessoa. A identificação colectiva e a empatia requerem o desenvolvimento da capacidade de compreender um parceiro, de tomar a sua posição, de aceitar o seu ponto de vista, bem como de o reconhecer emocionalmente (I. Zyazyun, G. Padalka).

A compreensão da importância destes processos permite reconhecer que um aspeto necessário da formação em direcção e canto coral deve ser a aprendizagem das técnicas de empatia, a capacidade de reconstruir o mundo interior do parceiro na nossa mente. R. Burns acredita que a capacidade de empatia se manifesta como:

- a) paciência para a expressão de emoções do parceiro;
- b) a capacidade de penetrar profundamente no mundo interior subjetivo de outrem;
- c) disponibilidade para adaptar a sua própria percepção à percepção do outro. Como salienta R. Burns, para além da empatia, a preparação dos alunos para uma atitude positiva e para o apoio emocional a qualquer aluno torna-se crucialmente necessária. Com base nas disposições básicas da psicologia prática, é possível recomendar a formação de futuros maestros de coro para compreenderem o estado psicológico dos cantores, o que permite aumentar significativamente o grau do seu contacto.

Em vez disso, é necessário perceber que a percepção na execução coral tem uma certa especificidade, que é complicada pela exigência de compreensão rápida e profunda, compreensão e avaliação do cantor não só como um indivíduo, porque tem lugar no contexto de um diagnóstico

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.

profissional constante das capacidades vocais e corais dos cantores, controlo e correção da dinâmica do som do coro.³²

A análise do fenómeno do aspeto percetivo da comunicação permite-nos reconhecer o papel significativo do mecanismo mais importante da percepção interpessoal, que é a reflexão. Enquanto elemento da percepção do outro, a reflexão significa a consciência da sua atitude em relação a si próprio enquanto sujeito da percepção.³³

Bekh I. interpreta o conceito de "reflexão sócio-psicológica" como "a capacidade do sujeito de perceber e avaliar os parâmetros das suas próprias relações com os outros membros do grupo".³⁴

Podemos chegar à conclusão de que, nas condições de um coletivo coral, a reflexão mútua deve ter lugar em duas direcções: no processo de comunicação verbal nos ensaios e nas actividades de canto. A análise do problema a partir desta perspetiva requer o reconhecimento do papel de liderança do maestro, a determinação do conteúdo e das formas da sua educação social e psicológica adicional com o uso do treino da percepção. Em particular, acreditamos que os alunos devem ser preparados para compreender as causas e estudar os erros de percepção improdutivo, tais como: a) atitudes tendenciosas, avaliações, crenças; b) conclusões preliminares sem avaliações fundamentadas; c) presença de estereótipos formados; d) atitudes subjectivas, a presença de uma base emocional, com base na qual é feito um julgamento avaliativo; d) constância, rigidez da percepção; g) impressões simplificadas dos outros.

A análise da estrutura e do conteúdo da percepção permite-nos reconhecer a importância da preparação de um maestro de coro para uma avaliação razoável e para a construção de um sistema completo de interpretação da personalidade do cantor, do conhecimento das razões e dos motivos do seu comportamento. A tomada de consciência da importância de uma percepção interpessoal exacta exige uma formação teórica e metódica suplementar dos alunos para os testes profissionais e pedagógicos, a correção e a formação sócio-pedagógica.

Fundamentos sócio-psicológicos da formação de maestros de coro. Nas condições do desenvolvimento moderno da sociedade ucraniana, as questões da promoção da unidade e da coesão do povo ucraniano, da formação de profissionais, que devem efetivamente levar a cabo a educação colectiva, estão a ganhar especial relevância. Uma tarefa importante do ensino artístico superior neste domínio é o aprofundamento das competências psicológicas e pedagógicas dos estudantes, ajustando o conteúdo da sua formação artística profissional.

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.

A análise de trabalhos sobre regência e pedagogia coral, o estudo de currículos e programas de formação para a formação de músicos-intérpretes, professores de disciplinas artísticas dá razões para afirmar que, de acordo com a tradição do ensino artístico superior, a principal atenção é dada à formação especial (musical), que envolve a formação de técnicas de regência dos alunos, simulação do som de uma obra coral numa classe de aulas individuais (M. Bagrynovskiy, M. Kolessa, M. Malko). A atividade integradora (aspectos executivos, pedagógicos e de gestão organizacional) do maestro de coro, a sua criatividade conjunta com a equipa coral, que requer uma formação mais complexa e multifuncional, permanece fora da atenção de professores e estudantes. É necessário ultrapassar a contradição: entre o conteúdo tradicional do ensino artístico superior e as actividades multifuncionais de regência e coral; entre as exigências modernas de preparação dos estudantes para a educação e gestão de um conjunto coral e a sua insuficiente elaboração teórica e metódica na teoria do ensino superior de regência e coral. Na nossa opinião, a superação destas contradições exige a aplicação de novas ideias conceptuais e disposições teóricas da pedagogia social e da psicologia, da psicologia da gestão.

A análise de estudos em psicologia social (L. Melnyk, V. Semichenko, V. Shpalinsky), pedagogia (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, A. Mudryk, M. Fitsula), pedagogia musical (Y. Loshkov, L. Sverlyuk, I. Sverlyuk, T. Smirnova) testemunham diferentes abordagens para a compreensão do coletivo, o que requer a clarificação da essência do conceito de "coletivo" e a definição das suas principais características.

Vejamos as definições existentes do conceito de "equipa". N. Volkova define um coletivo como "um grupo socialmente significativo e compacto de pessoas que estão unidas por um objetivo comum, agem em conjunto para atingir um objetivo e têm órgãos autónomos".³⁵

V. Sukhomlynskyi, na sua obra "O poder sábio do coletivo", falando sobre o coletivo escolar, definiu-o como "uma associação de professores e alunos, cada um dos quais vive a sua própria vida e tem os seus próprios padrões de formação e desenvolvimento". O excelente professor sublinhou que uma equipa deve ser considerada "uma comunidade espiritual complexa de pessoas que se encontram em diferentes fases de desenvolvimento intelectual, ideológico, moral, social, laboral e estético, com diferentes necessidades e interesses" [citação de 3]. O conteúdo do conceito estudado é divulgado de forma mais geral por M. Fitzul, que define um coletivo como "um grupo de pessoas para o qual é importante ter um objetivo socialmente significativo, actividades conjuntas diárias destinadas à sua realização, a presença de órgãos autónomos, o estabelecimento de certas relações psicológicas entre os seus membros".³⁶

³⁵ Volkova N.P. Педагогіка: навчальний посібник: К., Академвидав, 2007.616 с. С.182.

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

A análise das definições apresentadas permite-nos concluir que podem ser traçadas duas direcções na interpretação do conceito de "coletivo" pelos autores modernos:

1. São reconhecidas como características principais do coletivo no aspeto pedagógico geral: a) a atividade interactiva, a sua orientação para a realização de objectivos sociais; b) a assistência mútua, o estabelecimento de certas relações psicológicas entre os seus membros; c) a presença de órgãos autónomos (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, M. Fitsula, A. Mudryk).

2. Os representantes da literatura sócio-psicológica reconhecem como características essenciais de uma equipa: a) unidade de objectivos e valores; b) atividade orientada; c) elevado nível de comunicação (V. Semichenko, V. Shpalynskyi). Uma análise comparativa das definições apresentadas permite-nos reconhecer que as características essenciais do conceito de "coletivo" são: 1) a presença de um objetivo socialmente significativo e de uma atividade intencional para o alcançar; 2) a interação produtiva e um elevado nível de comunicação entre os seus membros; 3) a unidade de valores do gestor e dos membros da equipa.

Considerando que a interpretação pedagógica e sócio-psicológica geral da equipa deve ser a base para clarificar a essência do conceito de "equipa coral", analisemos as suas definições conhecidas. A figura proeminente da cultura coral nacional, K. Pigrov, considera o coro como "uma equipa criativa organizada de cantores, que nas suas actividades performativas visa o serviço ideológico e artístico e a educação das grandes massas do povo".³⁷

Na sua definição, o autor sublinha o objetivo e a natureza criativa das actividades da equipa coral. E. Plyushchak e V. Omelchuk actualizam a capacidade do coro para ser um coletivo de cantores capazes de cantar em conjunto e coordenadamente, a presença de todos os elementos do som coral. V. Cherkasov interpreta o conceito de "coro" como um grupo de cantores unidos para a execução conjunta de obras vocais e corais.³⁸

Por conseguinte, a maioria dos autores e profissionais utiliza tradicionalmente o termo "coro" para definir um coletivo coral, no entanto, os problemas do coletivo enquanto organismo social são indiretamente identificados nas definições.

É de notar que, para resolver o problema da preparação dos estudantes para trabalharem com um grupo coral, as definições dadas são úteis, mas insuficientes, uma vez que não asseguram plenamente a sua competência relativamente aos sinais e meios de unir um grupo coral. Em particular, as definições não destacam as características da equipa que afectam a qualidade

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.

do desempenho coletivo, nomeadamente: unidade, coerência e um conjunto excecional de indivíduos criativos.

No entanto, a principal tendência da psicologia passou a ser a compreensão da equipa como um grupo altamente organizado, que se caracteriza pela compatibilidade, um elevado nível de atividade integradora e orientação colectiva. Um coletivo é considerado um grupo no qual as relações interpessoais são determinadas pelo conteúdo pessoalmente significativo e socialmente valioso da atividade do grupo. Por conseguinte, uma das condições para a formação e o desenvolvimento positivos de um grupo coral deve ser a sua atividade de concerto-performance socialmente útil, que exige que cada cantor compreenda o objetivo e as tarefas criativas do seu grupo coral. Diretamente, um coletivo coral é reconhecido como "um grupo organizado de cantores estável ao longo do tempo com órgãos específicos de auto-gestão, unidos por um objetivo comum, conteúdo, valores, actividades conjuntas e uma dinâmica complexa de relações formais e informais".³⁹

Mas também não dá o devido destaque a características tão importantes da equipa como a compatibilidade, a coesão e a eficácia. o nascimento da unidade orgânica no coro pessoal e coletivo.

Uma característica integral da equipa é a compatibilidade, que, na execução coral, indica uma combinação favorável de várias propriedades dos coralistas, assegura o êxito da execução conjunta e a satisfação pessoal do maestro e dos cantores com o canto coral. Na literatura psicológica, distinguem-se vários níveis de compatibilidade. A compatibilidade física indica a mesma idade e as mesmas características físicas dos coralistas. A compatibilidade psicofisiológica indica o grau de compatibilidade do temperamento dos cantores, das suas propriedades musicais, da sua capacidade de trabalho, etc. A peculiaridade da compatibilidade sócio-psicológica reside na consistência dos tipos de comportamento dos cantores num grupo coral, nas suas propriedades comunicativas, na presença de um clima psicológico positivo no grupo coral, na benevolência, na simpatia emocional e na empatia. O estudo da literatura científica sobre o problema em questão permite-nos reconhecer que a compatibilidade como qualidade integral da equipa coral assegura a existência efectiva dos cantores no coro e significa uma combinação óptima das suas qualidades profissionais e pessoais.

Outros sinais de compatibilidade no coro também são considerados:

a) um elevado nível de cultura performativa dos cantores, que se manifesta na sua capacidade de se apresentarem juntos num conjunto coordenado;

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.

b) clareza e coerência das ações profissionais durante os ensaios e os concertos;

c) capacidade de adaptação aos outros cantores e à situação profissional.

O nível mais elevado de compatibilidade, tal como reconhecido pelos cientistas, manifesta-se na unidade de orientação de valores da equipa coral, que é entendida no contexto da coincidência de pontos de vista, avaliações e posições dos cantores e do maestro em relação às direcções e temas da atuação coral, estilo de gestão, abordagens conceptuais, ideias".⁴⁰

É de notar que não se deve entender a unidade de orientação de valores como uma convergência completa dos juízos de valor e das posições dos cantores de coro, o que pode levar ao nivelamento da personalidade do cantor no coro. Em particular, os valores colectivos incluem valores-normas, valores-ideais, valores-objectivos.⁴¹

Por isso, segundo os cientistas, o principal fator de sucesso do maestro deve ser o nascimento da unidade orgânica da maioria dos valores, pessoais e colectivos.

A unidade dos cantores e do maestro do coro ocorrerá através do seu reconhecimento do objetivo comum e das tarefas do desempenho do coletivo coral, pontos de vista próximos sobre o conteúdo e os métodos de desempenho coral, que devem ser de natureza socialmente útil (I. Zyazyun, V. Semichenko, R. Vaisman, Yu. Yanotovska). A análise das especificidades da unidade de orientação de valores do coletivo coral permite-nos reconhecer que a natureza socialmente benéfica da atividade do coletivo provoca o nascimento da personalidade colectiva do coro.

Por conseguinte, é necessário considerar a compatibilidade dos cantores e do maestro como uma característica integral do grupo coral enquanto estrutura dinâmica, que indica a combinação mais favorável das propriedades dos coristas, assegura o êxito da atuação conjunta e a satisfação pessoal do maestro e de cada corista com o canto coral.⁴²

A compatibilidade, enquanto fenómeno psicológico, é o resultado do efeito da interação dos cantores do coro durante os ensaios e os concertos, caracterizando-se pela satisfação emocional e pela "preservação" de relações positivas no coro. Os cientistas observam que a compatibilidade se forma nas condições do estudo do maestro sobre as orientações de valor, os ideais e as tendências de liderança dos membros da equipa. A coesão não é apenas uma característica da equipa, mas consolida-se graças ao mecanismo de assimilação e reforço mútuo de qualidades positivas, compensação e complementaridade de qualidades pessoais insuficientemente desenvolvidas

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 Шуrowsька-Россиневич - перша українська професійна хорова диригентка: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с. С.94.

e competências profissionais (vocais e corais) dos coralistas. A presença de coesão é reconhecida como uma manifestação clara de compatibilidade.

A coesão como característica mais importante de uma equipa é considerada na literatura estrangeira no contexto dos conceitos de "consenso" e "atração".⁴³

Os psicólogos nacionais determinam que a unidade emocional não é suficiente para formar a coesão. Para a sua aquisição, são necessárias a ordem, a coerência e a estabilidade das relações interpessoais intragrupois, que asseguram a estabilidade e a continuidade das actividades da vida do grupo.

Os cientistas distinguem factores de coesão como:

a) relações emocionais interpessoais dos membros da equipa;

b) a estrutura de interação entre eles;

c) a natureza das orientações de valor, atitudes e normas que surgem entre os membros da equipa.⁴⁴

Neste sentido, a coesão do coro pode ser considerada como "uma medida da unidade dos cantores, que nasce da consciência do objetivo comum, das tarefas e dos ideais do coro, bem como das relações interpessoais que adquirem o carácter de ajuda mútua".⁴⁵

Esta definição baseia-se na declaração do conhecido representante da escola de regência e coral de Kharkiv, V. Chabanny, que acreditava que "a coesão é uma condição direta da atmosfera criativa da equipa coral, que se reflecte na capacidade do director do coro para compreender e sentir a vida espiritual dos cantores, a sua cultura interior, o nível de capacidade de desempenho".⁴⁶

Entre os factores que reforçam a coesão da equipa coral, os cientistas consideram a eficácia, que é entendida como a coerência do trabalho entre os cantores e o maestro, ou seja, a melhor combinação das suas acções no tempo e no espaço. A análise da literatura psicológico-pedagógica e sociológica prova que a eficácia pode ser considerada em dois aspectos. Em primeiro lugar, o desempenho da equipa coral caracteriza a atividade simultânea e interactiva dos cantores e do maestro do coro. Em segundo lugar, estamos a falar de eficácia do desempenho, que, com base no anterior, dá origem a um conjunto de todos os elementos do som coral e serve de indicador da unidade sonora da equipa coral.

Os cientistas reconhecem a unidade de valores e de orientação da equipa como o indicador mais importante de coesão e eficiência. É possível compreender a unidade de orientação de valores da equipa coral no contexto

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.

da concordância dos pontos de vista, avaliações e posições dos cantores e do maestro em relação às direcções, ao repertório coral, ao estilo de liderança, às abordagens conceptuais e às ideias que o maestro professa.⁴⁷

O principal fator da unidade de orientação de valores é a comunhão dos cantores e do maestro do coro em relação ao objetivo e às tarefas do desempenho da equipa coral, que deve ter um carácter socialmente útil (O. Mykhailychenko).

Na literatura científica, sublinha-se que a compatibilidade, a coesão e a eficácia requerem o nascimento de um clima psicológico positivo, entendido como um conjunto de condições internas criadas pelo gestor no processo de desenvolvimento e nas actividades vitais da equipa. Isto é, antes de mais:

- a) uma perspectiva positiva tanto para o coletivo como para cada um dos seus membros;
- b) a atmosfera moral e o estado de espírito dominante na equipa;
- c) assistência mútua e autoridade do chefe do coro;
- d) produtividade dos membros da equipa.

Pode argumentar-se que um clima psicológico positivo contribui para a formação de um sentimento de satisfação entre os membros da equipa, devido às actividades conjuntas, e afecta a vida e as actividades de toda a equipa.

Os resultados do nosso inquérito e da análise das actividades dos coros de estudantes em atividade e em formação confirmam a exatidão das disposições da pedagogia moderna e da psicologia social, segundo as quais as tarefas importantes do líder devem ser o cumprimento dos requisitos de compatibilidade entre os coralistas, a educação da coesão e da eficiência, a criação de um clima psicológico confortável e saudável na equipa do coro.

Por conseguinte, os futuros regentes do coletivo coral devem estar preparados para determinar o objetivo e o conteúdo das actividades socialmente significativas do seu coletivo coral, para levar a cabo uma interação produtiva e para cultivar a unidade de valores e ideais dos cantores. Para atingir as competências de desempenho e a cultura coral, o maestro do coro deve ter em conta os indicadores de compatibilidade dos membros do coro, dominar os conhecimentos e métodos de promoção da coesão e da eficiência e melhorar os métodos de criação de um clima psicológico positivo.

⁴⁷ Смирнова Т.А. Музыкальная педагогика и психология высшей школы: навчальний посібник. Харків: Лідер, 2021. 180 с. С.95.

Cherkasov Volodymyr
Doutor em Ciências Pedagógicas, Professor,
Professor do Departamento de Arte Musical da
Instituição comunal de ensino superior
"Academia da Cultura e das Artes"
do Conselho Regional da Transcarpática.
Ucrânia, Uzhgorod.

EDUCAÇÃO MUSICAL NA ÁREA CULTURAL E HISTÓRICA DA UCRÂNIA (ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA DA UCRÂNIA COM O NOME DE P. I. TCHAIKOVSKY)

O estabelecimento de uma das principais e mais prestigiadas instituições de ensino superior de música na Europa e na Ucrânia - a Academia Nacional de Música da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky - remonta a 1863, quando foi aberta em Kiev uma filial da Sociedade Musical Russa e, mais tarde, em 1968, a Sociedade Musical Imperial Russa, com base na qual foi aberta a Escola de Música de Kiev. Este facto foi confirmado pela decisão de 2020 do Conselho Académico da Academia Nacional de Música da Ucrânia, que recebeu o nome de P. I. Tchaikovsky, de considerar o dia 27 de outubro de 1863 como o dia da fundação da instituição, como o dia da fundação da filial de Kiev da Sociedade Musical Imperial Russa.

O primeiro reitor do Conservatório de Kiev, em 1913-1914, foi o pianista, compositor e professor ucraniano de origem bielorrussa Volodymyr Vyacheslavovych Puhalskyi (1848-1933). De facto, antes de V. V. Puhalsky, houve tentativas de L. Albrecht e A. Rubinstein para dar à escola de música o estatuto de conservatório. O. Glazunov e S. Rachmaninov também apelaram à abertura do conservatório, justificando a conveniência e oportunidade da abertura com base na escola de música da instituição de ensino superior. E só em 3 de novembro de 1913 teve lugar a cerimónia de abertura do Conservatório de Kiev.

O estudo das fontes de arquivo e da documentação oficial mostra que, de 1924 a 1928, a instituição funcionou como uma escola técnica de música, cujos diplomados recebiam diplomas de ensino superior. De 1928 a 1934, a escola técnica fez parte do Instituto de Música e Teatro com o nome de M. V. Lysenko. Finalmente, em 1934, a instituição de ensino adquiriu o estatuto de Conservatório Estatal de Kiev e o nome de Conservatório P. I. Tchaikovsky foi atribuído em 1940, por ocasião do 100º aniversário do nascimento do compositor.

A propósito, note-se que, durante a Segunda Guerra Mundial, os professores e os alunos do Conservatório de Kiev foram em parte evacuados para Sverdlovsk e em parte o processo educativo prosseguiu nas instalações

da escola n.º 57 em Kiev, que era supervisionada por Ostap Lysenko, filho de Mykola Vitaliyovych Lysenko.

É importante que, nas décadas de 60 e 70 do século XX, o pessoal do conservatório tenha iniciado uma cooperação ativa com instituições internacionais. Isto inclui a cooperação entre universidades, a formação de pessoal para países estrangeiros, a participação de estudantes e professores em concursos internacionais, conferências científicas, digressões de grupos de artistas, etc. Vários milhares de cidadãos estrangeiros de todos os continentes do mundo receberam diplomas da NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky. Atualmente, mais de 120 estudantes de vários países da Europa, Ásia, Médio e Extremo Oriente estudam na academia.⁴⁸

O pessoal da Academia mantém amplas relações internacionais com muitas instituições de ensino musical estrangeiras e centros culturais em França, Alemanha, Itália, Espanha, Lituânia, Países Baixos, Portugal, Polónia, Bielorrússia, Cazaquistão, Uzbequistão, China, EUA, o que abre perspectivas de crescimento profissional para os futuros especialistas e desenvolvimento de carreira bem sucedido. O corpo docente da NAU com o nome de P. I. Tchaikovsky coopera frutuosamente com instituições de ensino superior da Ucrânia, tais como: Academia Nacional de Música de Lviv com o nome de M. V. Lysenko, Academia Nacional de Música de Odesa com o nome de A. V. Nezhdanova, Universidade Nacional de Artes de Kharkiv com o nome de I. P. Kotlyarevsky, Academia de Música de Dnipropetrovsk com o nome de Mykhailo Hlinka.

É oportuno referir que, desde 1986, no NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky, começou a funcionar o estágio de assistentes, tendo-se posteriormente iniciado a formação de pessoal docente altamente qualificado em estudos de pós-graduação e doutoramento. Graças a músicos de fama mundial, foram criados no conservatório, artistas de arte musical, escolas de interpretação, de composição e científicas. A NMAU, com o nome de P. I. Tchaikovsky, tornou-se um centro de elite de educação musical profissional do Estado. Em todas as fases de desenvolvimento, a Academia preservou e enriqueceu decentemente o elevado profissionalismo, a ligação com as tradições do povo ucraniano e as realizações das culturas musicais europeias.⁴⁹

Por conseguinte, é bastante natural que, em 1995, por decreto do Presidente da Ucrânia, o conservatório tenha adquirido o estatuto de Academia Nacional de Música com o nome de P. I. Tchaikovsky e, em 2019, de acordo com a classificação da UNESCO "Top 200 Ucrânia", a Academia Nacional de Música da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky ocupou o primeiro lugar entre as instituições de ensino superior de arte da Ucrânia.

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

⁴⁹Так само.

É oportuno sublinhar que, desde 1998, a Academia é membro da Associação Europeia de Conservatórios, Academias de Música e Escolas Superiores de Música. Desde 2018, a Academia tem vindo a trabalhar ao abrigo de programas internacionais de mobilidade académica, em particular o Programa da União Europeia "Erasmus+".⁵⁰ Os parceiros da Academia no âmbito deste programa são: Conservatório Superior da cidade de Vigo (Espanha); Universidade Aristóteles em Salónica (Grécia); Conservatório com o nome de Nino Rota em Monopoli (Itália); Conservatório Giuseppe Tartini em Trieste (Itália); Universidade de Música de Freiburg (Alemanha).

A Academia definiu regras claras e compreensíveis para o reconhecimento dos resultados de aprendizagem obtidos noutras instituições de ensino superior, em particular durante a mobilidade académica. Estas regras estão disponíveis para todos os participantes no processo educativo. O elevado nível de formação dos especialistas é confirmado pelas suas realizações criativas, vitórias em concursos internacionais, concertos activos e actividades de ensino bem sucedidas.

De referir que, em 2019, a direção da instituição, liderada pelo reitor M. O. Tymoshenko, iniciou a cooperação com músicos chineses relativamente à abertura de um conservatório chinês na cidade de Hengshui. Um evento significativo deste ano foi também o estabelecimento do Centro de Música Confúcio, que se tornou um centro de pesquisa de música chinesa, intercâmbio cultural entre os dois países "One Belt, One Road", cujo objetivo era a apresentação de experiência educacional, repertório de ópera, organização de projectos conjuntos e digressões, que se revelaram extremamente valiosos no intercâmbio cultural, artístico e educacional na região da Europa Centro-Oriental e em todo o mundo.

É importante o facto de a NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky ser a fundadora e editora de 4 publicações científicas especializadas em musicologia e estudos culturais, que são muito populares entre os cientistas. Os professores e os estudantes têm a oportunidade de pôr em prática as competências de investigação adquiridas através da publicação de artigos e da participação em conferências científicas e práticas internacionais e ucranianas.

Atualmente, a Academia Nacional de Música da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky é um centro líder de educação musical na Ucrânia, no qual estudam mais de 1.100 alunos em 5 faculdades e 27 departamentos, 5 Heróis da Ucrânia, 5 académicos e 26 membros correspondentes da Academia Nacional de Artes da Ucrânia, 65 artistas populares, 94 professores, 31 doutores em ciências, 126 professores associados, 108 candidatos a ciências, 40 artistas de honra e 57 artistas de honra da Ucrânia.⁵¹ Por conseguinte, é bastante natural que o processo educativo seja levado a

⁵⁰Так само.

⁵¹Так само.

cabo por músicos-intérpretes de renome, críticos de música, cientistas, autores de monografias e manuais para instituições artísticas de todos os níveis de acreditação.

Ao mesmo tempo, deve reconhecer-se que o corpo docente do NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky proporciona uma formação de alta qualidade de especialistas altamente qualificados no domínio da cultura e da arte, que se baseia nas realizações científicas fundamentais de cientistas nacionais e estrangeiros, músicos e intérpretes conhecidos na Ucrânia e no estrangeiro e visa assegurar uma formação competitiva e integrada no espaço educativo e artístico mundial capaz de criar e apresentar projectos/programas musicais originais, obras e aplicar conhecimentos, competências e capacidades aprofundadas em actividades criativas e de ensino.

É importante que as formas e os métodos de aprendizagem e de ensino na Academia contribuam para a realização dos objectivos de aprendizagem e dos resultados do programa, satisfaçam os requisitos de uma abordagem centrada no estudante e os princípios da liberdade académica. A combinação disponível de formatos de ensino individual, de grupo e coletivo deve-se às especificidades do estudo, cujo objetivo é a realização de um projeto criativo (de interpretação ou de composição) pelos estudantes e a sua justificação científica. A formação é conduzida com o envolvimento de métodos puramente pedagógicos (verbais, visuais, práticos, baseados em problemas, de pesquisa-investigação, analíticos, etc.) e de estudos artísticos específicos (histórico-tipológicos, de género, estilísticos, interpretativos, semióticos, método de reconstrução histórico-artística, etc.), cuja utilização reflecte as especificidades da indústria desta ou daquela profissão.

É de salientar que as informações sobre os objectivos, os conteúdos e os resultados programáticos da formação, o procedimento e os critérios de avaliação no âmbito das componentes educativas individuais são definidos nos planos de estudos e nos programas de formação das disciplinas. O plano de estudos de cada uma das disciplinas contém informações sobre o professor e os seus contactos, informações gerais sobre a disciplina, métodos de avaliação, língua de ensino, competências gerais e especiais que devem ser adquiridas pelo aluno como resultado da frequência do curso, uma lista de tópicos, informações sobre formas, métodos e tecnologias de ensino e controlo, bem como o sistema e os critérios de avaliação. Além disso, os planos de estudos das disciplinas declaram a possibilidade de educação inclusiva e de actividades extracurriculares (educação informal). Os planos de estudo das disciplinas contém informações mais pormenorizadas sobre a estrutura e o conteúdo da disciplina, a bibliografia recomendada, etc.

A educação, o ensino e a investigação científica de professores e estudantes estão relacionados com a internacionalização das actividades do NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky, a participação de assistentes estagiários e estudantes de pós-graduação criativos em festivais

internacionais de música ("Music in old Lviv"; "Mariupol Classic"; Festival Internacional de Guitarra de Salónica, Grécia, etc.) e competições (Concurso Internacional Arthur Rubinstein, Israel; "Festival Internacional e Concurso Heinsberg", Alemanha; Concurso Tadeusz Wronski, Varsóvia; Concurso Klaudia Taev, Estónia; Festival Virgilius Noreiberg, Grécia, etc.) e concursos (Concurso Internacional Arthur Rubinstein, Israel; "Festival Internacional de Guitarra e Concurso Heinsberg", Alemanha; Concurso Tadeusz Wronski, Varsóvia; Concurso Klaudia Taev, Estónia; Concurso Internacional Virgilius Noreika, Lituânia, etc.), concertos a solo em cidades europeias (Katowice, Poznan, Varsóvia, etc.).

Professor de piano.

A história do *Departamento de Piano Especial n.º 1* começa em 1868, quando foi aberta a primeira escola de música especial em Kiev, que mais tarde foi reorganizada numa escola de música. Nessa altura, foram lançados os alicerces da escola de piano de Kiev, na origem da qual estavam o professor Volodymyr Puhalskyi e o pianista, compositor e maestro Hryhoriy Khodorovskyi-Moroz. Em 1913, os professores da classe de piano incluíam Hryhoriy Beklemishev, Felix Blumenfeld e Heinrich Neuhaus. As actividades pós-guerra de professores e alunos da faculdade de piano, onde trabalharam K. Mykhaylov, Arnold Yankelevich, E. Slyvak, A. Lufera e I. Shamo, contribuíram para a preservação e desenvolvimento das tradições da escola de piano ucraniana.

Nos anos 50, a escola de piano de Kiev foi reabastecida com novos nomes, entre eles: Volodymyr Nielsen, Tetiana Kravchenko, Vsevolod Topilin. Em 1961, o departamento de piano especial foi dirigido pelo notável músico Oleksandr Alexandrov. Em 1965, devido ao aumento do número de estudantes na faculdade de piano, foram criados dois departamentos especiais de piano - o n.º 1 e o n.º 2. Nas décadas de 1960 e 1980, trabalharam aqui os seguintes professores: Professor Vitaly Sechkin, Mykola Suk, Serhii Skrynchenko. Nas décadas de 1970 e 2000, trabalharam neste departamento os pianistas-pedagogos Alla Zaderatska, Zhanna Anistratenko-Khursina, Lyudmila Kasyanenko e Andriy Korzhenevskyi.⁵²

Desde 1996, o departamento tem sido dirigido por um compositor e pianista, Artista Popular da Ucrânia, Professor Mykhailo Stepanenko, que criou condições favoráveis para o desenvolvimento abrangente do potencial criativo de professores e alunos do Departamento de Piano Especial N.º 1. Atualmente, os principais artistas e professores ucranianos modernos trabalham no departamento, incluindo Professor Lyudmila Martsevich, Artista Honrado da Ucrânia Alla Kashchenko, laureado do Concurso All-Ukrainian Mykola Lysenko Olga Kovaleva, Trabalhador Honrado da

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

Cultura da Ucrânia Nataliya Hrydneva, Candidato de História da Arte, Professor Associado Oleg Bezborodko.

Uma página especial e importante na história da NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky é ocupada pela classe de órgão do departamento, que é dirigida pela Professora Halyna Bulybenko, trabalhadora de honra das artes da Ucrânia.

De 1967 a 1979, o *Departamento de Piano Especial N.º 2* foi dirigido pela Artista do Povo da Rússia, Professora Tetyana Kravchenko. Na década de 1980, o departamento foi dirigido por: Aza Roschyna e Yevhen Rzhanov. De 1985 a 2004, o departamento foi dirigido pelo Artista de Honra da Ucrânia, Professor Ihor Ryabov. Desde 2004, o departamento é dirigido pela professora Tetyana Roschyna, trabalhadora de honra das artes da Ucrânia e candidata a História da Arte.

O período moderno da atividade do departamento é marcado por muitas inovações. Pela primeira vez, os professores do departamento introduziram regularmente conferências científicas e práticas e leituras pedagógicas: "Arte do piano: história e modernidade", "Escola de piano de Kiev: Nomes e tempos", "Escola de piano de Kiev: páginas de história", "Para o 200º aniversário de F. Chopin". Publicou coleções de trabalhos científicos "Problemas de execução e pedagogia do piano", "F. Chopin: 200 anos de romantismo" e a monografia colectiva "Escola de Piano de Kiev. Nomes e épocas".⁵³

As relações internacionais são ativamente desenvolvidas pelos professores do departamento. É o caso, em primeiro lugar, do Festival Internacional "Dinastia", que inclui a série de concertos "A Arte de Tocar com uma Orquestra", em que participam artistas da Ucrânia, EUA, China, França, Israel, Austrália, Grã-Bretanha.

Ao longo dos anos da sua existência, os professores do departamento formaram um grande número de artistas e professores altamente profissionais. Entre os alunos do departamento encontram-se pianistas que continuam as melhores tradições da escola de piano de Kiev e apresentam a arte do piano ucraniano na cena musical mundial.

O *departamento de direção de concertos* foi fundado em 1938 como departamento de conjunto de câmara e direção de concertos. Nos primeiros anos, tratava-se de aulas opcionais de direção de concertos. Com o passar do tempo, em 1946, foi introduzido pela primeira vez o exame de Estado para a classe de concertino, o que confirmou a importância e a relevância desta disciplina na formação de um músico profissional. Em 1969, foi introduzida uma especialização obrigatória na classe de concertino. Está a ser criado um instituto de ilustradores-vocalistas e instrumentistas.

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

Os professores do departamento estão constantemente a trabalhar na melhoria do processo educativo, na criação de novos programas educativos e na expansão do repertório. A composição de solistas do departamento é constantemente renovada com jovens instrumentistas talentosos que têm uma experiência considerável como concertino e são estudantes do conservatório. O repertório dos estudantes do departamento inclui quase toda a literatura de câmara e vocal, tanto ucraniana como mundial, óperas para piano, um grande círculo de concertos instrumentais e peças de teatro, cuja gama abrange todas as épocas, géneros e estilos. Existe um processo regular de atualização do repertório com obras de compositores modernos, em particular ucranianos.

Os professores do departamento fazem digressões activas, realizam concertos de obras de compositores de quase todas as épocas, conduzem concertos temáticos dos alunos das suas turmas. O departamento dedica muita atenção ao desenvolvimento científico e metódico. Os professores efectuam revisões executivas de cenas de ópera, árias individuais de clássicos da música mundial, romances, etc.

Os licenciados do departamento trabalham com grande sucesso em casas de ópera, instituições de concertos e instituições de ensino da Ucrânia, EUA, França, Grã-Bretanha, Polónia, Rússia, Portugal, Alemanha, Canadá, Espanha.

Corpo docente vocal e de direcção.

O *departamento de canto de câmara* foi criado em 2017 como resultado da reorganização do departamento de canto a solo no departamento de canto de câmara e no departamento de canto lírico. Na sua criação e desenvolvimento, o departamento baseia-se nas tradições que foram estabelecidas por professores de canto excepcionais que trabalharam no Conservatório de Kiev. As actividades dos professores do departamento de canto de câmara visam a formação de jovens talentosos no domínio da arte vocal, a realização de investigação científica e metodológica e o desenvolvimento de tecnologias inovadoras no domínio da performance vocal e da pedagogia com base na integração da ciência, da educação e da apresentação de concertos.

O pessoal docente e executivo do departamento está constantemente a trabalhar no sentido de melhorar o processo de formação de futuros intérpretes com base na unidade da educação, da criação, do desempenho e da prática pedagógica. A eficácia das actividades de concerto, criativas-pedagógicas e inovadoras aumenta com os esforços dos professores e dos alunos. Foi realizado com grande sucesso um seminário científico-metodológico por ocasião do 150º aniversário do Professor O. Muravyova;

conferências científicas e práticas internacionais, entre as quais: "Famílias artísticas" e para o 100º aniversário de Z. Lichtman.⁵⁴

O departamento de regência coral reúne professores talentosos e maestros em exercício que dão formação a maestros corais altamente qualificados que trabalham em várias instituições artísticas na Ucrânia e no estrangeiro. A base para a formação destes especialistas é o coro de estudantes, cujo repertório se distingue pela complexidade da linguagem do compositor moderno, diversidade de géneros, técnica de execução e habilidade artística.

O repertório do coro de estudantes inclui obras de compositores nacionais e estrangeiros, obras de ópera e obras de música espiritual, miniaturas corais e arranjos de canções populares. O departamento iniciou um estudo exaustivo da obra de Sarreila, nomeadamente: preparação da anotação, trabalho prático com o coro, preparação da obra para apresentação em concerto e direção do coro em condições de palco. Por conseguinte, o nível de formação dos seus diplomados dá confiança no enriquecimento e desenvolvimento da futura arte académica coral ucraniana.

O departamento de preparação para ópera e direção musical da Universidade Nacional Estatal com o nome de P. I. Tchaikovsky prepara bacharéis e mestres para teatro musical com a especialização "Direção Musical" e cantores-intérpretes com a especialização "Canto de Ópera". As actividades do corpo docente do departamento são caracterizadas pelo profissionalismo e pela constante energia criativa, o que determina as suas realizações e uma forte perspetiva para actividades futuras. Os professores do departamento consideram a formação profissional de cantores de ópera e o ensino da arte da direção musical aos estudantes como a principal tarefa do seu trabalho.

Gostaríamos de salientar que o teatro musical moderno se esforça pelo desenvolvimento e procura de novas formas de arte cénica, o envolvimento de jovens especialistas criativos - cantores e encenadores - no trabalho criativo. Estes desafios determinam a necessidade de formar futuros artistas capazes de se adaptarem rapidamente às novas condições no domínio da música e do teatro, de serem competitivos no país e no mundo, de acordo com as exigências profissionais em constante crescimento.⁵⁵

O Departamento de Ópera e Regência Sinfónica foi fundado em 1918 no Instituto de Música e Dramaturgia com o nome de M. V. Lysenko, por iniciativa do Professor Mykola Malko. Os primeiros professores do departamento foram Valerian Berdyaev e Felix Blumenfeld. Em 1948, o reitor do Conservatório de Kiev era o conhecido maestro ucraniano, artista de honra da Ucrânia Oleksandr Klymov. Foi por sua iniciativa e com o seu

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

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

apoio que foi criado o departamento de direção de ópera-sinfônica, para o qual convidou os notáveis maestros Natan Rakhlin, Volodymyr Piradov e Veniamin Tolba. No início, era um departamento que fazia parte do departamento de direção coral.⁵⁶

É de salientar que, de 1978 a 1986, o departamento de direção de ópera-sinfônica foi dirigido pelo Professor Mykhailo Kanershtein, um professor talentoso e dedicado à causa, que deu um contributo significativo para as componentes prática e pedagógica da escola de direção. Graças a ele, os famosos maestros Konstantin Simeonov e Stefan Turchak foram convidados para o corpo docente do departamento. Foi durante o período de Mykhailo Kanershtein que o "departamento de direção de ópera-sinfônica" foi transformado em "departamento de direção de ópera-sinfônica". A criação de uma nova subdivisão estrutural do "departamento" previa um curso de cinco anos de acordo com um programa especialmente desenvolvido com estudantes que já tinham uma formação musical superior.⁵⁷

Convém sublinhar que, de 1986 a 1989, o primeiro chefe do "Departamento de Ópera e Direção Sinfônica" foi o Artista do Povo da URSS, laureado com o Prémio Estatal Taras Shevchenko, maestro brilhante - Stefan Turchak. O maestro foi o primeiro intérprete de muitas obras de compositores ucranianos modernos. Foi S. Turchak que trouxe a música ucraniana para o nível europeu.⁵⁸ De 1989 a 2000, o chefe do departamento foi Yevhen Dushchenko, um excelente maestro, cuja atividade criativa esteve associada a vários colectivos bem conhecidos da Ucrânia. Em 1983, Yevhen Dushchenko tornou-se um dos fundadores e maestro principal do primeiro teatro musical para crianças na Ucrânia, denominado "Kyiv Opera".

Um acontecimento importante no desenvolvimento da escola de ópera e de direção sinfônica de Kiev foi a abertura do estágio de assistente em 1995. Desde 2000, o chefe do Departamento de Ópera e Direção Sinfônica é o Artista Popular da Ucrânia, Professor Viktor Zdorenko. Há muitos anos que existe uma orquestra sinfônica no departamento, na qual os estudantes de direção praticam. Os vencedores também praticam no estúdio de ópera da academia, que tem muitos espectáculos de ópera no seu repertório.

Depois de se formarem na Academia, os licenciados já têm experiência de trabalho não só com uma orquestra sinfônica, mas também com uma orquestra de ópera, o que, por sua vez, confirma plenamente a qualificação de "maestro de ópera e de orquestra sinfônica". Entre os diplomados do Departamento de Regência de Ópera e Sinfônica encontram-se maestros de renome que são o orgulho não só do Departamento e da Academia, mas também do nosso país. São artistas populares da Ucrânia, figuras notáveis da arte musical da Ucrânia, laureados de concursos de

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

⁵⁷Так само.

⁵⁸Так само.

regência, chefes de orquestras sinfônicas famosas da Ucrânia, regentes de ópera e de teatros de teatro musical da Ucrânia.

O departamento de canto lírico foi criado em 2017 com base no departamento de canto a solo. No departamento trabalham cantores de renome, laureados de concursos internacionais, artistas nacionais e homenageados da Ucrânia, a grande maioria dos quais trabalhou como solista da Ópera Nacional da Ucrânia com o nome de Taras Shevchenko em diferentes anos. Nos últimos anos, o departamento de canto lírico formou um grande número de cantores profissionais que se tornaram laureados nos mais prestigiados concursos vocais e receberam os mais altos prêmios não só nos concursos vocais nacionais, mas também nos mais prestigiados concursos estrangeiros.⁵⁹

Além disso, os professores e os estudantes do departamento participam ativamente em festivais internacionais e ucranianos, em conferências científicas e práticas sobre problemas de pedagogia musical, teoria, metodologia e execução.

Corpo docente da orquestra.

O Departamento de Instrumentos de Sopro e Percussão de Metais da Universidade Médica Nacional da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky foi fundado em 2006. O seu primeiro diretor foi um excelente trompetista, doutor em história da arte, artista de honra da Ucrânia, o professor Valery Terentiyovych Posvalyuk. Atualmente, o departamento é dirigido por um músico notável - trompetista, solista da orquestra sinfônica do Teatro Nacional de Ópera e Ballet da Ucrânia com o nome de T. G. Shevchenko, Artista de Honra da Ucrânia, Professor Mykola Yakovych Balanko.⁶⁰

É de salientar que os professores e estudantes do departamento participam em masterclasses, apresentam relatórios criativos, prestam assistência prática e metódica a líderes de grupos artísticos amadores e professores de instrumentos de sopro e percussão de instituições de ensino musical nacionais. No departamento trabalham músicos brilhantes que, ao longo dos anos, criaram a sua própria escola de atuação e formaram um grande número de especialistas de alta qualidade.

O Departamento de Instrumentos de Sopro e Percussão do Conservatório de Kiev foi inaugurado em 1934 sob a direção do notável trompetista Vilhelm Maryanovich Yablonskyi, que leccionava a classe de trompete desde 1927. Durante a década de 1920, a classe de trompa foi leccionada por Mykhailo Pukhovych, em 1934 a classe de trompa foi dirigida por Yakov Yurchenko, a classe de trombone foi leccionada por Paul Fasshauer nos primeiros anos do Conservatório de Kiev e, a partir de 1925,

⁵⁹Так само.

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

por Oskar Lange. Em 1936, a classe de trombone e tuba foi leccionada por Oleksiy Dobroserdov.⁶¹

É importante que os concertos de professores e alunos do departamento se tornem fenómenos brilhantes na vida musical de Kiev, que os alunos ganhem muitos títulos honoríficos e prémios em muitas competições ucranianas e internacionais.

O departamento de instrumentos de sopro foi criado em 2006. O seu diretor era o clarinetista, candidato a história da arte, professor, artista de honra da Ucrânia Roman Andriyovych Vovk. Na altura da fundação do Conservatório de Kiev, as classes de instrumentos de sopro de madeira eram dirigidas por O. Khymychenko (flauta), S. Duda (oboé, fagote), L. Khazin (clarinete) - solistas da Ópera de Kiev e professores da Escola de Música de Kiev.

Nos anos seguintes, paralelamente a O. Khymychenko, a classe de flauta no Conservatório de Kyiv foi leccionada por I. Mykhaylovskiy e a classe de oboé por Ya. Kozhur. Em 1934, os instrumentos de sopro foram fundidos no departamento de instrumentos de sopro e percussão. Era dirigido por um músico notável, o trompetista Vilhelm Maryanovych Yablonskyi.⁶²

O departamento de instrumentos de corda e de arco foi criado em 1934 com base na faculdade de orquestra. De 1934 a 1941, trabalharam neste departamento os seguintes professores D. Berthier (diretor do departamento), Y. Magaziner - professor da classe de violino, G. Pecker - professor da classe de violoncelo, G. Haase - professor da classe de harpa.⁶³

A base concetual da atividade do departamento é a combinação do processo educativo com a execução de concertos e a prática científico-metódica. Isto é possível graças ao trabalho criativo inspirado de professores e concertistas altamente qualificados.

O departamento de violino remonta à fundação do Conservatório de Kiev. Na sua génese estiveram os notáveis músicos-pedagogos M. Erdenko e P. Kohanskyi e, de 1920 a 1930, trabalharam aqui personalidades da pedagogia musical nacional como os professores N. Skomorovsky, D. Berthier e J. Magaziner. O período pós-guerra do desenvolvimento das aulas de violino está associado ao trabalho dos professores V. Stetsenko, O. Manilov e P. Makarenko, e a década de 1960 foi marcada pelas actividades dos diplomados do Conservatório de Moscovo e laureados de numerosos concursos internacionais, O. Parkhomenko e O. Horokhov.

Apoiando as tradições e realizações nacionais de 1969, trabalharam no departamento os talentosos músicos O. Krysa (que dirigiu a recém-criada

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

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/>

unidade estrutural em 1969-1973), Yu. Mazurkevich e B. Kotorovych trabalharam no departamento. Ao mesmo tempo, O. Kravchuk, K. Takhtajiev, O. Buchynska, O. Panov, A. Shtern, A. Melnikov, A. Vynokurov, T. Pechenyi, O. Kotorovich e outros trabalharam frutuosamente.⁶⁴

Desde os anos 80 até ao início do novo milénio, o trabalho do departamento foi intensificado. O diretor do departamento na altura, B. Kotorovych, conseguiu atrair as melhores forças pedagógicas e executivas para o efeito. 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

A classe de conjuntos de câmara foi criada pouco depois da fundação do Conservatório de Kiev, em 1913, sob a direção de R. Glier, e tornou-se parte integrante do processo educativo. As aulas na classe de conjunto de câmara foram dirigidas por professores de renome, músicos notáveis V. Puhalskyi, R. Glier, D. Berthier, G. Neuhaus, G. Beklemishev, F. Blumenfeld, I. Kozlov, K. Mykhaylov, S. Kozolupov, S. Vilkonskyi, N. Skomorovsky.⁶⁶

O Departamento de Conjunto de Câmara foi fundado em 1938 como Departamento de Conjunto de Câmara e Direção de Concerto. Após a Grande Guerra Patriótica, os professores associados I. Tamarov, Ya. Fastovsky e o professor assistente O. Zweifel começaram a trabalhar no departamento. A partir de 1950, o excelente violinista e professor, o professor associado O. Manilov, começou a dirigir o departamento unido. L. Tsvirko, L. Levina, I. Tsarevich, P. Lyubashevskaya, T. Tarnavska, T. Arsenicheva, D. Pomerantsaite, N. Magnushevskaya começaram a lecionar no departamento na década de 1960; A. Marjanyan, I. Borovyk, T. Zolozova, O. Horokhov. Em 1968, na sequência de uma reorganização, o departamento de conjuntos de câmara tornou-se independente sob a direção de L. Tsvirko, que dirigiu o departamento durante mais de três décadas. Nas décadas de 1970 e 1980, começaram a trabalhar S. Silvanskyi, S. Yusov, L. Grishko-Ratkovska, I. Pugacheva e O. Karasko; desde 1995 - O. Vashchuk; desde 1996 - laureado em concursos internacionais, candidato a artista, nascido na Ucrânia E. Basalaeva, que dirigiu o departamento de 2007 a 2013. Na década de 2000, o corpo docente do departamento foi reforçado com licenciados do estágio de assistência da NAU com o nome de P. I. Tchaikovsky: A. Seredenko, O. Polusmyak, N. Vodoleeva, S. Suldina, O. Zhukova, N. Bazin,

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

⁶⁵Так само.

⁶⁶Так само.

K. Nikitina, M. Prokhorchuk, N. Yakovchuk; B. Krysa e O. Makarenko trabalharam no departamento durante algum tempo.⁶⁷

Faculdade de instrumentos populares.

O departamento de direção orquestral e estudos instrumentais foi criado em meados da década de 1920 e, em 1928, foi aberto um departamento especial no Instituto de Música e Dramaturgia de Kiev, com o nome de M. Lysenko, onde eram formados os líderes de orquestras de sopro e folclóricas e coros. Posteriormente, o nome do departamento mudou e, finalmente, passou a chamar-se "Maestro-folk-vento". No futuro, foram formados especialistas em departamentos especiais de instrumentos folclóricos, de sopro e de percussão.

É de salientar que o domínio da música popular exigia o estudo obrigatório de instrumentos de sopro: flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, bem como de violino, piano e produção vocal. Os alunos cantavam no coro, frequentavam obrigatoriamente aulas de orquestras populares, de sopro e sinfônicas. As aulas de direção de orquestra eram conduzidas com o acompanhamento de dois pianos e de um harmônio que imitava o som dos instrumentos de sopro. Os programas dos grupos criativos eram preparados pelos directores das classes de orquestra e de coro no primeiro semestre e pelos alunos no segundo semestre.⁶⁸

A acumulação de experiência metódica e prática na formação de maestros de orquestra tornou-se um pré-requisito objetivo para a criação do departamento de direção de orquestra e ciência instrumental em agosto de 2015. Os laboratórios didáticos de base para testar as orquestrações, traduções e arranjos de obras musicais realizados pelos alunos foram: uma orquestra de instrumentos folclóricos, uma orquestra de sopros, uma orquestra de acordeonistas, uma capela de banduristas. A partir do terceiro ano, os alunos praticaram a direção destes conjuntos.

Assim, continuando a desenvolver as melhores tradições de formação de maestros, o departamento de direção de orquestra e ciência instrumental tornou-se um centro criativo, educativo e metódico para a formação de maestros que trabalharam com sucesso em várias regiões da Ucrânia e no estrangeiro.

A história do departamento de instrumentos folclóricos começa em 1934, quando foi fundado o departamento de instrumentos folclóricos, e em 1939, sob a direção de M. M. Helis, foi criado o departamento de instrumentos folclóricos. A partir deste momento, inicia-se o estabelecimento da arte folclórico-instrumental nacional. A década de 50 do século XX é considerada a primeira fase da história do departamento. Em

⁶⁷Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kamernogo-ansamblyu/>

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

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

1959, foi aberto um curso de pós-graduação em interpretação. Na década de 60, o departamento foi reforçado com novos professores e pós-graduados.

As décadas de 1970 e 1980 foram o período de recrutamento de estudantes licenciados para trabalhar no departamento e, mais tarde, de assistentes-estagiários. Na década de 1990, surgiram no Serviço os laureados com os primeiros prêmios dos concursos internacionais e os melhores licenciados dos estágios, bem como os licenciados do departamento de ópera e de direção sinfônica. No início do século XXI, o departamento foi reabastecido com um novo grupo de jovens talentosos - laureados de concursos internacionais, licenciados de estágios de assistência. Durante todo este período, o departamento de instrumentos populares foi dirigido por: M. M. Gelis (1939-1970), M. T. Lysenko (1970-1975), M. A. Davydov (1975-2014).⁶⁹

É de salientar que, em 2013, o departamento foi transformado na Faculdade de Instrumentos Folclóricos, que era dirigida pelo Professor M. T. Bilokonev. Os departamentos de bandura (chefe S. V. Bashtan), acordeão e acordeão (chefe E. I. Cherkazova), o departamento de instrumentos folclóricos (chefe L. D. Matviychuk) e o departamento de regência orquestral e estudos instrumentais (chefe S. I. Lytvynenko). Atualmente, o departamento de instrumentos folclóricos é um poderoso centro de desempenho folclórico-instrumental, metódico e científico.⁷⁰

O departamento de bandura foi criado em 2011 com base na faculdade de orquestra da Universidade Nacional da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky. As suas origens remontam à fundação da classe de bandura na Escola de Música de Kiev em 1938 e no Conservatório Estatal de Kiev em 1950. No início da existência do departamento, havia 16 professores da especialidade, vocal, de conjunto e de direção. O departamento foi dirigido pelo Artista do Povo da Ucrânia, Professor Serhiy Bashtan, que levou a bandura a novas fronteiras do desempenho vocal-instrumental, solo-instrumental e de conjunto. Em 1984, S. V. Bashtan, em coautoria com A. F. Omelchenko, publicou o primeiro manual de instruções na Ucrânia, "School of Bandura Playing". Por iniciativa de S. V. Bashtan, foram publicados pela editora "Musical Ukraine" 33 números de "The Bandurist's Library", 24 números de "I'd Take a Bandura", 12 números de "The Bandurist's Repertoire" e outros materiais metódicos.⁷¹

É de salientar desde já que S. V. Bashtan e os compositores modernos do repertório original de bandura, nomeadamente: A. Kolomiyets, M. Dremlyuga, K. Myaskov, V. Kireiko, V. Zubysky, criaram um fundo de repertório original para a prática pedagógica e de concertos, no qual se

⁶⁹Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
URL: <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-narodnih-instrumentiv/>

⁷⁰Так само.

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

incluía peças em miniatura, obras polifônicas, obras de grande escala, sonatas e concertos.

Um acontecimento significativo na história da arte instrumental popular foi a criação, em 2013, na Academia Nacional de Música P. I. Tchaikovsky da Ucrânia, da primeira faculdade de instrumentos populares e do departamento de acordeão e acordeão na Ucrânia. Como resultado dos processos de reorganização, o primeiro departamento de instrumentos folclóricos na história mundial foi dividido em três departamentos independentes.

Os professores do acordeão e do departamento de acordeão combinam com sucesso o trabalho pedagógico e científico-metódico com as actividades de concerto. O primeiro diretor foi um músico com formação superior, doutor em história da arte, professor, artista de honra da Ucrânia, académico do MAI MA Davydov. Atualmente, o departamento é dirigido pelo Professor, Artista Popular da Ucrânia E. I. Cherkazova.

Os professores e estudantes do departamento participam ativamente na orquestra de acordeão "Grand Accordeon" (diretor artístico e maestro - Artista Popular da Ucrânia, professor E. I. Cherkazova) e na orquestra de acordeão (diretor artístico e maestro - Artista de Honra da Ucrânia, professor Y. S. Franz). Além disso, os estudantes participam ativamente em concursos internacionais e ucranianos, relatórios criativos e master classes, falam em conferências científicas e práticas de vários níveis sobre os problemas de pedagogia musical, teoria, metodologia e desempenho.

Faculdade de história e teoria, composição e estudantes estrangeiros.

O Departamento de Composição, Instrumentação e Música e Tecnologia da Informação é um dos departamentos mais conceituados da NAU com o nome de PI Tchaikovsky, cujas actividades visam a formação de compositores profissionais. As aulas da especialidade - criatividade composicional - baseiam-se num sistema de master classes, workshops criativos, onde os alunos recebem conhecimentos únicos e uma comunicação criativa única com mestres notáveis da arte composicional ucraniana moderna. Os professores do departamento são os principais compositores do país, que têm experiência profissional e autoridade artística e social, e a sua atividade criativa ganhou amplo reconhecimento no mundo. Aqui se formaram e continuam a formar-se poderosas escolas criativas dos principais professores do departamento:

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 outros.⁷²

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

Desde os anos 60 do século XX, o departamento tem vindo a desenvolver um trabalho frutuoso na formação de estudantes de diferentes países do mundo, nomeadamente: Brasil, Venezuela, Vietname, Equador, Iraque, Irão, Canadá, China, Líbano, Mongólia, Sérvia, Croácia.

Os professores e estudantes do departamento participam em festivais, concertos, são membros do júri de vários concursos de música e comissões de concurso. Além disso, representam o departamento em conferências científicas internacionais, fazendo apresentações sobre temas relevantes para a música moderna. Os professores asseguram que os estudantes escrevem música eletrónica e electroacústica, realizam concertos e master classes de música electroacústica.

A história do departamento está ligada aos nomes de R. M. Glyer, B. M. Lyatoshynskiy, L. M. Revutskiy, G. P. Taranov, A. Ya. Shtogorenko, 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 outros.

O departamento de teoria e história da performance musical foi organizado em outubro de 2006. O departamento é dirigido por Viktor Hryhorovych Moskalenko, doutor em história da arte, professor, conhecido especialista em interpretação musical e análise de obras musicais. Os membros do departamento são consultores para a preparação de teses de doutoramento, supervisionam teses de candidatos no domínio da performance musical.

O Departamento de Música Antiga foi fundado em 2000 por iniciativa do luminar da musicologia ucraniana, N. O. Gerasimova-Persidska, que desenvolveu uma estratégia fundamentalmente nova: uma ligação inextricável entre a teoria e a prática, que assegura um desenvolvimento intensivo e frutuoso de ambos os domínios. Durante os 20 anos de atividade dos professores do departamento, foi criada toda uma galáxia de investigadores e intérpretes de música antiga ucraniana e da Europa Ocidental.

É de notar que a direção principal da atividade do departamento é o estudo da música europeia, incluindo a ucraniana, desde o ars-novismo até ao barroco e ao classicismo. Os professores e estudantes realizam um trabalho ativo de arquivo e investigação, estudam o canto monofónico de igreja da Ucrânia dos séculos XVI-XVIII, a música ucraniana medieval e moderna inicial, estudos musicais bizantinos e a música dos tempos modernos.

Gostaríamos de referir que o núcleo executivo do departamento é a classe de cravo, criada em 1994 por S. Shabaltina. Desde então, formou-se

uma poderosa escola de cravo, bem conhecida na Ucrânia e não só. A classe de órgão, fundada no Conservatório de Kiev pelo Professor A. Kotlyarevskiy em 1971, tem também longas tradições.

Os professores do departamento participam ativamente em actividades científicas e educativas, são organizadores de conferências internacionais, dão palestras públicas e aulas de mestrado, participam em projectos científicos e educativos. O departamento publica colecções do "Boletim Científico da NAU com o nome de P. I. Tchaikovsky: Música antiga - uma visão moderna".⁷³

O Departamento de Teoria e História da Cultura foi criado na Universidade Nacional de Medicina com o nome de P. I. Tchaikovsky em 1998. O departamento foi fundado pelos professores S. Tyshko e T. Humenyuk. O surgimento da unidade deve-se à reorganização do Conservatório na Academia, bem como à introdução de disciplinas culturais no sistema de ensino superior.

Atualmente, o Departamento de Teoria e História da Cultura é um poderoso centro estrutural de educação cultural na Ucrânia. Os professores principais do departamento dão formação aos estudantes de pós-graduação, candidatos e estudantes de doutoramento. Os professores do departamento também fornecem programas profissionais e científicos das faculdades executivas da Academia com cursos educacionais originais, gerem as teses de mestrado dos estudantes.

O Departamento de História das Músicas do Mundo foi criado em 2015. Durante a sua existência, o departamento organizou numerosos projectos científicos e artísticos. Em particular, graças à iniciativa do departamento, em maio de 2019, foi fundado o fórum de arte "primavera Europeia na Academia" e foi implementado o projeto científico e criativo internacional de grande escala "Poulenc-Fest". Entre as conferências realizadas pelo departamento, vale a pena destacar as leituras científicas internacionais "O problema do "feedback" no curso moderno da história da música: "teoria e prática" (2017), bem como as conferências científicas internacionais anuais dedicadas ao aniversário e às datas comemorativas de cada ano civil.⁷⁴

Ao mesmo tempo, deve reconhecer-se que o departamento oferece um vasto leque de disciplinas de história da música a estudantes, estudantes de pós-graduação e assistentes estagiários da Academia. Um número significativo de cursos de autor originais no departamento permite a cada um escolher a sua própria forma de aprender sobre a cultura musical do passado e do presente. Um vetor importante do trabalho do departamento é determinado pelas disciplinas que formam a capacidade de navegar

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

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

livremente no espaço mediático moderno e estão relacionadas com as esferas crítica e editorial da música de um especialista em música.⁷⁵

O departamento de teoria musical foi oficialmente criado em 1934, mas a sua história começou efetivamente com a criação do Conservatório de Kiev em 1913. B. Yavorskyi, S. Protopopov, G. Lyubomirskyi, A. Butskoi, A. Alshwang, V. Zukkerman e V. Zolotaryov estiveram nas origens do departamento. No entanto, a escola progressiva de ensino de solfejo e harmonia foi criada por F. Aerova, aluna de L. Revutskyi, B. Lyatoshynskyi, V. Kosenko e G. Veriovka. As posições de liderança na atividade do departamento foram ocupadas por compositores bem conhecidos, os professores B. Lyatoshynskyi (primeiro chefe desde 1934), L. Revutskyi (chefe do departamento de teoria musical e composição desde 1948), M. Vilinskyi (chefe do departamento de teoria musical desde 1949). Em 1959-1963 e 1969-1992, o departamento foi dirigido pelo Professor N. Horyukhina. Desde 1992, o departamento é dirigido pelo Professor I. Kotlyarevskyi. O seu sucessor em 2007 foi o Professor I. Piaskovskyi. Desde 2012 até à atualidade, o departamento é dirigido pelo Professor I. Kokhanyk.⁷⁶

Uma realização significativa do departamento é a reestruturação dos cursos tradicionais, que tornou possível criar um novo conceito de educação teórico-musical fundamental. Desde os anos 80, o departamento tornou-se um centro organizacional para a realização de conferências científicas e teóricas internacionais e ucranianas de grande escala. Os professores do departamento supervisionam cientificamente as teses de mestrado e de doutoramento dos estudantes, são opositores oficiais em defesas, participam em conferências e simpósios internacionais, projectos culturais e artísticos, aulas de mestrado, têm publicações na Scopus e na Web of Science.

O Departamento de História da Música Ucraniana e do Folclore Musical foi fundado em 1989 por cientistas da Escola de Musicologia de Kiev, nomeadamente M. Grinchenko, P. Kozyskyi, M. Verikyvskyi, A. Olhovskyi, O. Shreyer-Tkachenko, L. Yefremova, O. Malozyomova. O departamento era dirigido pelo académico da Academia de Artes da Ucrânia, doutor em história da arte, professor I. Lyashenko. Sob a sua direção, foi desenvolvido um programa para o desenvolvimento de estudos musicais ucranianos, com base no qual, mais tarde, em 1995, foi lançado o Centro de Estudos Musicais Ucranianos sob os auspícios da Associação Internacional de Estudos Ucranianos.⁷⁷

A nova etapa da atividade do departamento (1999-2020) está associada ao nome do notável compositor moderno, Artista do Povo da

⁷⁵Так само.

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

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

Ucrânia, laureado com o Prémio Nacional Taras Shevchenko, Herói da Ucrânia, académico da Academia de Artes da Ucrânia, candidato a História da Arte, Professor M. Skoryk. Graças à sua atividade multifacetada, o trabalho da equipa científico-pedagógica adquiriu uma nova direção, em particular, o desenvolvimento da investigação histórico-teórica da música ucraniana e da prática composicional moderna, de acordo com as exigências científicas e artístico-estéticas da atualidade. Atualmente, o departamento é dirigido pelo Doutor em Estudos Artísticos, professor, laureado com o Prémio M. Lysenko, M. Kopyts.⁷⁸

O corpo docente investiga o desenvolvimento da arte musical nacional, evitando estereótipos ideológicos relativamente à história da música ucraniana. As antigas "manchas brancas" estão gradualmente a adquirir contornos concretos e reais, compositores ucranianos notáveis e pouco conhecidos estão a regressar do esquecimento, materiais de arquivo - documentos, cartas, memórias - estão a ser introduzidos na circulação científica.⁷⁹

Na decoração do NMAU, com o nome de P. I. Tchaikovsky, existem colectivos artísticos que funcionam com base em departamentos especializados. São dirigidos por músicos e intérpretes bem conhecidos na Ucrânia e no estrangeiro.

A orquestra sinfónica estudantil, sob a direção do Artista de Honra da Ucrânia, Professor Ihor Palkin, é uma base para os futuros maestros e intérpretes praticarem e adquirirem experiência de atuação. Em 2005, a orquestra actuou de forma triunfante pela primeira vez no prestigiado festival juvenil "Young Euro Classic". Em 2015, a orquestra sinfónica de estudantes foi convidada pela segunda vez para o festival da juventude em Berlim, onde tocou a Sinfonia n.º 2 de Pyotr Tchaikovsky, o Concerto para violino com orquestra de Yevgeny Stankovych e uma obra sinfónica do estudante graduado da Academia Andriy Merkhel.⁸⁰

Muitos músicos de renome colaboraram com o grupo, nomeadamente Mykhailo Bank e Vadym Rudenko, Yuriy Kot, Antoni Baryshevskiy, Bohdana Pivnenko, Dmytro Tkachenko, Oleksiy Hryniuk, entre outros.

A orquestra de câmara estudantil, sob a direção do professor Ihor Andrievsky, candidato a professor de história da arte e artista de honra da Ucrânia, foi fundada em 1969 pelo famoso violinista ucraniano Oleksandr Kravchuk. Em 1978, o conjunto recebeu o "Disco de Ouro" em Paris pela execução e gravação de cantatas de J. S. Bach, e em 1982 foi laureado no Concurso Ucraniano de Conjuntos de Câmara. Em 2006, a orquestra fez uma digressão bem sucedida na China, em 2009 e 2010 - na Polónia, em 2013 - no Estado do Kuwait. A orquestra de câmara estudantil é também um

⁷⁸Так само.

⁷⁹Так само.

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

participante permanente da Assembleia Internacional da Páscoa anual "A espiritualidade une a Ucrânia".⁸¹

A orquestra *de sopros* da Universidade Estatal da Ucrânia com o nome de P. I. Tchaikovsky foi criada nos anos 30 do século XX por Wilhelm Yablonsky. Atualmente, a orquestra é dirigida por Volodymyr Sydorchenko, uma figura de renome da arte pop da Ucrânia. A orquestra participa ativamente em eventos criativos realizados na Academia e fora dela. A atividade de concertos do coletivo revela um elevado nível de competência de execução e a representatividade do repertório de concertos, que inclui obras de grande escala, peças virtuosas e acompanhamentos para solistas-instrumentistas e solistas-vocalistas. Os relatórios da equipa nas salas Grande e Pequena da Academia, bem como as actuações na televisão e na rádio ucranianas, atestam o nível de competência profissional e as capacidades de palco dos intérpretes.

A *orquestra de instrumentos folclóricos*, cujo diretor artístico é o artista de honra da Ucrânia, o professor Andriy Ivanysh, foi fundada em 1930 no departamento de instrumentos folclóricos do Instituto de Música e Teatro de Kiev, com o nome de M. V. Lysenko. A orquestra é laureada em concursos, críticas e festivais ucranianos e internacionais, em particular no Festival Internacional de Música "Faj" em Teerão (Irão, 2003, 2004, 2005).⁸² A execução de obras de compositores nacionais e estrangeiros permite a formação de competências e capacidades de jogo coletivo, desenvolve o pensamento analítico e educa o gosto artístico e estético dos estudantes.

A *orquestra de acordeonistas*, que trabalha sob a direção do Professor Yosyp Frantz, um trabalhador artístico de honra da Ucrânia, foi criada em 1987. O seu fundador foi uma figura notável da cultura musical folclórica-instrumental ucraniana, o compositor e professor Ihor Marchenko. Em 2002, a orquestra tornou-se Diplomata do International Music Video Festival-Competition nos Estados Unidos da América (Nova Iorque). O repertório do coletivo inclui obras de compositores ucranianos modernos e estrangeiros, obras clássicas traduzidas para uma orquestra de acordeonistas e arranjos de canções populares, peças do repertório popular e pop.

A *orquestra de acordeão "GRAND ACCORDEON"* trabalha sob a direção da Artista Popular da Ucrânia, Professora Yevgenia Cherkazova. O grupo, que incluía estudantes e licenciados da classe de acordeão da Professora Yevgenia Cherkazova, foi criado em 1997 como um grupo de conjunto. Em 2013, foi criado um grupo de orquestra com base no conjunto. Durante a sua existência, a orquestra actuou várias vezes no Colonnade Hall com o nome de M. V. Lysenko da Filarmónica Nacional da Ucrânia, no Great and Small Halls da Universidade Estatal Ucraniana com o nome de P. I. Tchaikovsky, na Casa dos Cientistas da Academia de Ciências da Ucrânia,

⁸¹Так само.

⁸²Так само.

no Museu Nacional com o nome de T. G. Shevchenko, em muitas instituições musicais educativas da Ucrânia. Além disso, o coletivo participou em festivais internacionais e ucranianos e em competições de festivais, em particular: festivais internacionais: "Delphi Games" (Kiev, 2013), "ArtFest" (Lviv, 2014), "Trinity Bells" (Tallinn, 2015), "Assordeon Art" (Sarajevo Oriental, Bósnia e Herzegovina, 2015), International Easter Assembly-2015 "Spirituality unites Ukraine", "KyivAccordeonFest" (2010-2017, festival anual), "Archikids" (Kiev, 2017) e outros.⁸³

A *Banda Bandurista* sob a direção do Artista Popular da Ucrânia Andriy Kozachka foi fundada em 1953 pelo Artista Homenageado da Ucrânia Volodymyr Kabachka. Em diferentes períodos da sua formação, a Capela Bandura foi gerida por músicos e professores bem conhecidos que tentaram atrair artistas altamente profissionais para a equipa, expandiram e reabasteceram o repertório e ofereceram a arte bandurista na Ucrânia e não só. No repertório do processamento coletivo de canções folclóricas ucranianas, obras de compositores nacionais e estrangeiros de vários estilos e direções criativas.

A capela dos banduristas da NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky é uma espécie de laboratório criativo, onde os alunos praticam a regência, a coletividade é uma plataforma para a aprovação dos trabalhos dos alunos, cuja instrumentação é feita nas aulas práticas sob a orientação de professores experientes. A banda bandurista participa ativamente em concursos e festivais internacionais e ucranianos, actua nos programas de concertos da Filarmónica Nacional da Ucrânia e nas salas de concertos dos centros regionais da Ucrânia.

O Coro de Estudantes da NAU com o nome de P. I. Tchaikovsky, dirigido pelo Herói da Ucrânia, Artista Popular da Ucrânia, laureado com o Prémio Nacional Taras Shevchenko da Ucrânia, académico da Academia Nacional de Artes da Ucrânia, Professor Yevhen Savchuk, tem as suas raízes em 1913. Durante mais de 100 anos de existência, o coro de estudantes foi dirigido por coralistas conhecidos na Ucrânia e no estrangeiro, nomeadamente O. Koshyts, K. Stetsenko, P. Honcharov, G. Vveryevka, P. Muravskyi, O. Tarasenko, G. Horbatenko.

O repertório do coro de estudantes inclui obras a cappella e obras acompanhadas por compositores clássicos de vários estilos e épocas. Há também arranjos de canções folclóricas ucranianas e canções de nações fraternas, obras de compositores clássicos da Europa Ocidental e autores modernos. A equipa participa ativamente na vida cultural da capital e de várias regiões da Ucrânia, realiza concertos em países da Europa Ocidental, ganha prémios em festivais e concursos de música coral, actua em prestigiadas salas de concerto de todo o mundo. Os membros do coro estudantil tratam as partituras corais de M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi,

⁸³Так само.

A. Vedel, obras de M. Lysenko, K. Stetsenko e O. Koshyts com grande reverência e respeito.

Tendo em conta o que precede, vale a pena referir que a Academia Nacional de Música da Ucrânia, com o nome de P. I. Tchaikovsky, é uma instituição educativa de referência na Ucrânia e nos Estados-Membros da União Europeia. O processo educativo na Academia é levado a cabo por músicos de renome, críticos de música e cientistas em 5 faculdades e 27 departamentos. O pessoal da Academia mantém amplas relações internacionais com muitas instituições de ensino musical estrangeiras e centros culturais da Europa, coopera frutuosa e com instituições artísticas de ensino superior da Ucrânia.

Graças a músicos de renome mundial, foram criados no conservatório artistas de arte musical, escolas de interpretação, de composição e científicas. A NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky é membro da Associação Europeia de Conservatórios, Academias de Música e Escolas Superiores de Música. O elevado nível de formação dos especialistas é confirmado pelas suas realizações criativas, vitórias em concursos internacionais, concertos activos e actividades de ensino bem sucedidas.

O corpo docente e de professores da NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky proporciona uma formação de alta qualidade a especialistas altamente qualificados no domínio da cultura e da arte. Na decoração da NMAU com o nome de P. I. Tchaikovsky, há grupos artísticos dirigidos por músicos e intérpretes conhecidos na Ucrânia e no estrangeiro.

Shetelya Natalia,
Doutor em ciências pedagógicas, docente,
Reitor do Instituto Comunitário de Ensino Superior
"Academia da Cultura e das Artes"
do Conselho Regional da Transcarpática,
Trabalhador da Cultura da Ucrânia.
Ucrânia, Uzhgorod.

FORMAÇÃO PROFISSIONAL DE ESPECIALISTAS NO DOMÍNIO DA "CULTURA E DA ARTE" NO ESTABELECIMENTO PÚBLICO DE ENSINO SUPERIOR "ACADEMIA DA CULTURA E DA ARTE" DO CONSELHO REGIONAL DA TRANSCARPÁCIA

A Transcarpátia é uma região única da Ucrânia, onde a identidade nacional de cada nação que criou a história e as tradições desta região é revelada na unidade de alcançar uma sociedade ideal. Além disso, a Transcarpátia tornou-se a personificação da estabilidade, do crescimento espiritual, do apoio mútuo na busca do europeísmo nas relações, da observância do respeito religioso e da unidade internacional na implementação de projectos culturais e ideias criativas no domínio do bem-estar regional.

Para os que procuram formação superior e estudam nos departamentos especializados da Instituição Comunitária de Ensino Superior "Academia da Cultura e das Artes" do Conselho Regional da Transcarpática, foram desenvolvidos currículos passo a passo para o domínio de disciplinas científicas gerais, pedagógico-metodológicas e executivas, foram acordados os conteúdos das disciplinas electivas e os programas de estudo, com o objetivo de formar competências profissionais, orientadas para a pessoa, metódicas e executivas nos futuros especialistas do domínio da "Cultura e da Arte" ei.

A instituição comunal de ensino superior "Academia de Cultura e Artes" do Conselho Regional da Transcarpática tem equipas criativas que participam constantemente em quase todos os eventos culturais, educativos e artísticos realizados na cidade e na região.

Nos últimos anos, registaram-se muitas mudanças agradáveis na Academia. O processo educativo e pedagógico reviveu, a base material e técnica da instituição foi significativamente reforçada e as vitórias das equipas criativas e dos artistas individuais em competições regionais, ucranianas e internacionais, em concursos e festivais de arte para crianças e jovens aumentaram significativamente. A energia fervilhante e o entusiasmo da equipa criativa de professores e alunos da instituição cativam e evocam o respeito sincero e a atitude respeitosa dos cidadãos para com as realizações criativas da instituição.

Em 5 de novembro de 2019, começa uma nova história da Academia, porque, por decisão do Conselho Regional da Transcarpática, a instituição passou a designar-se "Instituto de Cultura e Artes" e, por decisão do Conselho Regional da Transcarpática n.º 638 de 28.07.2022, foi criada a Instituição Comunitária de Ensino Superior "Academia de Cultura e Artes" do Conselho Regional da Transcarpática.⁸⁴

Atualmente, o processo educativo na Academia é assegurado pelas seguintes especialidades: "Arte musical", "Gestão de actividades socioculturais", "Arte cénica", "Coreografia", "Informação, biblioteca e arquivo". Os trabalhadores científicos e pedagógicos com um diploma científico incluem figuras culturais e artísticas que trabalham numa instituição de ensino superior no seu local de trabalho principal, cuja atividade pedagógica, de acordo com o currículo, envolve um trabalho individual de domínio de competências artísticas e tem um impacto direto na formação de competências profissionais de futuros especialistas.

O processo educativo na Academia proporciona a mais de 100 professores uma vasta experiência de trabalho e amor pela sua profissão, incluindo: 3 doutores em ciências, 3 professores, 20 professores associados, 20 candidatos de ciências, 16 professores que têm o título honorário de "Trabalhador Honrado da Cultura da Ucrânia", 6 professores têm o título honorário de "Artista Honrado da Ucrânia", 3 professores têm o título honorário de "Artista Popular da Ucrânia", 1 professor foi premiado com "Excelência em Educação da Ucrânia" e 70 professores da categoria mais alta.⁸⁵

Ao longo dos anos de existência da Academia, cerca de dez mil especialistas formaram-se nas suas paredes. Estamos orgulhosos dos licenciados que, através do serviço dedicado à cultura, arte, educação e ciência, se tornaram Artistas do Povo da Ucrânia, Artistas Honrados da Ucrânia, Trabalhadores Honrados da Cultura da Ucrânia, Doutores da Ciência, etc. Eles estão sempre onde são necessárias altas habilidades e espiritualidade, sem as quais a cultura é inconcebível.

Atualmente, a Academia vive uma vida criativa e movimentada. O corpo docente e os alunos dispõem de instalações modernas, espaçosas e devidamente equipadas, incluindo salas de aula com computadores, um pavilhão desportivo com balneários e chuveiros, uma biblioteca com uma sala de leitura equipada com computadores, uma sala de reuniões, uma sala de teatro, 5 salas de dança, 35 salas para aulas individuais e um estúdio de gravação. A Academia está ligada à World Wide Web. As equipas criativas dispõem de figurinos de palco. Junto ao edifício de ensino encontra-se um dormitório moderno e atualizado.

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

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

Os professores e docentes dos departamentos especializados tentam fazer com que os conhecimentos adquiridos e a experiência adquirida sejam importantes para a formação de futuros especialistas no domínio da "Cultura e Arte" uma atitude positiva em relação ao património cultural de vários povos, que reproduzem a diversidade do mosaico sociocultural e de canções folclóricas da Ucrânia, as tradições socioculturais, musicais, coreográficas e as particularidades do espaço cultural e artístico da região Transcarpática.

A Reitoria da Academia foi a primeira entre as instituições artísticas da Ucrânia a propor a introdução da educação dual no processo educativo, como uma forma flexível de organizar a formação profissional, que envolve uma interação coordenada de actividades educativas e de produção criativa para a formação de pessoal qualificado. Consideramos a educação dual como um tipo de educação em que a formação de indivíduos em instituições de ensino superior é combinada com a formação em locais de trabalho, instituições e organizações para adquirir uma determinada qualificação. Por conseguinte, os estudantes da Academia estão preparados para a cooperação criativa com grupos artísticos e instituições artísticas de vários níveis de acreditação.

Sendo a arte uma das áreas mais conservadoras e progressistas da atividade humana, os artistas são os primeiros a responder às mudanças na sociedade, na política, na religião e na ciência. E as suas obras estão normalmente à frente do tempo e definem tendências em muitas áreas da vida. No entanto, sectores inteiros permanecem extremamente ortodoxos na distribuição dos seus próprios conteúdos.

Outra área importante de atividade do corpo docente da instituição de ensino é a introdução do projeto de obtenção de diplomas duplos do modelo europeu, que proporciona oportunidades de emprego para futuros especialistas no domínio da "Cultura e Arte" na Ucrânia e nos Estados-Membros da União Europeia.

Um resultado importante da atividade científica foi a publicação da imprensa de massas "Série de Notas Científicas: Ciências Pedagógicas" do Instituto Húngaro da Transcarpática com o nome de Ferenc Rakotsi II e da Instituição Comunitária de Ensino Superior "Academia de Cultura e Artes" do Conselho Regional da Transcarpática, que passou com êxito o registo estatal no Ministério da Justiça da Ucrânia e foi incluída na lista de publicações científicas profissionais da categoria.

A coleção científica destina-se a ser utilizada por cientistas, professores, estudantes de pós-graduação e estudantes. Na publicação "Notas científicas. Série: Ciências Pedagógicas" destaca os resultados da investigação sobre uma vasta gama de problemas. A coleção tem como objetivo revelar as tendências modernas no estudo da história da educação, história da arte, pedagogia e psicologia. O principal objetivo da publicação é proporcionar uma oportunidade, em primeiro lugar, aos jovens cientistas

de publicarem os resultados da investigação científica nos domínios pedagógicos.

A coleção está registada nas bases de dados científicas internacionais Google Scholar, WorldCat, Biblioteca Nacional da Ucrânia com o nome de V. I. Vernadskyi, sendo atribuído às publicações um identificador de objeto digital DOI.

De acordo com esta abordagem, em conformidade com o "Conceito de Formação de Especialistas na Forma Dual de Educação" aprovado pelo Conselho de Ministros da Ucrânia em 19 de setembro de 2018, a parte educativa da Academia desenvolveu e aprovou um projeto artístico que permite modernizar o processo educativo e criativo e motivar os futuros especialistas na área da "Cultura e Arte" a participar em projectos criativos e eventos artísticos de direção cultural e educativa.

Encorajar os candidatos a implementar ativamente a ideia artística do projeto dar-lhes-á confiança nas suas capacidades, revelará oportunidades de crescimento pessoal, alargará o círculo de comunicação no que diz respeito à natureza profissional e informal das relações entre participantes, organizadores, pessoas convidadas: artistas, cantores, compositores, chefes de sociedades culturais nacionais, equipas de criação, instituições educativas de direção artística e estética, etc. Para já, enriquecerá a experiência pessoal e, talvez, definirá o círculo do que é desejado para o seu desenvolvimento profissional.

É valioso que a atividade educativa da Academia funcione como um sistema de projectos culturais e artísticos organizados de forma consistente, que representam um conjunto de actividades científico-práticas e de concertos, unidas por uma única ideia musical e artística. É importante que o projeto cultural e artístico seja entendido como um processo multifacetado e uma esfera especial de interação criativa interpessoal. No processo de implementação de qualquer projeto, as capacidades potenciais dos participantes no processo educativo são combinadas para atingir o objetivo estabelecido. Assim, a especificidade dos projectos culturais e artísticos oferece a possibilidade de preservar as tradições de atuação ucranianas e de popularizar a música moderna em vários locais de concertos, sob a forma de concertos a solo ou de actuações em concertos separados.

É importante que os professores e os alunos da Academia participem em projectos que contribuam para o estabelecimento do diálogo social através da arte e estimulem o intercâmbio de experiências criativas entre artistas de diferentes regiões da Ucrânia. Os temas destes projectos são bastante diversificados: workshops, seminários, apresentações de trajes nacionais, fóruns de jovens criativos, projectos modernos - festivais de teatro, eventos artísticos.

O projeto criativo "Ele escolheu a luta e o trabalho para a vida" foi apresentado em 16 de fevereiro de 2023 pelos alunos da Academia em

homenagem à memória de um proeminente representante da cultura musical ucraniana do século XX, o famoso compositor, pianista, crítico musical, professor e maestro ucraniano Vasyl Oleksandrovykh Barvinskyi. Vasyl Barvinskyi é uma figura significativa da cultura ucraniana, autor de obras musicais bem conhecidas - "Rapsódia ucraniana", a cantata "Testamento" com as palavras de T. Shevchenko, aberturas para a ópera "Oh, não vás, Hrytsya, e na vechernitsa", um número considerável de obras de piano, cordas, géneros vocais e obras musicais.

Estudantes músicos: Veronika Varfolomeeva, Nika Beresh, Anastasia Zelyk, Angelina Deyak, Anastasia Gusti, Nataliya Vatralla, Angelina Leta, sob a orientação da professora de música Maria Volodymyrivna Martyniuk, participaram ativamente na atividade de pesquisa. Recolheram informações interessantes sobre o compositor, a pedagogia, a musicologia e as actividades de concerto de um ucraniano proeminente e não deixaram de conhecer as suas opiniões e convicções sociais e políticas, pelas quais Vasyl Barvinskyi pagou o preço durante os 10 anos que passou nos campos da Mordóvia. No decurso da história, os alunos mostraram fotografias nas quais estavam gravados momentos memoráveis da vida e da obra do compositor.

Para audição e visionamento, foram oferecidos aos alunos vídeos-gravados das obras do compositor, incluindo, "Song of Songs", "Suite for Cello and Piano", romance "Spring Again", peça para piano "Song". Os alunos partilharam de bom grado as suas impressões sobre a audição das obras de V. Barvinskyi e o conhecimento do seu património criativo.

Nas realidades actuais, é importante contar ao público a verdade sobre Vasyl Barvinskyi, que se tornou prisioneiro do sistema totalitário soviético devido à sua posição ucraniana, e todas as suas obras criativas foram brutalmente destruídas pelas autoridades inimigas. No entanto, nem os campos de Mordóvia nem os manuscritos queimados quebraram o artista. Dedicou-se à Ucrânia até ao fim. Assim, os jovens sentem a tenacidade de gerações numa forte reserva juvenil, que na sua criatividade mostra a disponibilidade para defender a Pátria e a sua própria liberdade. Seguindo Barvinskyi, a geração atual mostra o carácter ucraniano - pacífico e inconquistado.

O projeto criativo dedicado à memória de Kobzar tornou-se a prova de que na história de cada literatura existem obras que têm o dom mágico da imortalidade. É a estas obras-primas que pertence a poesia do Grande Kobzar, que ensinou os seus contemporâneos a reconhecer e a condenar a injustiça contra pessoas e nações. As obras magicamente convincentes de Taras estão imbuídas de fé na indestrutibilidade do homem, que nunca se conformará com a injustiça. É o desejo invencível de lutar contra a injustiça, de fazer tudo por um futuro melhor para as próximas gerações, que realmente fascina as pessoas no mundo moderno. Durante a sua vida, Taras

Shevchenko escreveu muitas obras, através das quais podemos acompanhar os acontecimentos históricos e sociais da vida da Ucrânia e do nosso povo.

A memória de Taras... Ela sempre viveu e viverá entre o povo. Shevchenko é a nossa alma, a nossa sabedoria, a nossa força. Sejam quais forem as desgraças e as provações que se abatam sobre o nosso povo, ele perseverará se Taras Shevchenko e o seu "Testamento" estiverem com ele.

Ao longo dos 75 anos de história da Academia de Cultura e Artes, desenvolveu-se uma tradição estável e rica de homenagem a Taras Hryhorovych Shevchenko. Professores e estudantes revelam sempre de forma criativa e inovadora a figura de um notável poeta, prosador, dramaturgo, artista, figura política e pública ucraniana, actuando como iniciadores, organizadores e participantes de várias acções artísticas e patrióticas dedicadas a T. G. Shevchenko. Em 2022, professores, directores de grupos de estudo e bibliotecários da Academia organizaram uma série de eventos culturais, incluindo: a exposição pessoal "A grandeza de Shevchenko", o mosaico literário "Que o nome de Kobzarev seja santificado para sempre", "Microfone aberto", leituras de poesia: "Luta, luta - Deus ajudar-te-á!". Teatral, participação de estudantes em "Encontros de arte na casa da luz" ("Tudo viverá nos corações de Taras" - palavras artísticas, música, pintura).⁸⁶

Em 2023, a Academia iniciou a primeira ronda do 13.º Concurso Internacional Linguístico e Literário Taras Shevchenko para Alunos e Jovens Estudantes, no qual participaram 15 alunos do departamento de ensino pré-superior profissional. Foram propostos aos concorrentes dois temas extremamente interessantes para a redação de trabalhos - reflexões: "A relevância da frase de Taras Shevchenko "Na sua casa há verdade, força e vontade" e a sua projecção na modernidade"; "Ama a tua Ucrânia... ". Ambos os tópicos foram revelados pelos alunos através do prisma do apoio de Shevchenko à Ucrânia, reflexões sobre a forma como a visão de Shevchenko sobre o Estado é implementada pelos ucranianos modernos, se os testamentos do grande génio são cumpridos, se a Ucrânia é a beleza que T. G. Shevchenko tão ternamente elogiou?

Estágio de professores e estudantes em departamentos profissionais da Universidade de Ciências Humanas e Naturais com o nome de Jan Dlugosz (Academia Jan Dlugosz) em Częstochowa (Polónia), com a qual a Academia acaba de assinar um Acordo de Cooperação no âmbito do Programa ERASMUS+, um programa de cooperação internacional da União Europeia com outros países do mundo no domínio da educação, juventude e desporto.

O programa visa apoiar o desenvolvimento educativo, profissional e pessoal dos cidadãos da União Europeia e não só, a fim de contribuir para o crescimento sustentável, a qualidade do emprego e a coesão social, desenvolver inovações e reforçar a identidade europeia e a cidadania ativa.

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

O programa apoia oportunidades de mobilidade educativa e académica na educação de jovens, projectos e parcerias, desenvolvimento de estratégias e colaborações, redes profissionais e recursos abertos. O encontro do reitor da Academia com o reitor da Universidade de Ciências Humanas e Naturais com o nome de Jan Dluhosh. Esta última apresentou a sua instituição de ensino, salientando o facto de cinco mil estudantes da Polónia e de outros países do mundo estudarem em faculdades especializadas: filologia e história, matemática e ciências naturais, pedagogia e arte. O corpo docente inclui mais de 650 investigadores altamente qualificados. A Universidade tem um Gabinete de Carreira, a instituição tem salas de aula modernas, laboratórios, uma biblioteca, um complexo desportivo e dormitórios para estudantes.

A mobilidade académica oferece aos participantes no processo educativo (estudantes e professores) a oportunidade de estudar, ensinar, fazer estágios e realizar actividades científicas numa instituição de ensino superior ou numa instituição científica no território da Ucrânia ou fora das suas fronteiras (artigo 1.º da Lei da Ucrânia "Sobre o Ensino Superior"). Os principais objectivos da mobilidade académica são: A integração da Ucrânia no Espaço Europeu do Ensino Superior e no Espaço Europeu da Investigação; o intercâmbio de melhores práticas e experiências nos domínios da educação e da ciência; a modernização do sistema educativo; a digitalização da educação e da gestão; a melhoria da qualidade da educação e a eficácia da investigação científica; o aumento da competitividade da comunidade educativa e científica da Ucrânia; o desenvolvimento das competências profissionais e das qualidades pessoais dos participantes na mobilidade académica; o aprofundamento da cooperação com parceiros internacionais nos domínios da educação e da ciência; o apoio às relações e ligações sociais, económicas e culturais com outros países.

As principais tarefas da mobilidade académica dos estudantes do ensino superior são aumentar o nível de formação teórica e prática, realizar investigação utilizando equipamentos e tecnologias modernas, dominar os métodos de investigação mais recentes, adquirir experiência na realização de investigação e na aplicação dos seus resultados; adquirir experiência profissional durante as práticas educativas e industriais; a possibilidade de um estudante do ensino superior receber simultaneamente dois documentos sobre o ensino superior com anexos do modelo estabelecido nas instituições de ensino superior parceiras e informações sobre o sistema existente de avaliação dos resultados escolares dos estudantes do ensino superior; aumento do nível de proficiência em línguas estrangeiras; reforço da integração da educação e da ciência, desenvolvimento da investigação científica, aprofundamento do conhecimento das culturas nacionais de outros países, bem como divulgação de conhecimentos sobre a língua, a

cultura, a educação e a ciência da Ucrânia; apoio às relações e ligações sociais, económicas, culturais e políticas com outros países.

Um grupo de alunos do departamento de coreografia estudou no Conservatório Pryashiv com o nome de Kardoš da República Eslovaca, no âmbito do acordo de cooperação relevante assinado pelos directores das duas instituições de ensino. Este documento permitiu que os professores cooperassem no domínio do trabalho científico e metodológico para aumentar a eficiência e a eficácia do processo educativo, e que os alunos adquirissem novos conhecimentos e competências de acordo com os programas acordados entre as partes.

Assim, o corpo docente da Academia presta grande atenção à formação de um espaço educativo global único através da convergência de abordagens de diferentes países à organização dos processos de ensino e aprendizagem. É o espaço educativo aberto que promoverá a mobilidade dos estudantes e do pessoal docente da instituição de ensino.

O Conselho Académico funciona na Academia, em cujas reuniões são analisadas questões de atualidade, tais como aprovação de Regulamentos e outros documentos regulamentares que regulam as actividades da Academia, aprovação das principais áreas de trabalho do departamento, organização de práticas, monitorização da qualidade dos serviços educativos, trabalho científico dos trabalhadores e estudantes científicos e pedagógicos, organização de medidas para melhorar as qualificações dos trabalhadores científicos e pedagógicos, estabelecimento de cooperação com outras instituições de ensino superior, aprovação de documentos para assegurar o trabalho do Comité de Admissões, trabalho dos órgãos de auto-governo dos estudantes, participação de equipas criativas e estudantes em competições ucranianas e internacionais, estratégia de informação e publicidade, trabalho de biblioteca e muitas outras questões importantes.

De acordo com o programa de estudos, os estudantes do departamento de ensino pré-superior profissional são submetidos aos seguintes tipos de prática: prática educativa, prática pedagógica, prática de trabalho com um coro (orquestra), prática de espetáculo (estes tipos de prática são realizados na base da Academia sem interrupção dos estudos, de acordo com o horário das aulas) e prática de pré-diploma, que se realizam com uma interrupção dos estudos em bases específicas.

Os alunos das especialidades "Gestão da atividade sociocultural", "Informação, biblioteca e arquivo" e "Arte cénica" adquirem alguma experiência prática em aulas de formação prática. Os estudantes da especialidade de "Coreografia" fazem uma prática pedagógica com base num estúdio de coreografia infantil, onde os futuros professores de coreografia têm a oportunidade de dar as suas primeiras aulas, realizar números de produção interessantes e ganhar experiência na comunicação com crianças de diferentes categorias etárias.

Uma transição lógica do meio académico é a prática pré-diplomática, que impõe aos estudantes uma série de tarefas: consolidar conhecimentos teóricos, capacidades e competências práticas e aplicá-las de forma criativa, realizar-se nas condições de atividade de uma instituição cultural específica, desenvolver a sua iniciativa profissional e atividade pública, descobrir a cultura da comunicação empresarial, etc. Na prática, existe uma consciência holística do conteúdo da futura profissão, que se forma com base nas próprias ações práticas sob a orientação de especialistas experientes no domínio da cultura e da arte. A prática contribui para a formação de uma abordagem realista da profissão escolhida.

As principais áreas de atividade de informação da Academia visam a atualização constante das informações no sítio Web oficial da instituição; atualização imediata da página oficial da Academia nas redes sociais Facebook e Instagram, que se posicionam como uma plataforma de informação para jovens estudantes e candidatos, destacam a vida estudantil, oportunidades de intercâmbios e estágios académicos, anúncios e outras informações relevantes para os jovens. Além disso, os resultados da atividade criativa foram apresentados no canal oficial da Academia no YouTube; coopera ativamente com os principais meios de comunicação social regionais em matéria de cobertura das atividades da Academia; a fim de melhorar a imagem da Academia, foram criados vários vídeos promocionais, que são distribuídos nas redes sociais e nos meios de comunicação social; foi criado o canal Telegram da instituição; durante o ano, funcionou o canal de televisão "KiM Media", cujos programas foram regularmente transmitidos na página oficial da Instituição Comunitária de Ensino Superior "Academia de Cultura e Artes" do Conselho Regional da Transcarpátia e na rede social Facebook.

Os alunos da Academia participam ativamente em atividades artísticas. Os jovens desenvolvem as suas capacidades criativas no processo de participação em grupos artísticos, entre os quais: um coro exemplar, um conjunto vocal, um conjunto instrumental "Subito", um conjunto de dança clássica "Inspiration", um conjunto de folclore "Maky", um grupo coreográfico "Vitrazh", um quarteto de piano "AdLibitum" e outros grupos criativos.

O coro modelo da Academia, dirigido por Andriy Ivanovich Tazinger, é uma parte importante do processo educativo para a formação de futuros maestros de coros. A atividade de concerto e criativa do coro de estudantes é diversificada nas suas formas. Isto inclui a preparação de programas para exames estatais, relatórios de equipas criativas, participação em concursos na Ucrânia e no estrangeiro. O coro trabalha para preservar as tradições folclóricas e musicais da região da Transcarpátia, bem como os melhores exemplos da arte coral ucraniana e estrangeira. O repertório do coro inclui obras de vários géneros, compositores de vários países, épocas e estilos.

Canções de compositores ucranianos e transcarpáticos, miniaturas corais, arranjos de canções folclóricas ucranianas e transcarpáticas, bem como composições modernas despertam sempre grande interesse no público.

O conjunto vocal da Academia representa vivamente a instituição de ensino na região e no estrangeiro. O coletivo apresentou com sucesso exemplos de folclore na Croácia, Bósnia e Herzegovina, Polónia, República Checa e Itália. Os estudantes participam em festivais regionais, ucranianos e internacionais. Os exemplos autênticos são representados em festivais ucranianos, tais como: Vasyllia-fest, Palachinta-fest, Medovukha-fest, Sakura-fest, Bobovyshchenske grono, etc.⁸⁷

Um conjunto vocal é uma equipa onde os jovens desenvolvem as suas capacidades criativas e o seu potencial musical interior. Nas aulas de conjunto vocal, os alunos ficam a conhecer todos os meandros das competências vocais, de representação e de palco. Vários métodos de ensino modernos permitem desenvolver o potencial e a personalidade de cada aluno, dar confiança em si próprio e na sua própria voz.

O conjunto instrumental "Subito" inclui uma série de instrumentos: violino, guitarra, contrabaixo, piano, acordeão, instrumentos de percussão. O chefe da equipa é Yevhen Volodymyrovych Tsanko. O conjunto participa ativamente em vários eventos da instituição, participa em eventos internacionais, ucranianos e regionais. O repertório do conjunto instrumental "Subito" inclui as obras de compositores estrangeiros modernos, cujo arranjo e instrumentação foram realizados pelo seu diretor. O principal objetivo deste coletivo é o desenvolvimento das capacidades criativas dos estudantes, a educação do gosto artístico, a resposta emocional às obras de arte musical.

O grupo de dança clássica "Inspiration" foi fundado por Lyudmila Viktorivna Yarova, uma trabalhadora honrada da cultura da Ucrânia. O repertório do grupo inclui muitos números coreográficos, incluindo: "Amor na chuva", "Dança do pássaro azul", "Valsa de férias", dança árabe do bailado "Bayadere", "Sobre Ivan, sobre Kupala", "Grous". O conjunto participa em eventos de concertos da instituição, da cidade e da região.⁸⁸

People's Folklore Ensemble "Poppies" - laureado com o 1º prémio, Grande Prémio de muitos festivais internacionais, ucranianos e regionais de música folclórica. As viagens da equipa à Roménia, Hungria, Polónia, Eslováquia, Croácia, Bósnia-Herzegovina e Itália foram sempre muito bem sucedidas. Encantando os ouvintes com um sistema latotonal claro e uma harmonia rica, ritmo e cor tímbrica de instrumentos folclóricos, melodia e variedade de géneros de música folclórica, os membros do People's Folklore Ensemble "Poppies" motivam os ouvintes a mergulhar inconscientemente num mundo de linguagem musical desconhecido, mas intuitivamente compreensível.

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

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

O coletivo coreográfico "Stained Glass" apresenta vários géneros de arte coreográfica. Ao longo dos anos da sua existência, o coletivo ganhou prémios em concursos internacionais e ucranianos. Além disso, o grupo participa ativamente na vida cultural e artística da região, da Ucrânia e do estrangeiro. Em 2022, os membros do grupo actuaram com êxito no Festival Internacional da Cultura Beskid em Wisla, na Polónia.

A especificidade da arte coreográfica reside no facto de os jovens apresentarem o vestuário, as suas capacidades coreográficas e de representação através da criação de imagens em várias composições coreográficas, números teatrais, sketches, musicais. Cada número é um fogo de artifício do pensamento criativo, que se transforma num pequeno espetáculo com um enredo interessante e uma imagem fantasiada. Durante as aulas, os alunos desenvolvem capacidades artísticas e criativas, de representação e plásticas, o ouvido musical, o sentido do estilo, do ritmo, da composição; a capacidade de improvisar, de pensar criativamente. Nas aulas de coreografia, os jovens podem criar esboços e composições de forma autónoma e dar-lhes vida.

O quarteto de piano "AdLibitum", dirigido por Tetyana Vasylyvna Batryna, é laureado em concursos europeus, internacionais e ucranianos. O coletivo ganhou o 1.º prémio no prestigiado concurso europeu GOLDENTIMETALENT. A equipa é constituída por verdadeiros profissionais, professores experientes, personalidades criativas, pessoas que pensam da mesma forma e que estão sempre numa busca ativa e criativa, trabalham no seu próprio aperfeiçoamento e reforçam a autoridade da instituição de ensino.⁸⁹

A participação de jovens estudantes em grupos artísticos alarga a consciência artística e cultural dos jovens, promove a sua liberdade estilística e interpretativa. Quanto maior for o campo de interesse cultural e a diversidade de passatempos dos candidatos, maior será a oportunidade de conhecer outra cultura, transmitindo através da música, do canto e da dança a sua originalidade e singularidade, a disponibilidade para mudanças, a transformação e o aperfeiçoamento dos gostos musicais e culturais.

A atenção especial dos professores e dos alunos centra-se no renascimento e na preservação das tradições, costumes e cerimónias nacionais, na popularização das canções folclóricas ucranianas e nas produções coreográficas autênticas. Todos os eventos culturais e artísticos visam destacar todas as áreas da atividade cultural e educativa, o desenvolvimento das capacidades criativas, a arte popular amadora, a preservação do património cultural nacional, assegurando um maior crescimento do papel da esfera espiritual na vida dos ucranianos. Além disso, os professores e os alunos realizam trabalhos que visam a consolidação e o desenvolvimento da nação ucraniana, a celebração de feriados de acordo

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

com o calendário nacional e a comemoração de datas memoráveis, a formação de gostos artísticos e estéticos, o desenvolvimento do folclore e da etnografia nos géneros da música, da arte vocal e coral, do palco e da arte coreográfica.

Com a sua criatividade, os líderes e participantes das equipas criativas prestam homenagem às Forças Armadas da Ucrânia e a todos os ucranianos que, no momento mais importante da defesa do nosso país, não tiveram medo e se sacrificaram em nome da sua Pátria, que fizeram e fazem esforços diários para aproximar a nossa vitória, em particular, aos estudantes da Academia, que também foram cumprir o seu dever cívico para com a Pátria e que, com dignidade, prestaram e prestam serviço de combate nas fileiras das Forças Armadas da Ucrânia.

FOR AUTHOR USE ONLY

Natalia Ovcharenko
Doutor em ciências pedagógicas, professor,
chefe do departamento de musicologia,
formação instrumental e coreográfica,
Universidade Pedagógica Estatal de Kryvyi Rih.
Ucrânia, Kryvyi Rih.

A PEDAGOGIA DA ARTE MUSICAL COMO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

A renovação e a melhoria da educação musical mundial dependem em grande parte do desenvolvimento do conhecimento científico sobre a pedagogia da arte musical, que é essencial para o desempenho e a formação pedagógica dos músicos modernos de várias profissões. É sabido que cada tipo de arte musical está indissociavelmente ligado à sua especificidade musical e pedagógica. Por detrás de cada artista notável existe um professor que não só transmitiu o "ofício", mas também inspirou a criatividade, a procura artística, a abordagem de um autor à criação ou execução de obras de arte. Neste contexto, é possível falar separadamente das componentes instrumental, vocal, de direção e outras da pedagogia da arte musical, cada uma das quais ultrapassa os métodos de ensino de uma forma de arte específica, uma vez que tem o seu próprio fundamento científico baseado na tradição histórico-cultural, teórica e metódica.

Ao mesmo tempo, o conhecimento científico no domínio da pedagogia da arte musical requer abordagens científicas modernas para a fundamentação de bases teóricas-metodológicas e tecnológicas comuns que generalizem as leis, regularidades e princípios da educação musical, da educação e do desenvolvimento da personalidade do aluno, que são inerentes à compreensão de diferentes tipos de arte musical.

No espaço científico ucraniano, existem trabalhos dedicados ao estudo dos fundamentos conceptuais da ciência e educação musical e pedagógica, que incluem os trabalhos fundamentais de cientistas como: O. Mykhailychenko "Fundamentos da pedagogia geral e musical: teoria e história" (2009), O. Oleksiuk "Pedagogia musical" (Oleksiuk, 2006), G. Padalka "Pedagogia artística" (Padalka, 2010), O. Rostovsky "Pedagogia musical" (2008) e "Teoria e metodologia da educação musical" (Rostovsky, 2011), O. Rudnytska "Pedagogia: Geral e Artística" (Rudnytska, 2002), T. Smirnova (Smirnova, 2021), V. Cherkasov "Teoria e Metodologia da Educação Musical" (Cherkasov, 2011) e outros. Ao mesmo tempo, há necessidade de investigar o campo científico, que revela a metodologia de aprendizagem do fenómeno da pedagogia da arte musical, o seu objeto, sujeito, tarefas, aparato concetual e terminológico, leis pedagógicas e artísticas, regularidades e princípios que são fundamentais para a pedagogia

da arte musical, tendo em conta as especificidades dos seus vários tipos, e fornece uma abordagem metodológica geral na compreensão de cada um dos seus tipos.

Fundamentos científicos da pedagogia da arte musical

A determinação dos fundamentos teóricos da pedagogia da arte musical depende, em grande medida, da consciência da essência fenomenológica da pedagogia. Assim, o conceito de "pedagogia" no dicionário pedagógico ucraniano é interpretado como a ciência da educação e da criação das gerações mais jovens,⁹⁰ e o conceito de "arte" no dicionário de terminologia musical, que fornece uma interpretação da terminologia musical ucraniana e foi publicado em 1930 e reproduzido em 2008, afirma que "arte" é habilidade, perícia, ciência (10). Diferentes tipos de arte, como, em particular, a "arte vocal" e a "arte de direção", são considerados como habilidade vocal e habilidade de direção. De acordo com O. Rudnytska, o conceito de "pedagogia" é considerado como uma ciência que estuda a essência, as regularidades, os princípios, os métodos, as formas de organização do processo pedagógico como meio de desenvolvimento da personalidade e de reprodução da cultura humana durante as mudanças geracionais.⁹¹

Uma realização científica valiosa do cientista é a visualização das etapas da formação da ciência pedagógica, que se aplica plenamente à pedagogia da arte musical, tais como: necessidades práticas da transferência de experiência social, delineamento da experiência acumulada por campos de educação, o surgimento de métodos específicos (tecnologias), compreensão teórica do conhecimento metódico, sistematização do conhecimento teórico nos fundamentos gerais da pedagogia, metodologia de fundamentação da teoria e da prática.⁹²

O. Rudnytska salienta a importância de identificar os padrões comuns de formação da personalidade através da arte e delinea os requisitos para a pedagogia da arte, em que "a cobertura e a explicação das especificidades dos processos artísticos e educativos devem estar correlacionadas com as disposições teóricas originais da pedagogia geral", bem como a ausência de trabalhos generalizantes sobre os problemas da pedagogia da arte. A pedagogia da arte musical não é exceção, cujo conhecimento científico requer generalizações teóricas e metodológicas na direção do desenvolvimento do conhecimento científico moderno.

Da prática histórica à compreensão teórica, O. Otych examina a pedagogia da arte, definindo-a como um ramo independente da ciência pedagógica que "desenvolve os princípios estéticos e éticos da formação da

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

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

⁹² Так само.

personalidade, o seu desenvolvimento geral e profissional através de vários tipos de arte (pedagogia do teatro, pedagogia dos museus, etc.)".⁹³

Para a esfera do conhecimento científico da pedagogia da arte, o autor refere apropriadamente a fundamentação científica das potencialidades didáticas, educativas e de desenvolvimento da arte e a investigação dos fundamentos históricos e teóricos do seu funcionamento na educação. O cientista, tal como O. Rudnytska, chega à conclusão de que, apesar da história milenar de existência como fenómeno educativo, a pedagogia da arte, no final do século XX, ainda não tinha adquirido uma compreensão científica séria e uma justificação teórica profunda.

O trabalho científico de H. Padalka sobre a pedagogia da arte é dedicado ao desenvolvimento da opinião científica sobre a teoria e os métodos da educação artística, à clarificação dos problemas da metodologia da educação artística, aos problemas fundamentais e às condições pedagógicas, aos conteúdos e métodos modernos da educação artística.⁹⁴

O cientista volta-se não para uma, mas para um complexo de disciplinas artísticas, que são ensinadas em instituições de ensino superior e secundário. É natural que a atenção do cientista se concentre na educação artística, cuja modernização depende do desenvolvimento da pedagogia da arte, nomeadamente: a identificação das funções da educação artística, a incorporação do paradigma humanitário, os problemas da cognição artística, a realização da integridade do processo educativo e a sua orientação estética e relevância cultural, a direcção para a individualização da educação artística e a consciência da percepção das obras artísticas, e - para a metodologia da educação artística e a introdução da tecnologia de educação modular no campo dos artistas de certas disciplinas. Entre as direcções promissoras do desenvolvimento da pedagogia da arte, H. Padalka destaca, com razão, as seguintes: uma mudança na situação social, que afecta as orientações e a natureza da educação artística; desenvolvimento do pensamento científico e metódico no domínio da educação artística; acumulação de experiência prática; justificação teórica de inovações no conteúdo e transformações estruturais da educação artística; determinação da disposição entre processos inovadores e abordagens tradicionais do processo educativo nas disciplinas artísticas, etc.⁹⁵

As exigências da sociedade ucraniana moderna provocaram o desenvolvimento de conhecimentos científicos musicais e pedagógicos para melhorar a qualidade do processo educativo do futuro professor (docente), o que se reflectiu em publicações pedagógicas e metódicas. Entre essas obras científicas, destaca-se o guia de estudo de O. Mykhailychenko para

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.

estudantes de licenciatura em música sobre os fundamentos da pedagogia geral e musical, no qual o cientista fundamenta os aspectos teóricos e históricos.⁹⁶

O. Mykhailychenko define quatro fases históricas da formação e desenvolvimento da educação musical de crianças e jovens na Ucrânia: a primeira é histórico-sincrética (desde a antiguidade até ao século XI e à viragem do século), que se caracteriza pela influência sincrética dos fenómenos musicais sobre as pessoas; a segunda é ortodoxa-secularização (séculos XI-XIX), que se caracteriza pela influência de uma rede culta de centros musicais e pela educação e formação musical profissional, que tinha um carácter secular; o terceiro é determinante do conteúdo (60-90 anos do século XIX), que se caracteriza pela formação da consciência da intelligentsia ucraniana avançada, o aparecimento das primeiras formas de organização, a definição do conteúdo, as principais tarefas da educação musical, que se baseava em uma certa base científica e metodológica, que até o final do século XIX. A segunda é a educação musical, que se tornou sistemática; a quarta é de orientação pedagógica (começou no final do século XIX), que se caracteriza pela educação musical e estética sistemática das crianças e jovens da Ucrânia. O. Mykhailychenko refere-se ao tema da pedagogia musical como formas de organização, métodos, meios e outros atributos da educação e educação musical, que constituem o processo integral de formação da personalidade de um músico de acordo com as leis e regularidades do desenvolvimento da pedagogia geral.

A pedagogia musical é um ramo científico distinto do conhecimento que tem o seu próprio espaço científico e é uma componente da pedagogia geral, uma vez que as formas do seu desenvolvimento são semelhantes, como O. Oleksyuk observa corretamente na sua obra fundamental "Pedagogia musical", a sua principal tarefa, segundo o cientista, é aprofundar a orientação inovadora da educação musical, para encontrar modelos de educação musical adequados à cultura e civilização actuais.⁹⁷

No que diz respeito à definição do objeto e do sujeito da pedagogia musical, o cientista chega à conclusão de que o objeto do campo científico especificado é o processo integral de aprendizagem, educação e desenvolvimento da personalidade através da arte musical, e o sujeito é o conteúdo e as formas de organização do processo musical-pedagógico como fator de desenvolvimento da personalidade. O cientista especifica o objeto da prática músico-pedagógica, que é a interação real dos participantes do processo músico-pedagógico, e o sujeito são os métodos de interação determinados pelos seus objectivos e conteúdo.

⁹⁶ Михайличенко, 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.

Como conhecimento científico e componente integral da pedagogia musical, O. Rostovsky considerou a teoria e a metodologia da educação musical. Com base no estudo das realizações da pedagogia musical europeia e nacional na dimensão histórica, o cientista revelou as principais direcções do desenvolvimento da pedagogia musical moderna, padrões e princípios, e as principais tendências do desenvolvimento da educação musical em massa no início do século XXI. Entre as realizações significativas do trabalho, a atenção deve centrar-se na análise das principais ideias pedagógicas de músicos-pedagogos ucranianos, tais como: V. Verkhovynts, M. Leontovych, S. Lyudkevich, K. Stetsenko, B. Yavorsky e a apresentação dos princípios básicos da metodologia do trabalho musical e educativo com os alunos. O. Rostovsky, que era um defensor do conceito ucraniano de educação musical, atribui o reforço do papel da educação musical no desenvolvimento da espiritualidade do indivíduo, a direcção da pedagogia musical do século XXI, às perspectivas de desenvolvimento da educação musical na Ucrânia. A educação musical na Ucrânia tem como objetivo o desenvolvimento harmonioso da criança, a utilização criativa das conquistas da pedagogia nacional e mundial, a atribuição às aulas de música de um centro eficaz no sistema pedagógico, a atualização do conteúdo da educação musical escolar com foco na descoberta de pensamentos, sentimentos, experiências nas crianças, a formação de uma atitude valiosa em relação à arte e à realidade.

Uma obra fundamental e moderna no domínio da teoria e dos métodos da pedagogia musical é a obra de V. Cherkasov "Teoria e Metodologia da Educação Musical", na qual os cientistas resumem e fundamentam a experiência de longo prazo de investigadores e professores no domínio da educação músico-pedagógica e apresentam uma disciplina universitária integrada que acumula conhecimentos de disciplinas psicopedagógicas e profissionais, tem o seu próprio aparelho categorial, as suas especificidades e abrange vários aspectos da teoria e dos métodos da educação musical.⁹⁸

O trabalho educativo de T. Smirnova "Pedagogia musical e psicologia do ensino superior" visa melhorar a atividade profissional de um professor de disciplinas musicais, em que o cientista considera a pedagogia musical do ensino superior como um "ramo da ciência pedagógica" que estuda "regularidades pedagógicas, princípios, tecnologias de organização e implementação da educação de estudantes de música, a sua formação, educação, desenvolvimento com o objetivo de intensificar a formação profissional para actividades músico-pedagógicas, músico-performativas".⁹⁹O cientista define o objetivo da pedagogia musical de uma escola superior - a formação do pensamento pedagógico científico da

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

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

personalidade de um estudante de mestrado (estudante de pós-graduação) e a competência músico-pedagógica, e para o assunto do campo especificado refere-se a "regularidades, princípios da organização do processo músico-pedagógico, o objetivo, o conteúdo, as formas, os métodos, os meios de envolver os alunos na experiência musical (artística) da humanidade, os seus valores culturais, a criação de condições para a auto-expressão criativa, a comunicação da personalidade do aluno, a sua educação, formação e desenvolvimento no processo de educação musical superior".¹⁰⁰

Ao determinar o objeto e o sujeito da pedagogia da arte musical, é importante compreender a finalidade do conhecimento científico especificado, que consiste na justificação científica do processo de aquisição de cultura musical por uma pessoa através da aquisição de educação musical. A pedagogia da arte musical tem como objetivo revelar o valor de tal processo e identificar e multiplicar o potencial criativo de um indivíduo no seu diálogo com a música, adquirindo "habilidade" artística como resultado da influência indubitável da arte musical nos processos nervosos superiores de uma pessoa, determinando o conjunto de ferramentas pedagógicas para dominar um determinado tipo de arte musical. O domínio da "habilidade" artística é possível através do domínio pessoal do conteúdo definido da educação musical, que envolve a assimilação das realizações da tradição cultural mundial e nacional na arte musical, os seus fundamentos teóricos e práticos. Neste contexto, são necessárias a familiarização, a interpretação e a execução criativa de obras musicais de compositores notáveis do passado e do presente de diferentes países, o conhecimento do seu percurso de vida e criativo, a compreensão dos fundamentos do pensamento e do discurso musical e o seu desenvolvimento dramático.

Atualmente, o ensino de um determinado tipo de arte musical a um aluno está relacionado com o processo de aquisição de competências culturais por uma pessoa, o que é considerado uma base prática para a formação da cultura musical e, conseqüentemente, da sua cultura geral. Por conseguinte, o objeto da pedagogia da arte musical é o processo de formação da cultura musical de uma personalidade criativa em instituições de ensino artístico (musical), capaz de fazer música na prática, de incorporar criativamente obras de arte musical de acordo com um contexto cultural alargado. O objeto da pedagogia da arte musical são as condições pedagógicas, o conteúdo, as formas, os métodos, os meios, as tecnologias pedagógicas e musicais, os métodos de educação musical, a formação das qualidades profissionais e pessoais de um indivíduo.

Em todas as épocas, o papel determinante para que os alunos dominem o conteúdo da educação musical e um determinado tipo de arte musical pertence ao Professor, que analisa, generaliza, escolhe, implementa formas, métodos, meios e tecnologias musicais e pedagógicas tradicionais e

¹⁰⁰Так само.

inovadoras eficazes para a assimilação pelos alunos do tipo de arte musical escolhido, vê a sua perspetiva no domínio da arte da execução instrumental, vocal, de direção e, mais importante, o desenvolvimento pessoal e a formação da cultura musical.

Atualmente, um professor-músico que ensina aos alunos a arte da música está constantemente à procura de abordagens modernas para melhorar o processo educativo da geração mais jovem, cujos interesses estão relacionados com formas e métodos inovadores de aprendizagem, métodos e tecnologias de educação musical, educação e desenvolvimento. A título de exemplo, as tecnologias da informação e da informática subverteram completamente a ideia de pedagogia da arte musical, que até há pouco tempo posicionava a compreensão e o ensino da arte musical apenas no contacto direto com o professor (instrutor). As realidades actuais mostram que o ensino de qualquer tipo de arte musical, bem como a obtenção de educação musical, pode ser feito através do ensino à distância, mesmo quando o professor e o aluno vivem em países diferentes. A utilização das tecnologias da informação e da informática oferece a oportunidade de conhecer os melhores intérpretes dos países, as várias interpretações de obras musicais, as características das escolas de música e de pedagogia musical do mundo, as aulas magistrais de professores-músicos famosos.

Leis e princípios da educação musical

O desenvolvimento do conhecimento científico da pedagogia da arte musical depende, em grande parte, da identificação das leis e princípios da educação musical, que se baseiam em conexões internamente determinadas de fenómenos objectivos da aquisição da educação do aluno num determinado tipo de arte musical. O aperfeiçoamento músico-performático e músico-pedagógico do aluno implica ter em conta as leis e os princípios desse processo, que se baseiam, por sua vez, em leis filosóficas, pedagógicas e artísticas. O conhecimento de tais leis permite tornar o processo de educação musical mais produtivo e manejável (Fig. 1).

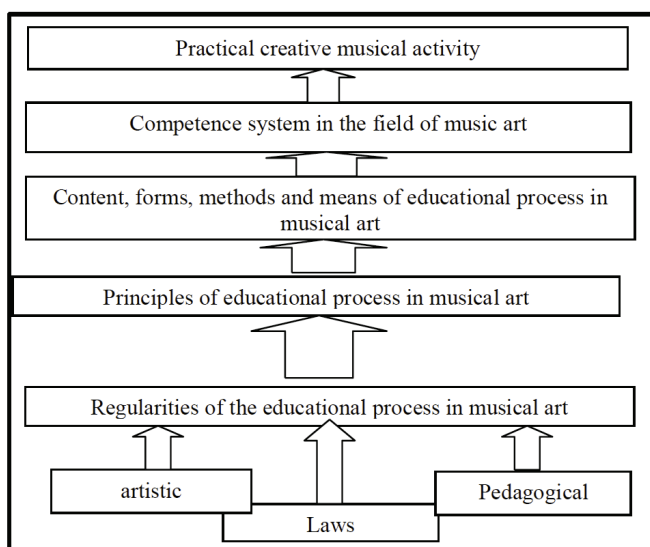


Fig. 1. Determinismo das leis, regularidades, princípios do processo educativo na arte musical

Para melhorar o conhecimento científico da pedagogia da arte musical e, conseqüentemente, otimizar o processo educativo na arte musical, é necessário ter em conta as leis da conexão universal: a lei da determinação - todos os assuntos, processos estão em várias conexões determinísticas, relações; a lei do desenvolvimento ascendente e descendente, que prevê o caminho da melhoria ou o caminho do empobrecimento, redução; a lei da causalidade - o aparecimento de uma nova qualidade tem sempre uma razão, um fenômeno dá necessariamente origem a outro; as leis da dialética - a lei da unidade e a luta dos opostos, a lei da transição das mudanças quantitativas para as qualitativas, a lei da negação e a filosofia da arte - a música é um tipo de arte que tem uma relação com o seu eidos - a essência intuitivamente dada e significativa do fenômeno, o conceito significativo do sujeito; e logos - uma forma de considerar a realidade, um método de combinar os seus elementos semânticos (descoberto por O. Losev).

Para explicar o significado das leis pedagógicas, S. Honcharenko observa que Sócrates já utilizava uma lei pedagógica: o nascimento do pensamento de um aluno depende do diálogo organizado pelo professor.¹⁰¹

Na pedagogia da arte musical, é importante ter em conta as leis da aprendizagem, que o cientista investigou ao analisar os trabalhos científicos de R. Lado. Trata-se das seguintes leis pedagógicas: interconexões: se dois actos psicológicos estão interligados, a repetição de um deles leva ao

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

aparecimento ou à consolidação do segundo; treino: quanto mais intenso for o treino, melhor se aprende a reação correspondente; intensidade: quanto mais intenso for o treino da resposta, melhor se aprende; assimilação: cada novo estímulo tem propriedades para provocar uma resposta; resultados: uma reação (feedback) acompanhada de um resultado favorável é fixada.¹⁰²

A educação artística moderna baseia-se nas leis pedagógicas definidas na investigação científica ucraniana, que se baseiam nas leis e princípios do ensino e da educação no domínio da pedagogia artística, tais como, em particular a condicionalidade social do objetivo, conteúdo e métodos de ensino e educação, que revela o processo objetivo da influência das relações sociais, a ordem social na formação de todos os elementos da educação e da educação; treinamento educacional e de desenvolvimento, que revela a relação entre a posse de conhecimento, métodos de atividade e desenvolvimento abrangente da personalidade; condicionamento da formação e da educação pela natureza da atividade, que revela a relação entre os métodos de organização da educação, a atividade do indivíduo e os resultados da educação e da educação; unidade e integridade do processo pedagógico, que revela a necessidade de uma unidade harmoniosa das componentes racional, emocional, significativa, operacional e motivacional do processo pedagógico; unidade e inter-relação da teoria e da prática da educação, que revela a necessidade da unidade de conhecimentos teóricos e práticos, competências e capacidades.¹⁰³

Para determinar as regularidades e os princípios do processo educativo na arte musical, é necessário ter em conta as leis específicas do funcionamento da arte, nomeadamente aquelas que são diretamente importantes para ter em conta na pedagogia da arte musical: a lei da "reação estética" (descoberta por L. Vygotsky), fundamental para os tipos emocionais-processuais e axiológicos da atividade artística de um especialista: o desenvolvimento de um afeto vai em direcções opostas até à sua autodestruição no ponto final, o que está ligado ao conceito de "reação estética" (descoberto por L. Vygotsky). Vygotsky), fundamental para os tipos emocionais-processuais e axiológicos da atividade artística de um especialista: o desenvolvimento de um afeto vai em direcções opostas até à sua autodestruição no ponto final, que está ligado ao conceito de "catarse" - purificação: uma obra de arte pode causar uma explosão catártica que provoca a superação de um sentimento forte e a oportunidade de o experimentar; a lei da "ressonância estética", básica para a atividade axiológica, culturalógica e hermenêutica: uma obra de arte "acontecerá" se o seu conjunto e os elementos de que é composta interagirem uns com os outros, se excitarem mutuamente, provocando uma amplificação repetida do

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.

"som" estético de cada um deles separadamente e todos juntos. A lei da "ressonância estética" evoca e excita o pensamento artístico, a imaginação criativa. Ao amplificar repetidamente o "som" de cada elemento individual de uma obra musical, a ressonância estética estende o seu efeito ao "tema" da obra (o significado estabelecido pelo autor) - os elementos do conjunto, o próprio "tema" deve nascer do conjunto. A forma musical existe sempre apenas como uma espécie de processo; a essência da música é a entoação, ou seja, um som consciente precedido pelo espírito, como uma espécie de saída em momentos de "iluminação", que se encarna na matéria, na energia (descoberta por B. Asaf'ev). Uma obra altamente artística é caracterizada por um espectro inesgotável de revelação do significado artístico através da revelação do papel de cada elemento, que afecta a criação de uma nova qualidade do todo; a lei da dependência da conclusão da imagem primária, a poética do design (descoberta por M. Kagan), que prevê o seguinte: o processo artístico-criativo é semelhante ao embrião de um ser vivo, que deve conter em si, de forma invertida, toda a estrutura do organismo que cresce a partir dele, o "embrião" artístico pode crescer e tornar-se um organismo de pleno direito, se a originalidade qualitativa deste último estiver potencialmente presente nele.

Cada lei pedagógica ou artística tem certas regularidades. Ao investigar a relação entre a lei e a regularidade, S. Sysoeva centra-se na opinião sobre a diferença entre a lei e as regularidades, segundo a qual a lei actua como um concreto - universal, e a regularidade é uma forma parcial da sua detecção, que ilumina uma certa relação regular.¹⁰⁴

A determinação das regularidades do processo educativo na arte musical está relacionada com a questão da sua classificação. Na ciência pedagógica, são mais frequentemente utilizadas classificações de regularidades com as seguintes características: didácticas gerais e casuais, que incluem: sociológicas, fisiológicas, comunicativas, organizacionais; regularidades de objectivos de formação, regularidades de conteúdos de formação, regularidades de tecnologias, formas e métodos de formação, regularidades de utilização de materiais didácticos, regularidades do sistema de controlo e avaliação dos resultados da formação; objectivas e subjectivas; regularidades de ciências afins, especificamente reflectidas na educação; regularidades da didáctica peculiarmente expressas; regularidades próprias dos métodos de ensino desta disciplina, inerentes apenas a esta ciência;¹⁰⁵ didácticas, epistemológicas, sociológicas, psicológicas, organizacionais.¹⁰⁶

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 системи освіти. Київ: Слово. 2004.

O estudo desta questão deu-nos a oportunidade de constatar que ainda não existe unanimidade na tentativa dos cientistas de criarem um sistema único, coerente e lógico de leis.

V. Galuzynskyi, M. Yevtukh, investigando o processo de formação e educação de futuros especialistas, propuseram os seguintes padrões didáticos: o processo de formação da personalidade de um estudante é unificado e mutuamente determinado; a educação, a formação e a educação dos estudantes, a sua transformação em especialistas é um processo social historicamente determinado; as características gerais e específicas da educação e educação dos estudantes constituem uma integridade única que assegura a eficácia dos resultados; a interação entre um professor e um estudante é um processo mutuamente determinado e interdependente.¹⁰⁷

As regularidades didáticas gerais são razoavelmente consideradas básicas para o processo pedagógico, caracterizam-se por relações permanentes entre objectos e sujeitos do processo educativo. No entanto, como já foi referido, existem relações casuais (acidentais) entre fenómenos, objectos que dependem das especificidades das actividades dos sujeitos. Com base nas leis didáticas gerais do processo pedagógico, no final do século XX - início do século XXI, os cientistas no domínio da pedagogia musical propuseram as seguintes leis da educação musical sociológica - a dependência da eficácia da educação e da formação da combinação de requisitos e do respeito pela personalidade de cada aluno, bem como o cumprimento das disposições legais relativas aos direitos do aluno; comunicativa - a dependência do desenvolvimento estético das crianças da natureza da interação entre o professor e os alunos; fisiológico - a dependência dos resultados do desenvolvimento anatómico e morfológico do organismo do aluno; organizacional - a dependência dos resultados da capacidade de trabalho dos alunos, do seu estado de saúde, do horário, da hora do dia, das condições meteorológicas; psicológico - a dependência dos resultados do interesse dos alunos pelas aulas de música, das características etárias dos alunos, do estado de atenção, do nível de desenvolvimento da memória.

Investigando o problema da pedagogia musical como um domínio da ciência pedagógica e a teoria do processo educativo musical, O. Mykhailychenko descreve as seguintes regularidades do processo educativo musical: a unidade e a interação da educação musical e o desenvolvimento geral da personalidade; a ligação entre o nível de desenvolvimento musical e a natureza da sua atividade prática musical e criativa; a unidade do objetivo geral da educação da personalidade e as tarefas musicais e educativas específicas; a unidade dos processos de educação musical e autoeducação musical; a dependência da educação musical do desenvolvimento geral da

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

cultura musical e das oportunidades materiais da sociedade; a ligação entre as capacidades individuais e a natureza das influências educativas.¹⁰⁸

Com base na análise da literatura científica relativa à classificação dos padrões do processo educativo na arte musical da seguinte forma: didática geral e específica. As regularidades didáticas gerais incluem: o condicionamento dos conteúdos, formas, métodos, meios de ensino e educação pelas exigências e oportunidades socioeconômicas da sociedade moderna e pelas conquistas da ciência e da cultura nacionais e mundiais; a unidade do objetivo, do processo educativo e do seu resultado; o determinismo dos processos de aprendizagem, educação e desenvolvimento; a relação entre o âmbito e a qualidade dos conteúdos do ensino e da educação.

As regularidades específicas incluem regularidades tais como: a interdependência das capacidades mentais, psicológicas e fisiológicas de um indivíduo no processo de obtenção de uma educação musical; a ligação entre a atitude motivada e valiosa do indivíduo para a educação musical e a natureza da influência artística e estética da arte musical.

Apresentaremos a justificação das leis didáticas gerais do nosso estudo:

- o condicionamento do conteúdo, das formas, dos métodos e dos meios de educação e de criação às exigências e oportunidades socioeconômicas da sociedade moderna e às realizações da ciência e da cultura nacionais e mundiais. A regularidade revela a relação entre a educação e a base socioeconômica da sociedade, as suas realizações científicas e culturais nacionais e mundiais. De acordo com as condições políticas e econômicas modernas e a necessidade da sociedade moderna de criar um espaço educativo único, a educação nacional, em particular a arte, exige a formação de uma nova personalidade cultural, familiarizada com as realizações da ciência e da arte do mundo e capaz de competir no mercado de trabalho global. Por conseguinte, o conteúdo, as formas, os métodos e os meios da pedagogia da arte musical devem refletir plenamente as inovações da ciência e da cultura nacionais e mundiais. Para além das exigências da sociedade no sentido de atualizar e modernizar o conteúdo das formas, métodos e meios da pedagogia da arte musical, tem de haver uma base material da própria sociedade para garantir tais condições, que se prendem com a futura oferta de trabalho na profissão e um salário suficiente para viver, bem como material moderno e suporte técnico do processo educativo: instrumentos musicais, um estúdio de gravação de som, equipamento de amplificação de som, computadores, Internet e outros;

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.

- a relação entre o objetivo, o processo educativo e o seu resultado. A regularidade reflecte a unidade entre o objetivo e o resultado do processo educativo, o que implica a orientação do conteúdo, das formas, dos métodos, dos meios, do sistema de controlo e da avaliação da educação para alcançar um resultado positivo. O objetivo do processo educativo na arte musical é: a formação da cultura musical de um indivíduo que possui um sistema de competências musicais e uma capacidade desenvolvida para a atividade musical prática;

- determinismo dos processos de educação, criação e desenvolvimento. A regularidade reflecte as ligações deterministas entre os processos de aprendizagem, educação e desenvolvimento da personalidade. Ter em conta esta regularidade no processo educativo implica a utilização de métodos de aprendizagem antecipatória, que afectam a educação dos valores humanos universais, culturais universais, artísticos e musicais, o desenvolvimento das capacidades criativas dos alunos e o seu aperfeiçoamento pessoal. Por sua vez, o processo de aprendizagem é efectuado tendo em conta o nível de educação da cultura geral e musical de uma pessoa e o nível existente de desenvolvimento da personalidade;

- relação entre o âmbito e a qualidade do conteúdo da educação e da formação. A regularidade reflecte a dependência do nível de formação da cultura musical, o sistema de competências musicais, a posse de um tipo prático de atividade musical por um indivíduo na inter-relação do volume, que abrange o número de horas de estudo (de acordo com o currículo) dedicadas ao estudo de matérias educativas e o conteúdo dos programas educativos e disciplinas que asseguram o conteúdo da educação musical; e a qualidade do conteúdo, que inclui factores subjectivos e objectivos. Os factores objectivos incluem: a prestação do processo educativo por professores altamente profissionais (docentes), a base material da instituição de ensino. Os subjectivos incluem: características profissionais e pessoais de professores e alunos e a natureza da interação educativa e pessoal "professor-aluno", "aluno-aluno", "professor-professor".

Com base nas leis descobertas da filosofia, nas leis pedagógicas e artísticas, justificaremos as regularidades específicas do processo educativo na arte musical, tais como:

- a unidade das capacidades mentais, psicológicas e fisiológicas de um indivíduo na obtenção de uma educação musical. A regularidade reflecte a dependência das características mentais, psicológicas e fisiológicas do indivíduo no processo de compreensão e aprendizagem da arte da música. A deteção desta interdependência implica ter em conta no processo educativo da arte musical as características etárias do aluno, as capacidades educativas cognitivas do indivíduo: o desenvolvimento das esferas emocionais, intelectuais, volitivas, as capacidades gerais, musicais e vocais-pedagógicas; as capacidades fisiológicas e o estado de saúde do aparelho executivo; a

presença de dados musicais naturais: sentido do ritmo, audição musical (altura, melódica, harmônica, tímbrica, polifônica, etc.), memória, resposta emocional à música, etc. Tendo em conta que, no processo de educação musical em aulas individuais, o professor tem a oportunidade de determinar capacidades cognitivas, psicológicas e fisiológicas: carga e resistência do aparelho de execução, compreensão do significado artístico e percepção emocional da música, consciência analítica do texto de uma obra musical, interpretação e execução da música; reflexão artística; análise, síntese, generalização e aprendizagem dos fundamentos da execução musical; atingir um objetivo, orientar o processo de auto-aperfeiçoamento, etc. É necessário notar o papel fundamental da interdependência das capacidades mentais, psicológicas e fisiológicas do aluno na aprendizagem da arte da música e na obtenção de uma educação musical bem sucedida;

- a relação entre a atitude motivada e valiosa do indivíduo em relação à educação musical e a natureza da influência artística e estética da arte musical. A regularidade reflecte a ligação entre a influência artística e estética da arte musical e o processo de formação dos valores da arte musical no aluno. Assim, uma atitude de valor motivada de um indivíduo em relação à educação musical está ligada à presença de significado, objectivos, motivos, interesses, necessidades, que por sua vez depende da força da influência artística da arte musical numa pessoa, da sua satisfação com o tipo de atividade musical que causa uma vasta gama de sentimentos, pensamentos, unidos por um campo emocional-figurativo de significados psicológicos e artísticos. Estando no processo de comunicação artística, com as imagens artísticas da música, o aluno sente o seu profundo efeito transformador, capaz de mudar a visão do mundo, inspirar, divertir, purificar espiritualmente, etc. Valores artísticos: beleza de uma obra musical, melodia, harmonia, perfeição de interpretação e execução de uma obra musical, imagem artística, etc;

- influenciam a formação de ideais estéticos e o gosto de uma pessoa, enchem a sua vida de beleza e brilho da percepção do mundo, levam à compreensão e reavaliação dos pontos de vista da vida. O valor da pedagogia da arte musical reside, em primeiro lugar, no facto de mostrar o caminho para o significado e a beleza da arte musical e ensinar a transmiti-los aos outros com a ajuda de certas formas, métodos e meios. As obras musicais têm uma influência significativa na formação da atitude de valor de um indivíduo em relação à educação musical, cuja comunicação requer um pensamento criativo desenvolvido, uma percepção artística e figurativa, a necessidade de um diálogo constante com a arte, um certo nível de conhecimentos e competências musicais e performativas.

As regularidades didáticas gerais e específicas do ensino da música reveladas permitem delinear e fundamentar os princípios do ensino profissional da música, cuja definição afecta a formação de uma

personalidade altamente espiritual e competente no domínio da arte musical, capaz de desempenhar com êxito as suas funções profissionais. A adesão aos princípios cria pré-requisitos para uma atividade profissional eficaz e reduz a possibilidade de resultados negativos.

Nos estudos dos cientistas modernos, estão a ser desenvolvidos sistemas de princípios didáticos gerais e específicos destinados a aumentar o nível de formação profissional dos especialistas. Comum a esses sistemas é a direção de alcançar um resultado útil que tenha um efeito educativo, educacional e de desenvolvimento, e envolve: confiança em princípios didáticos geralmente aceites. Tendo em conta a necessidade de atualizar a formação moderna de especialistas no domínio da pedagogia profissional, os cientistas definem princípios didáticos: sistematicidade, integratividade, diferenciação, continuidade, universalidade, unidade de socialização e profissionalização do indivíduo, modularidade, periodização profissional, faseamento, democratização, humanização, etc. tensificação, mobilidade profissional, estabilidade e dinamismo.¹⁰⁹

S. Honcharenko descreveu e fundamentou os mais típicos: o princípio da mobilidade profissional, o princípio da modularidade do ensino; o princípio da criação de um ambiente; o princípio da informatização do processo pedagógico; o princípio politécnico; o princípio da combinação da aprendizagem com o trabalho produtivo dos estudantes; o princípio da modelação da atividade profissional no processo educativo; o princípio da conveniência económica; a escolha de um princípio básico, criador de sistemas; o número de princípios.

Com base na análise de trabalhos científicos, O. Rudnytska observa que na ciência pedagógica existem diferentes sistemas de princípios, que vão de cinco a várias dezenas de nomes e se relacionam com a seleção do conteúdo do material educativo; a organização do processo pedagógico; a necessidade de ter em conta os mecanismos psicológicos da aprendizagem de conhecimentos e métodos de atividade.¹¹⁰

Nos trabalhos científicos, os princípios são por vezes considerados em pares: consciência e atividade de aprendizagem, cientificidade e acessibilidade, sistematicidade e coerência. No entanto, existe uma pluralidade de opiniões quanto à oportunidade e à impossibilidade de apresentar alguns princípios em pares. Com base no paradigma moderno da educação, o princípio da formação desenvolvimental e educativa é o princípio sistémico, que está ligado ao princípio do condicionamento sociocultural e natural da formação, e para a educação profissional - com o princípio da fundamentalidade e da orientação profissional.¹¹¹

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

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

¹¹¹ Так само.

No ensino profissional moderno, estão a decorrer ativamente processos de integração, no contexto dos quais são criadas novas tecnologias de formação profissional de um especialista com base na integração dos princípios de educação e formação. Por conseguinte, S. Vitvytska destaca os seguintes princípios de formação de um especialista no ensino superior moderno: humanização da educação - a prioridade das tarefas de auto-realização da personalidade do aluno, criação de condições para a manifestação de talentos e talentos; formação de uma personalidade humana, sincera, humana, benevolente; a natureza científica e secular da educação, a unidade do nacional e universal; a democratização do ensino; a prioridade da consciência mental e moral do conteúdo da educação e da formação; a combinação da atividade, da auto-atividade e da iniciativa criativa dos alunos com a orientação exigente do professor; a consideração das características individuais e específicas da idade dos alunos no processo educativo.¹¹²

Os princípios gerais da didática são fundamentais na formação profissional dos futuros professores, incluindo os professores de música. Nos estudos científicos de O. Mykhailychenko, G. Padalka, O. Rudnytska e outros, foram desenvolvidos e fundamentados sistemas de princípios didáticos gerais e específicos da educação artística. Assim, na investigação de O. Rudnytska, afirma-se que as origens da formação de princípios como certas directrizes educativas podem ser consideradas práticas seculares de ensino e educação, experiência histórica e descobertas de professores famosos. A cientista propõe aplicar nas actividades práticas os princípios que podem ser "uma espécie de instrução algorítmica" nas posições do novo pensamento pedagógico: 1) o princípio da conclusão da ação educativa pela influência educativa na influência pedagógica; 2) o princípio da diversificação dos tipos e formas de atividade do aluno na organização da interação pedagógica; 3) o princípio da dependência do desenvolvimento das qualidades pessoais na criação de situações pedagógicas; 4) o princípio da saturação emocional do processo educativo; 5) o princípio do incentivo à auto-expressão criativa.¹¹³

Os sistemas de princípios específicos no domínio da educação musical, que se baseiam em requisitos didáticos gerais, encontraram a sua justificação nos estudos de: H. Padalky: princípios de integridade; compatibilidade cultural; orientação estética; individualização; reflexões; O. Mykhailichenko: princípios de conexão da educação musical com a cultura nacional; a unidade da educação musical e o desenvolvimento artístico e estético geral da personalidade; conexões interdisciplinares; conexão da educação musical com a vida; combinando actividades extracurriculares e extracurriculares e outros.

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.

A pedagogia da arte musical como campo de conhecimento científico revela os princípios didáticos gerais básicos da educação musical, entre os quais os princípios mais comuns são: humanização, cientificidade, sistematicidade, tradicionalidade e inovação, gradualidade e consistência, integratividade, multilevelidade e continuidade, etc.

Com base nos princípios didáticos gerais do ensino da música, é necessário definir princípios específicos de obtenção de formação em vários tipos de actividades musicais, tais como: instrumental, vocal, direcção, musicologia, etc.

Por exemplo, a investigação de I. Topchieva examina o método de preparação dos estudantes para trabalharem com coros infantis utilizando métodos de ensino heurísticos. A formação em regência e em canto coral dos futuros professores de música deve basear-se, como refere o autor, em princípios específicos: adequação cultural, relações intersubjectivas, orientação musical-criativa para a excelência, interpretação artística e performativa de obras corais, confiança na experiência profissional.¹¹⁴

Concentremo-nos, por exemplo, nos princípios específicos da pedagogia vocal. Assim, na pedagogia vocal, considera-se uma ideia fundamental que o ensino do canto deve ser efectuado com base nos seguintes princípios: unidade do artístico e do técnico; gradualidade e consistência no domínio da arte do canto; abordagem individual. Os cientistas descobriram os seguintes princípios didáticos e metódicos da produção da voz: respiração tóraco-abdominal, posição de voz alta; sensação do ressonador principal e torácico com predominância do papel de um ou de outro; posição livre e ligeiramente abaixada da laringe; relaxamento dos músculos da epiglote (aparelho de articulação), são básicos no desempenho vocal moderno. Os investigadores do século XXI completam o sistema de princípios da pedagogia vocal com princípios como: educação musical e artística da personalidade; desenvolvimento da audição vocal; abordagem individual; imitação da tradição artística do professor; ciência e coerência; programação do repertório; solução global das tarefas musicais e educativas com base na investigação e nas actividades pedagógicas.

V. Antoniuk, autor do livro didático "Pedagogia Vocal", centra-se em três princípios principais desenvolvidos ao longo dos anos e que todos os professores devem seguir, nomeadamente 1) a necessidade de uma abordagem individual para cada aluno; 2) unidade de desenvolvimento artístico e técnico e 3) gradualidade e consistência. Ao mesmo tempo, o cientista considera oportuno observar o seguinte: modo vocal e ter em conta as particularidades da atividade nervosa do aluno, determinar o tipo natural da voz, utilizar métodos de desenvolvimento da ressonância vocal, eliminar as pinças musculares. Para melhorar as qualidades vocais, V. Antonyuk

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.

detalha os requisitos para o ensino do canto, que deve trabalhar constante e persistentemente a audição vocal, a respiração vocal, eliminar defeitos no som da voz cantada, selecionar exercícios, vocalizações e repertório artístico.¹¹⁵

Na sua obra "Fundamentos da pedagogia vocal", H. Stakhevich também sublinha a importância dos princípios vocais mencionados e observa que o princípio da unidade do desenvolvimento artístico e vocal-técnico é um requisito tal que a atuação tem uma carga emocional, expressividade e relação com o texto musical. O segundo princípio é a gradualidade e a consistência no domínio das técnicas de canto, ou seja, o aumento gradual da carga sobre o aparelho vocal. O terceiro princípio não é menos importante - uma abordagem individual, tendo em conta as peculiaridades do aparelho vocal do aluno. O cientista acrescenta o princípio da melhoria contínua, que completa o sistema em que se baseia o processo de treino vocal.¹¹⁶

No estudo de L. Vasylenko, foi revelada uma série de princípios, cuja aplicação permite manter o processo de formação da habilidade vocal-metódica dos alunos nas posições de conveniência, necessidade, eficiência e sucesso. O cientista refere-se ao círculo destes princípios: o princípio da contextualidade; o princípio da orientação; o princípio da abordagem individual; o princípio do interesse; o princípio da consciência; o princípio da perspectiva; o princípio da gradualidade, consistência e continuidade; o princípio da unidade do desenvolvimento artístico e técnico; o princípio da representação vocal-auditiva da imagem-som; o princípio da consciência das especificidades da atividade vocal-metódica; o princípio da previsão teórica (modelação) do efeito global do desenvolvimento do treino vocal; o princípio da atividade criativa.¹¹⁷

De acordo com Li Chunpeng, o método de formação da competência vocal dos futuros músicos profissionais baseia-se nos princípios teóricos das abordagens metodológicas. Assim, por exemplo, a implementação de uma abordagem integrativa-holística na investigação envolve os seguintes requisitos: foco num resultado socialmente significativo, interação de todos os componentes do processo criativo, interação de várias disciplinas artísticas; uma abordagem acmeológica-prognóstica requer a implementação do princípio: orientar a formação profissional para os melhores resultados; a abordagem criativa envolve o cumprimento do requisito - a orientação do objetivo, conteúdo, formas, métodos de educação para o desenvolvimento criativo do indivíduo.¹¹⁸

¹¹⁵ Антошок 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.

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

A investigação de Chen Ding é dedicada à formação das competências vocais do futuro professor de música nas tradições da China e da Ucrânia. Esta formação baseia-se em princípios pedagógicos: a unidade do desenvolvimento artístico e técnico, a concentricidade, a conformidade com a estética da aplicação, a utilização da prática ativa, a certeza nacional e a validade científica. O autor inclui os princípios pedagógicos e os princípios vocais (concêntricos) num só grupo.¹¹⁹

A análise dos trabalhos modernos permitiu afirmar que os princípios básicos do treino vocal estão bem patentes nos trabalhos científicos de cientistas ucranianos e estrangeiros. No entanto, é necessário completá-los com princípios específicos da educação vocal, tais como: diversidade de tipos e formas de actividades vocais performativas e vocais-pedagógicas, culturalização e axiologização da educação vocal; condição psicofisiológica do treino vocal; orientação semiótica e interpretação do texto do trabalho vocal; ter em conta a experiência vocal e pedagógica; desempenho vocal criativo.

O princípio da diversidade de tipos e formas de atividade vocal-performática e vocal-pedagógica, que é o principal, baseia-se nas exigências da sociedade moderna que visa a formação de um especialista competitivo capaz de desempenhar uma vasta gama de funções vocais-performáticas e vocais-pedagógicas no local de trabalho. O desempenho de tais funções exige que o professor domine vários componentes (tipos) da estrutura da atividade vocal: motivacional-valorativa, informativa-cognitiva, vocal-tecnológica, artística-interpretativa, atividade-criativa. A implementação do princípio requer a criação de condições organizacionais e metodológicas adequadas para a formação profissional dos futuros especialistas, nomeadamente: a introdução no conteúdo dessa formação dos fundamentos da atividade vocal-executiva e vocal-pedagógica, tendo em conta todos os componentes da estrutura delineada.

O princípio da culturalização e axiologização da educação vocal é que os conteúdos, as formas, os métodos e os meios de formação profissional de um especialista para a atividade vocal devem basear-se em princípios culturais e axiológicos. A implementação do princípio envolve: a familiarização dos futuros especialistas com escolas vocais e de performance de diferentes países; a utilização de um repertório diversificado, multigénero e orientado para a pessoa, baseado nas tradições das escolas vocais italianas e nacionais e na consciência e valores da arte vocal e da pedagogia vocal ucraniana e mundial. Nas condições da educação vocal a vários níveis de um especialista, o repertório vocal é uma componente importante do conteúdo da formação vocal e da educação de bacharelato, licenciatura e mestrado. O conteúdo da formação deve incluir uma paleta estilística e de géneros do

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

repertório vocal e performativo, o que garante a formação de competências culturais e axiológicas dos futuros especialistas. A tomada em consideração do princípio afecta o domínio das bases do desempenho vocal e da técnica vocal e proporciona oportunidades não só para o crescimento profissional do futuro especialista, mas também para o crescimento pessoal.

O princípio do condicionamento psicofisiológico da formação vocal reflecte o condicionamento da eficácia da formação vocal, da educação e do desenvolvimento pelas capacidades psicofisiológicas do aluno. A aplicação do princípio implica ter em conta, no conteúdo da formação profissional, nos programas educativos, o nível de educação artística existente, a formação vocal dos alunos que entraram numa instituição de ensino, a sua idade e as suas capacidades vocais naturais: tipo de voz, a sua força, timbre, alcance, resistência, audição vocal, desenvolvimento da respiração cantada, sensação de uma posição cantada elevada, posição da laringe, características do aparelho articulador, etc., o que afecta a escolha dos métodos do processo educativo, o repertório, o volume de carga vocal.

O sucesso do processo educativo, o som do instrumento musical, que é a voz humana, depende em grande parte do estado emocional do indivíduo no processo de domínio das actividades vocais e pedagógicas. Um papel importante neste contexto é desempenhado pelo nível de interação profissional e pessoal "professor-aluno". A criação de um clima emocional confortável, de uma atmosfera de compreensão mútua e de não-conflito nas aulas individuais na aula de produção vocal; os métodos de ensino-laboratório da produção vocal; no processo de exame e de atribuição de créditos, nas actuações em concursos ou em concertos, contribui ainda para uma melhor assimilação dos conhecimentos, capacidades e competências vocais e pedagógicas, para uma experiência emocional positiva; para a formação da motivação dos alunos para este tipo de atividade. O cumprimento do princípio implica a introdução de tecnologias para aumentar o nível de percepção emocional e o desempenho artístico dos estudantes de música vocal.

O princípio da orientação semiótica e da interpretação do texto de uma obra vocal. A conveniência da utilização do princípio delineado reside na formação dos conhecimentos teóricos e artísticos dos alunos e nas competências práticas de análise sistemática da linguagem musical da obra, interpretação do texto e compreensão gradual do seu significado. Este princípio será implementado sob a condição da formação de competências semiótico-hermenêuticas nos estudantes, o que requer a atualização de conhecimentos de estudos culturais, história da arte, teoria musical, análise de formas musicais, a fim de realizar uma análise semiótico-hermenêutica de uma obra musical (vocal), que é a forma de criar uma interpretação performativa, uma compreensão significativa da música vocal e a consciência do seu valor.

O princípio de ter em conta a experiência vocal e pedagógica consiste na necessidade de ter em conta a experiência vocal-pedagógica (vocal-metódica) global no conteúdo da formação vocal e o seu domínio prático pelos futuros especialistas. A aplicação deste princípio implica a intensificação de uma ação pedagógica intencional para familiarizar os alunos com as técnicas vocais de professores de canto de renome e para as dominar; a análise de masterclasses de cantores de nível mundial; o domínio de tecnologias inovadoras de formação, educação e desenvolvimento vocais. A introdução do princípio da experiência vocal-pedagógica no processo de educação vocal afecta a formação da atitude valiosa dos alunos em relação à atividade vocal-pedagógica.

O princípio do desempenho criativo é um requisito para direccionar o processo educativo para o desenvolvimento das capacidades criativas vocais de um estudante que é capaz não só de um desempenho vocal e técnico perfeito, mas também de um desempenho artístico e criativo. A aplicação do princípio requer a utilização dos resultados da análise do desempenho de uma obra musical, que é uma forma de identificar e interpretar o significado de uma obra vocal, a reencarnação do palco vocal e a determinação da verdadeira entoação vocal. No processo desta atividade, os alunos devem dominar os métodos e técnicas da linguagem artística para trabalhar a entoação vocal, dominar a técnica da melodeclamação para o desenvolvimento da expressividade da linguagem vocal, utilizar técnicas artísticas e cénicas de expressão das emoções das personagens, que visam a realização das competências vocais e performativas.

Os fundamentos teóricos e práticos da pedagogia da arte musical como um todo, o conhecimento científico será complementado e enriquecido pelas realizações pedagógicas de certos tipos de arte musical no futuro. Com base nas regularidades e princípios revelados do processo educativo na arte musical, é aconselhável atualizar os conteúdos, formas, métodos, ferramentas, tecnologias, métodos de educação musical, educação e desenvolvimento. Desenvolvemos um tema da disciplina educativa "Pedagogia da arte musical", que é proposto para o ensino em instituições de ensino superior de música e de educação músico-pedagógica e em cursos de desenvolvimento profissional para professores de instituições de ensino secundário geral, professores de instituições de educação artística.

Bloco 1. Pedagogia da arte musical como um ramo científico moderno e integrador do conhecimento.

Tema 1.1. Fenómeno científico e artístico da pedagogia da arte musical e da educação musical e músico-pedagógica. Objeto, sujeito, tarefa, aparelho concetual e terminológico da pedagogia da arte musical. A estrutura da disciplina.

Tópico 1.2. Fundamentos teóricos da pedagogia da arte musical (por tipos).

Tema 2.1. Níveis filosófico, científico geral, científico específico e tecnológico da metodologia da pedagogia da arte musical e da educação músico-pedagógica.

Bloco 2. Fundamentos práticos da pedagogia da arte musical.

Tópico 2.1. Condições pedagógicas, conteúdo, formas, métodos, meios da pedagogia da arte musical.

Tópico 2.2. Métodos e tecnologias de educação musical (por tipos)

Tema 2.3. As especificidades da investigação científica no domínio da pedagogia da arte musical.

A disciplina especificada é oferecida para a preparação de mestres em arte musical, uma vez que exige um nível formado de competência musical de um especialista, a capacidade de pensar criticamente, generalizar e realizar uma investigação de mestrado qualificada no domínio da pedagogia da arte musical.

Assim, no processo de estudo da questão atual da educação musical hoje em dia, no que diz respeito à consideração da pedagogia da arte musical como tema de investigação científica, verificou-se que o ramo da arte especificado está em processo de formação. O seu conhecimento científico integral consiste em componentes separados, que são a pedagogia de vários tipos de arte musical.

Com base na afirmação do conhecimento científico da filosofia sobre as regularidades dos fenómenos e a existência de lei na sua origem e desenvolvimento, foram reveladas as relações entre as regularidades da educação musical com as leis filosóficas, artísticas e pedagógicas e foram classificadas em regularidades didáticas gerais, que incluíam o condicionamento dos conteúdos, formas, métodos, meios de educação e criação pelas exigências e oportunidades sócio-económicas da sociedade moderna e pelas conquistas da ciência e da cultura nacionais e mundiais; a unidade do objetivo, do processo educativo e do seu resultado; o determinismo dos processos de aprendizagem, criação e desenvolvimento; a relação entre o âmbito e a qualidade dos conteúdos da educação e da formação; regularidades específicas, tais como: interdependência das capacidades mentais, psicológicas e fisiológicas de um indivíduo no processo de obtenção de uma educação musical; a conexão entre a atitude motivada e valiosa do indivíduo para a educação musical e a natureza da influência artística e estética da arte musical.

A pedagogia da arte musical, como ramo do conhecimento científico, revela os princípios didáticos gerais básicos da educação musical, tais como: humanização, cientificidade, sistematicidade, tradicionalidade e inovação, gradualidade e consistência, integratividade, multilevelidade e continuidade. A definição de princípios específicos de obtenção de formação em vários tipos de arte musical, em particular: instrumental, vocal, direção, etc., deve ser atribuída aos importantes problemas investigados pela moderna

pedagogia da arte musical. De acordo com os resultados da investigação, são fundamentados os princípios da educação vocal, tais como: diversidade de tipos e formas de atividade vocal-performativa e vocal-pedagógica, culturalização e axiologização da educação vocal; condição psicofisiológica do treino vocal; orientação semiótica e interpretação do texto da obra vocal; tomada em consideração da experiência vocal e pedagógica; desempenho vocal criativo.

São vistas perspectivas para a implementação de abordagens científicas modernas para a fundamentação de fundamentos teóricos, metodológicos e tecnológicos comuns da pedagogia da arte musical, com base nas leis filosóficas, artísticas e pedagógicas reveladas, necessárias para a compreensão e o domínio de vários tipos de arte musical e regularidades e princípios específicos fundamentados da educação da arte musical.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vyshpynska Yaryna
Candidato a licenciado em Ciências Pedagógicas,
Professor Associado do Departamento
de Música em Yuri Fedkovich
Universidade Nacional de Chernivtsi.
Ucrânia, Chernivtsi.

ESTUDOS MÚSICAIS E LOCAIS NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO DA TRAJETÓRIA MUSICAL E EDUCATIVA DO FUTURO MÚSICO-PEDAGOGO

Discutindo o nível de profissionalização do futuro músico-pedagogo e as etapas de sua formação na instituição de ensino superior músico-pedagógica, é importante ressaltarmos o caráter multifacetado desse fenômeno a partir do perfil músico-performático e das trajetórias músico-educacionais de seu desenvolvimento, a fim de alcançar o domínio profissional de um estudante do ensino superior no processo de aprimoramento de habilidades, competências e conhecimentos. Torna-se inegável uma abordagem complexa no contexto da formação de um futuro especialista. A acumulação, a confirmação e a modificação da trajetória de desenvolvimento musical e educativo na sua formação profissional implicam a imersão nas problemáticas dos estudos musicais e regionais, que o ligam profundamente ao estudo da história da arte, às obras histórico-pedagógicas, etnográficas e à melhoria do nível de competências musicais e performativas. Sem competências práticas, não se pode falar de um nível de domínio e de liberdade na interpretação de um texto musical, na sua apresentação a um público estudantil. O futuro músico-pedagogo deve combinar nas suas actividades a execução musical e os conhecimentos de educação musical. A utilização dos estudos regionais musicais e dos estudos musicais e regionais como instrumento de melhoria do nível profissional de um futuro músico-pedagogo é uma ferramenta importante no contexto do desenvolvimento da sua trajetória musical e educativa, com o objetivo de construir e edificar um complexo de competências profissionais e pessoais.

Este facto torna-se relevante no contexto da agressão militar da Federação Russa, o que faz com que a comunidade educativa nacional se concentre ainda mais na importância de introduzir o princípio do ucranocentrismo no ensino de todas as disciplinas e de mergulhar os futuros músicos-pedagogos no estudo das características regionais da formação da cultura musical da região. A componente de estudos regionais não só aumenta o espectro dos estudos artísticos, como também contribui para a conquista da liberdade na construção de uma estrutura em mosaico de relações intersubjectivas, que são agora uma componente importante da formação profissional de um músico-pedagogo.

Os estudos regionais sobre o desenvolvimento social e cultural de Bukovyna, a formação da arte musical e o ambiente secular na formação de tradições educativas de interação intercultural são uma característica fundamental e definidora da região de Bukovyna. Isto pode ser visto nas actividades de artistas e professores famosos, figuras culturais e públicas, compositores e artistas, poetas e escritores, políticos e líderes públicos, cujos projectos ambiciosos visavam apoiar e desenvolver relações de boa vizinhança na sociedade. Foi através da arte e das actividades das sociedades musicais e associações culturais nacionais que o diálogo internacional teve lugar. A tarefa dos contemporâneos é reavivar a tradição historicamente formada de interação intercultural na Bucovina. Para isso devem contribuir os centros educativos, artísticos, sociais e culturais: escolas, instituições de ensino musical especializado e superior, museus, bibliotecas, institutos e sociedades culturais nacionais da região. O potencial artístico da Bucovina é a base para o desenvolvimento de oportunidades inovadoras na formação de componentes de investigação, atividade e desempenho prático na formação de um futuro músico-pedagogo, em que a componente de conhecimento musical e local desempenha um papel importante no processo de formação da trajetória musical-educacional de um estudante do ensino superior.

Análise de investigações e publicações recentes. O conteúdo da investigação histórica relacionada com o contexto sócio-político e cultural-educativo da formação da educação musical em Bukovyna, a educação e a pedagogia na região é um aspeto importante dos estudos de música e de história local. Serve como ponto de referência para a reprodução e análise real das necessidades artísticas e educativas que se formaram em diferentes alturas do desenvolvimento da região. Isto constitui o interesse de investigação dos cientistas modernos e é a base para a continuação dos estudos histórico-pedagógicos e artísticos. O tema é extremamente vasto e diversificado. Em primeiro lugar, gostaríamos de destacar o círculo de cientistas modernos que estudam de forma frutuosa os aspectos históricos, pedagógicos e artísticos do fenómeno de Bukovyna. Entre eles, podemos destacar: V. Akatrini (Ideias pedagógicas e actividades profissionais da família Mandychovsky da segunda metade dos séculos XIX e XX); Yu. Kaplienko-Ilyuk (Arte musical de Bukovyna: paradigmas estilísticos da obra de compositores dos séculos XIX-XXI); Ya. Vyshpynska (Melnychuk) (Estabelecimento e desenvolvimento da educação musical em Bukovyna no final do século XVIII - início do século XX); G. Postevka (Desenvolvimento da educação musical e da formação em Bukovyna no período entre guerras (1918-1940). Neste contexto, vale a pena mencionar historiadores e professores famosos do passado e do presente da região que estudaram o desenvolvimento da educação e da cultura de Bukovyna: V. Botushanskyi, S. Kanyuk, I. Karbulyskyi, L. Kobylanska, O. Makovey, D. Penishkevych, I. Petryuk, L. Platash, O. Pop Ovysh, H. Filipchuk, S. Smal-Stotsky, etc.

Para além disso, existe um vasto leque de investigadores da história musical de Bukovyna, entre os quais: K. Demochko, P. Zheljesko, O. Zalutsky, A. Kushnirenko, A. Mikulich, A. Norst, H. Onchul, O. Tkachuk, I. Yaroshenko.

Os estudos musicais e regionais no Departamento de Música da Universidade Nacional Yuri Fedkovich Chernivtsi começaram em 2000. Nessa altura, a disciplina opcional "Estudos Regionais Musicais" foi oficialmente introduzida no currículo dos estudantes do ensino superior, cujo criador foi o professor associado do Departamento de Música Oleksandr Zalutskyi. Esta ideia foi apoiada pelo fundador do departamento, o Artista Popular da Ucrânia, Professor Andrii Kushnirenko. Tornou-se importante a "formação orientada dos estudantes do ensino superior de um interesse sustentado na cultura musical da sua região como componente da cultura musical nacional, aprofundamento e expansão dos conhecimentos teóricos, ativação e envolvimento no estudo e análise da música regional e do material da história local com o objetivo da sua aplicação efectiva na prática em instituições de ensino não escolar".¹²⁰

Isto determinou definitivamente as direcções de interacção, coordenação e preparação adequada dos estudantes do Departamento de Música para estudos musicais e regionais. O. Zalutskyi elaborou um plano passo a passo para a execução das tarefas da disciplina. Os jovens foram educados com material musical valioso criado pelos compositores de Bukovyna dos séculos XIX e XX.

Este é o momento para o regresso de nomes esquecidos e pouco conhecidos da arte musical da região no início do século XIX. Século XX: Karol Mikuli, Sydor Vorobkiewicz, Cypryan Porumbescu, Tudor Flondor, Eusebius Mandychevskyi. Durante um longo período de tempo (2003-2018), O. Zalutskyi publicou 10 manuais e livros didácticos de natureza pedagógica e metodológica, reunidos sob o nome comum de "História Musical Local de Bukovyna". Os estudantes e adeptos da cultura musical da região receberam publicações extremamente valiosas: investigações científicas dos primeiros investigadores da arte musical da Bucovina e as actividades da "Associação para a Promoção da Arte Musical na Bucovina" por A. Mikulich, A. Norst, A. Grzymali; uma coleção de resenhas e artigos de periódicos de Bukovyna e da Ucrânia sobre as actividades de concertos e actuações do Conjunto de Canção e Dança Bukovyna da Ucrânia desde o início da década de 60 do século XX e até à década de 2000; reimpressões de edições de partituras de obras musicais de compositores Bukovyna do século XIX: S. Vorobkevich, K. Mikuli, Yevsevia e George Mandychevsky, Cypryan Porumbescu, Tudor Flondor, Kostiantyn Shandra, Stefan Nosievich; descrição e investigação das

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

actividades criativas, pedagógicas, composicionais e administrativas do diretor da Escola Secundária n.º 1 de Chernivtsi Yu. Gina; trabalhos de autor e arranjos de canções populares do músico e professor de Bukovyna Vasyly Protsyuk.

Os estudos musicais regionais são uma disciplina que produz e concentra em exemplos de material musical a tradição histórica e cultural da região "combinando organicamente o passado, o presente e o futuro",¹²¹ baseando-se na investigação científica para determinar as características do processo regional e ucraniano de "formação e desenvolvimento da cultura espiritual e do património imaterial do povo ucraniano".¹²²

A história musical regional permite analisar e investigar a globalidade dos processos pan-europeus de formação de correntes e estilos culturais e artísticos, aplicando o princípio comparativo ao exemplo do património criativo dos compositores Bukovyna. Isto é particularmente evidente quando se ouvem as obras musicais de Eusebius Mandychesky, cuja música, tendo absorvido a tradição do fascínio de Brahms pela criatividade da canção popular, tem profundas raízes nacionais: o compositor tece subtilmente na tela das obras camerístico-sinfónicas a melodia das canções e hinos romenos e alemães, o ritmo das danças folclóricas, correlacionando-os e orquestrando-os de acordo com os cânones do sistema harmónico, utilizando as mais recentes combinações de som instrumental e colorística do som coral, utilizando habilmente exemplos polifónicos de formação polifónica na apresentação orquestral e vocal-coral. Temos em conta o parecer competente do doutor em história da arte Yu. Kaplienko-Ilyuk, que refere que a relação criativa de Mandychesky com J. Brahms "também afectou a natureza da obra do compositor de Bukovyna. J. Brahms encorajou o seu colega a estudar as tradições da música clássica e do romantismo, e especialmente as fontes da música folclórica eslava, em particular as suas melodias".¹²³

É importante o facto de o compositor ter criado um número significativo de ciclos espirituais de liturgias de igreja em grego, romeno e línguas eslavas antigas e missas baseadas em textos latinos tradicionais. O seu desejo, desde a juventude, era reformar a música de igreja, onde a tradição eslava da polifonia coral e do canto partidário desenvolvida pelos compositores ucranianos - Bortnyansky, Berezovsky, Vedel, e a riqueza instrumental da ornamentação orquestral e o som dos vários grupos da orquestra se combinariam organicamente. "Mandychesky queria de facto

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

¹²²Вишнінська 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.

¹²³Каплинко-Люк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX-XXI ст.: монографія. Чернівці : Букрек, 2020. С. 199.

reformar o acompanhamento musical da liturgia na Igreja Ortodoxa: os instrumentos deveriam soar ali e o coro deveria cantar apenas em grego".¹²⁴

"O compositor escreveu doze liturgias para a Igreja Ortodoxa e duas missas para a Igreja Católica Romana, uma das quais se perdeu", observa Dietmar Friesenegger. Ao escrever música para a Igreja Ortodoxa, o compositor quis estabelecer assim uma ponte com a música da Europa Ocidental. Numa das cartas, Eusébio, de 20 anos, escreve ao seu pai, um padre ortodoxo, sobre os seus planos ambiciosos e, poder-se-ia dizer, "não ortodoxos". Que a igreja deveria usar instrumentos e tomar emprestada a tonalidade da liturgia latina, e que as línguas eslava antiga e romena deveriam ser abolidas, o coro deveria cantar apenas em grego. Pode presumir-se que o pai reagiu negativamente a esta ideia do filho".¹²⁵

É necessário sublinhar que a figura criativa de Yevseiv Mandychevsky encarna uma combinação maravilhosa de um génio de compositor, formado e educado segundo os modelos do estilo europeu, que carregou durante toda a sua vida o amor pela sua cidade natal de Chernivtsi. É justamente um compositor que criou as suas obras-primas camerísticas, "reflectindo a diversidade étnica, linguística e religiosa do antigo Ducado da Bucovina".¹²⁶

A condução e realização de estudos musicais e regionais é um fator importante na formação da trajetória musical e educativa do futuro músico-pedagogo. Professores e alunos do Departamento de Música participam ativamente nos projectos de concertos e festivais da Filarmónica Regional de Chernivtsi, relacionados com o renascimento da arte musical em Bukovyna. Um bom exemplo disto é a realização do festival Mandychevskyi-Fest em Chernivtsi, iniciado em 2017. Aqui, pela primeira vez em mais de 100 anos, foi tocada a música original de Yevseyiv Mandychevsky. Isto tornou-se possível graças à investigação musicológica de Dietmar Friesenegger, um americano de origem austríaca, que encontrou as partituras perdidas das obras de câmara e orquestrais do compositor nos fundos da biblioteca científica da Universidade Nacional Yuri Fedkovich Chernivtsi.

Trabalhando nos arquivos e na biblioteca científica da ChNU com o nome de D. Friesenegger, Y. Fedkovich encontrou-se em Chernivtsi, ambos amigos e pessoas com os mesmos interesses. Trata-se, em primeiro lugar, dos directores artísticos da Orquestra Sinfónica Académica e do Coro de Câmara da Filarmónica Regional de Chernivtsi, J. Sozanskyi, N. Seleznyova

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 - друге 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.

e O. Zalutskyi, a quem o investigador está grato "pelos valiosos conselhos e apoio".¹²⁷

Contemplando o génio musical de Mandychevsky, os nossos contemporâneos J. Sozanskyi e o pianista M. Suk comentam muito favoravelmente o estilo da sua cantata "O Poder da Harmonia" ou "O Reino da Harmonia", criada pelo compositor da Bucovina aos 16 anos de idade, enquanto estudava na escola de música "Sociedade para a Promoção da Arte Musical na Bucovina". "Esta cantata é muito rica e bela. Nela se pode ouvir algo dos compositores Mendelssohn e Bruckner... Combina música sinfônica e de câmara, razão pela qual a cantata tem um carácter tão atraente. O pianista Mykola Suk admite que ficou impressionado com a obra, especialmente com a forma como o compositor combinou vozes e diferentes instrumentos. Graças a isso, a cantata soa muito moderna, apesar de ter sido escrita há tantos anos".¹²⁸

De acordo com a reação dos ouvintes na sala que assistiram aos concertos do festival Mandychevskyi-Fest em 2017, constatamos que a avaliação profissional e a preparação dos programas dos concertos pelos grupos e solistas do Coro D. Hnatyuk tiveram lugar a um nível de desempenho muito elevado. Foi necessário não só compreender e implementar as ideias das obras camerístico-sinfônicas e vocal-corais de Mandychevsky, mas também preparar a sua reprodução audiovisual, que foi realizada em alemão. A utilização de um projetor e a tradução dos textos da cantata para ucraniano, sincronizados com a execução da orquestra, o canto dos solistas e o coro, contribuíram para o carisma e o contacto da percepção de Ye. Mandychevsky.

Foi uma ideia muito bem sucedida organizar concertos de música espiritual de E. Mandychevsky em locais sagrados - a Igreja Católica Romana da Exaltação da Santa Cruz e a Igreja Ortodoxa de Santa Paraskevi de Serbska em Chernivtsi, onde partes da Liturgia e da Missa em Dó maior foram interpretadas pelo coro da igreja e pelo Coro de Câmara Académico "Chernivtsi" dirigido por N. Selezneva. Com um discurso sobre a criatividade musical do nosso compatriota e o desenvolvimento da vida artística de Chernivtsi no século XIX. Intervenção do Professor Associado do Departamento de Música O. V. Zalutsky.

O próximo festival, realizado em agosto de 2019, deu aos fãs de E. Mandychevsky outra surpresa - uma atuação e gravação ao vivo pelo coro académico "Chernivtsi" da Primeira Liturgia em romeno escrita pelo compositor em Viena em 1880. O disco inclui também uma gravação de vários números da Liturgia arranjados para piano a quatro mãos, escritos por E. Mandychevsky para si próprio e para a sua irmã Kateryna, professora de

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

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

música no liceu feminino de Chernivtsi. Provavelmente, conclui D. Friesenegger, "foi um projeto invulgar para Mandychevsky".¹²⁹

Supomos que se tornou um certo protesto do compositor contra o seu pai, que não o apoiava no seu desejo de reformar a música sacra para a Igreja Ortodoxa.

Ao estudar o estilo musical de Mandychevsky, o doutor em história da arte Yu. Kapliencko-Ilyuk observa que "as obras monumentais do compositor distinguiram-se pela sua habilidade especial e popularidade, em particular as cantatas "O Poder da Harmonia" e "Na Borda da Faia".¹³⁰

Na sua primeira grande obra, O Poder da Harmonia, E. Mandychevskiy "demonstrou o talento da instrumentação, o pensamento harmónico e as capacidades contrapontísticas, o conhecimento da natureza da voz humana. O êxito desta primeira cantata deu ao compositor um impulso para futuras realizações e êxitos criativos".¹³¹

A frescura do pensamento musical e a capacidade de aplicar os seus conhecimentos na prática, criando composições vocais e corais de estilo popular e clássico, música de câmara e orquestral, Ye. De acordo com D. Friesenegger, ele queria realizar "a oportunidade de concretizar o sonho de dedicar a sua vida profissional à atividade de composição em obras únicas".¹³²

Mas a especificidade do seu trabalho de investigação e ensino não contribuiu muito para isso, além de que, como sugere D. Friesenegger, "talvez, ao ajudar um génio como Brahms, Mandychevsky não tivesse planos para prosseguir a sua própria carreira de compositor".¹³³

Mandychevsky foi um "reconhecido musicólogo, crítico musical, investigador, editor e divulgador do património criativo dos compositores - JS Bach, J. Haydn, V. A. Mozart, L. Beethoven, F. Schubert, K. Cherny, A. Bruckner, J. Brahms, J. Strauss e outros. Desde os primeiros anos da sua estadia em Viena, publicou o livro "Nova Beethoveniana" de acordo com a vontade de um dos seus primeiros professores - H. Nottebom.¹³⁴

A propósito, nos fundos da biblioteca científica da ChNU com o nome de Yu. Fedkovich, as notas das sonatas para piano de L. Beethoven editadas por E. Mandychevsky, publicadas em Viena no final do século XIX. "Como

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-yevseviya-mandychevskogo.html

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

¹³¹ Каплієнко-Люк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стилєві парадигми композиторської творчості XIX-XXI 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.

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

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

observam os investigadores europeus, E. Mandychevskiy é o compilador das mais importantes colecções de manuscritos musicais do mundo".¹³⁵

O fascínio de Mandychevskiy pelas canções folclóricas contribuiu para o aparecimento de engenhosos arranjos para piano de canções folclóricas romenas da Bucovina da coleção de um dos famosos folcloristas e professores da região, O. Vojevidi. Esta coleção foi reimpressa na Roménia, dedicada ao 100º aniversário de E. Mandychevsky, preparada para publicação pelo conhecido musicólogo L. Russu. Incluía 20 arranjos originais de canções folclóricas com preservação do texto vocal e poético folclórico, arrançados por Mandychevsky para piano. Como observa L. Roussu, a "harmonização de Mandychevsky para piano tende geralmente a adaptar-se ao conteúdo expresso pela canção romena. E aqui, como nos seus outros arranjos, há uma tendência para aplicar certos procedimentos de harmonia cromática, que por vezes ameaçam distorcer o equilíbrio modal da canção. Mas a cadeia de acordes é interessante e viva, provando com a sua grande simplicidade a mão fiável do mestre".¹³⁶

De um modo geral, a figura de E. Mandychevskiy e de toda a sua família é significativa para Bukovyna. Ele, os seus pais, irmãos e irmãs deixaram uma marca notável na história da região. Como refere V. Akatrini, "entre a intelligentsia do século XIX e as figuras da vida musical de Bukovyna, destaca-se a família Mandychevsky".¹³⁷

"Se avaliarmos a vida cultural de Chernivtsi (e de toda a região de Bukovyna) do final do século XIX e início do século XX e, ao mesmo tempo, não mencionarmos a família Mandychevsky, isso significa pecar contra a própria verdade".¹³⁸

Bukovyna deu-nos outro compositor notável, seguidor e aluno de F. Chopin - Karol Mikuli. Em agosto de 2021, foi realizado um concerto no âmbito do IV festival Mandychevskiy-Fest, dedicado ao 200.º aniversário do nascimento do primeiro compositor profissional de Bukovyna. Este evento "combinou um formato de concerto-espetáculo com uma apresentação literário-artística de material de musicologia e musicologia-história local dedicado à vida e obra de Karol Mikuli (1821-1897). Yaryna Vyshpinska, professora associada do Departamento de Música, candidata a Ciências Pedagógicas, foi a organizadora e moderadora do concerto-palestra.

As obras para piano e para voz de câmara de Karol Mikuli e Frideric Chopin foram interpretadas por artistas de honra da Ucrânia e artistas da Filarmónica Lilia Kholomenyuk, Volodymyr Fisyuk, Bohdana Zaytseva-Cheban, Yulia Sozanska, Daniela Palamaryuk, Yulia Kozlovskya, Yaryna

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

¹³⁶Rusu Liviu. Eusebie Mandicevski. Note biografice. P. 35. din cartea: Cîntece populare din colecția Voievda armonizate de Eusebie Mandicevski. Suplemento da revista "Muzica" Nr. 8.

¹³⁷Acatrini Vladimir. Familia Mandicevski în 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.

Vyshpynska. Os ouvintes apreciaram a interpretação musical das obras para piano de K. Mikuli, cujo trabalho se baseou nas tradições do estilo romântico e na cultura da canção popular dos povos de Bukovyna. O apoio da intriga artística baseou-se não só nas capacidades performativas dos artistas, no estilo fácil de conceber e comentar as obras de Karol Mikuli, na comunicação viva, mas também na apresentação mediática preparada por Yaryna Vyshpynska em cooperação com os membros do grupo de investigação estudantil do departamento de música "Especialista musical local" - Tetyana Chepurnyak e Maria Kmet.

É agradável afirmar que o renascimento do formato de comunicação artística e literária com os ouvintes era tradicional nas actividades das sociedades musicais nacionais de Bukovyna no século XIX, o período da vida e obra de Karol Mikuli. Por conseguinte, a proposta de realização de um concerto-palestra, expressa pelos organizadores do festival Mandychevsky-Fest em Chernivtsi, provou mais uma vez a eficácia do estilo escolhido de apresentação e apresentação do património musical dos artistas da região de Bukovyna".¹³⁹

A autossuficiência da figura criativa de Karol Mikuli na vida social e cultural de Bukovyna e da Galiza na segunda metade do século XIX e o desejo dos professores e alunos do Departamento de Música da Universidade de ChN de voltarem mais uma vez às páginas da obra musical do compositor levaram à realização de um concerto de beneficência de música para piano e vocal dedicado à memória de uma figura musical e pública notável, folclorista, pianista, em 25 de maio de 2022, no Centro Cultural "Vernisage" em Chernivtsi. professor de renome mundial, compositor Karol Mikuli. Os organizadores do evento foram o chefe do departamento de música, o professor associado Vadym Lisovy, bem como os coordenadores do projeto "Lira Artística de Bukovyna" - Artista Popular da Ucrânia, o professor Ivan Derda e a professora associada Iryna Bodnaruk. O evento foi a concretização da decisão do Conselho Regional de Chernivtsi de declarar 2022 o Ano da Música Clássica e Sacra Ucrainiana na nossa região.

Artista notável, aluno do génio Frideric Chopin, Karol Mikuli deu um contributo significativo para a formação e o desenvolvimento da cultura musical de Bukovyna. Os cientistas afirmam que a obra deste artista é internacional, porque ele nasceu na região de Bukovyna, onde as influências das culturas ucraniana, moldava, romena e da Europa Ocidental estavam estreitamente interligadas.

Entre as obras de Karol Mikuli apresentadas à atenção dos ouvintes, estavam as conhecidas Mazurkas em Lá maior do ciclo "Ten Pieces for Piano" op.24 e Chorus do ciclo "48 Romanian National Arias", bem como o ainda não popularizado Prelúdio e Alla Rumana do ciclo "Ten Pieces for

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)

Piano" op. 24, Andante com Variações para Piano a 4 Mãos. A verdadeira "estrela mundial" foi a execução das obras vocais de Karol Mikuli baseadas em poemas dos poetas alemães J. Goethe, H. Heine, J. von Eichendorff, J. Tsedlitz, H. von Fallersleben, E. Heibel. Esta página única da obra de Karol Mikuli não tem sido suficientemente coberta pelos meios de comunicação modernos, pelo que é um bem bastante valioso para os estudantes e professores do Departamento de Música.¹⁴⁰

Vale a pena dizer que o projeto artístico encarnado do CHOF "Mandychevskyi-Fest" ganhou publicidade e tem uma continuação. Este ano, 2023, de 1 a 8 de setembro, Chernivtsi implementará pela quinta vez as ideias do festival Mandychevskyi-Fest, e a música de Bukovyna e dos compositores nacionais ucranianos e da diáspora será sempre ouvida. Para além do formato dos concertos, os organizadores planeiam realizar a 1ª conferência científica e prática musical da Bucovina sobre o tema: "Problemas modernos de coordenação e comunicação da cultura musical da Bucovina através do prisma da análise das actividades da "Associação para a promoção da arte musical na Bucovina". Isto constituirá uma oportunidade para a análise crítica e o diálogo construtivo, a fim de intensificar a cooperação educativa e artística entre as instituições musicais e as instituições e colectivos artísticos e de artes do espetáculo da região, que há muito se tornou famosa pela aplicação do slogan "Esforços conjuntos", a fim de realizar projectos artísticos grandes e únicos. A propósito, gostaria de utilizar uma citação da obra de D. Friesenegger sobre o carácter de Chernivtsi e a empresa familiar da família Mandychevsky: "Trabalhar todos os dias com base nos valores que unem e não dividem, derrubar sempre o orgulho e colocar os pobres no seu lugar".¹⁴¹

Analisando a vida de concertos e espectáculos de Chernivtsi no século XIX. J. Sozansky conclui que "estamos a abrir uma das mais belas páginas da nossa região - a cultura do final do século XIX e início do século XX". Lendo as publicações desses anos, constata que havia intérpretes muito fortes em Chernivtsi. Porque uma cantata como "O Poder da Harmonia" exigia um coro e uma orquestra muito profissionais. E a vida musical era muito mais ativa do que agora. Uma vez que a Bucovina fazia parte do Império Austro-Húngaro, havia uma ligação direta com Viena, pelo que os músicos talentosos tinham a oportunidade de estudar em Viena. E, como podemos ver no exemplo de Mandychevsky, não cortaram os contactos com a Bucovina".¹⁴²

¹⁴⁰ З Буковиною 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: Євсєвій Мандичевський і його "Шкільна кантата" з книги: Євсєвій Мандичевський. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид. : Книги XXI. 96 с.

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

Naturalmente, isto foi facilitado pelas actividades das sociedades musicais da região e, em especial, pela "Associação para a Promoção da Arte Musical na Bucovina", em Chernivtsi. Graças às suas actividades, foram criadas: uma escola de música, que "tinha a tarefa de cuidar da reposição permanente e talentosa da Sociedade",¹⁴³ orquestras de câmara e sinfónicas, coros masculinos e femininos. Como referem os autores da edição colectiva "História da Cultura e Educação Musical de Bukovyna" A. Kushnirenko, O. Zalutskyi, Ya. Vyshpynska, esta sociedade "cooperava com celebridades mundiais como Anton Rubinshtein, J. Schmidt, S. Krushelnytska, M. Mentsynskyi, O. Rusnak e outros, que organizavam a sua vinda a Bukovyna, forneciam, se necessário, apoio musical para concertos que activavam a cooperação inter-regional e internacional de cantores e músicos talentosos, contribuindo para o crescimento da sua autoridade e respeito entre a população em geral e as autoridades".¹⁴⁴

Vale a pena concordar com a opinião de Ya. Vyshpynska que "a componente de conhecimento local da formação dos fundamentos músico-educativos e metódicos na formação profissional de um futuro músico-pedagogo é impossível sem construir e reproduzir o quadro geral do desenvolvimento da arte musical nos contextos nacional e mundial".¹⁴⁵

A inclusão de conteúdos de música regional e de história local no desenvolvimento de cursos especiais de formação musical e de disciplinas de direcção prática de execução contribuirá para o enriquecimento da linha de conteúdos das disciplinas profissionais. "Estimulará o desenvolvimento de competências de investigação nos alunos, criar uma base para o estudo e a investigação da cultura musical com base em estudos históricos, artísticos, etnográficos e empíricos no domínio da investigação científica musical e regional e assegurará a originalidade do programa educativo e profissional".¹⁴⁶

Confiar na direcção da música e dos estudos locais na formação da trajetória musical e educacional do futuro especialista cria pré-requisitos para uma educação nacional e patriótica aprofundada dos jovens. As tendências de regionalização da sociedade, que se tornaram relevantes no período moderno de agressão militar da Federação Russa, "tornam necessário ter em conta as características regionais e nacionais na formação de especialistas que devem conhecer bem a cultura musical e o folclore da

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

¹⁴⁴Кушніренко А. М., Залуцький 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. Шетеля 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 ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2021. С. 87.

sua terra natal, os povos que nela vivem, bem como a introdução de uma componente regional nos currículos das universidades e escolas".¹⁴⁷

Ao serem educados com material musical e de história local, os futuros músicos-pedagogos adquirem características de qualidade de competência: apreciam e divulgam a cultura musical da região, adquirem competências no trabalho de pesquisa e investigação, formam convicções morais e patrióticas, melhoram o desenvolvimento das capacidades musicais, aprendem a pensar de forma criativa e fora da norma, corrigem as suas próprias actividades musicais e interpretativas, atingem um nível profissional nas áreas de desenvolvimento profissional pessoal.

O. Zalutsky salienta que graças à "utilização do material de estudos musicais regionais nas escolas e universidades, o seu significado pedagógico é atualizado. De acordo com os princípios de transparência e acessibilidade na educação, apoia a ligação do tempo e das gerações, assegura a continuidade no desenvolvimento da cultura musical da região, atrai a criatividade artística, promove o desenvolvimento das qualidades intelectuais criativas do indivíduo, preserva a memória do património musical da região e fomenta o amor pela pátria. Este é o valor especial e insuperável da história musical local".¹⁴⁸

Apesar de tudo, observa O. Zalutsky, "ainda não foram desenvolvidos os fundamentos teóricos e científico-metodológicos do trabalho de estudos musicais e locais na universidade, o que afecta negativamente a formação de professores de música altamente qualificados e criativos. Esta é uma das razões para o nível insuficientemente elevado do trabalho de música e história local na escola".¹⁴⁹

Para modificar e otimizar o processo educativo no sentido da preservação e da multiplicação da música e dos estudos locais, o Departamento de Música da Universidade de ChN utiliza as seguintes formas e métodos de trabalho sócio-adaptativo, profissional, músico-pedagógico e de estudos musicais locais com estudantes do ensino superior. Trata-se da realização de: espaços de co-working educativos e de história local, eventos de música e de história local, colóquios de arte e eventos musicais e educativos com a participação de figuras e escritores conhecidos do nosso tempo; o início da ideia de realizar os projectos artísticos "Musical Bukovyna" e "Lira Artística de Bukovyna", no âmbito dos quais se realizam uma grande variedade de actividades de investigação, criativas e musicais e performativas de trabalhadores científicos e pedagógicos e de jovens

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

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

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

estudantes. Na implementação da política educativa da disciplina "História local musical" durante o estudo do curso, esforçamo-nos por expandir e enriquecer as ideias da juventude moderna sobre o conteúdo, carácter e vida artística de Bukovyna e Chernivtsi na segunda metade do século XIX e início do século XX. Não menos importante é a cultura musical de Bukovyna no período entre guerras, no final do colapso da antiga União Soviética e da independência da Ucrânia. A cobertura de períodos históricos, a capacidade de navegar em aspectos problemáticos acrescenta aos jovens conhecimentos e competências profissionalmente significativos. Os alunos também visitam exposições, exposições temáticas de arte e apresentações com base na história local regional e nos museus de arte de Chernivtsi, na biblioteca científica da ChNU, onde ficam a conhecer o trabalho criativo de artistas das artes artísticas, poéticas e musicais de Bukovyna.

Além disso, a realização de palestras e seminários abertos tanto para os que procuram o ensino superior como para os professores no âmbito de cursos de formação avançada na Universidade ChN para o pessoal docente em Chernivtsi e na região.¹⁵⁰ Podem ser obtidas informações mais pormenorizadas no sítio Web do Departamento de Música da Universidade Nacional Yuriy Fedkovich.¹⁵¹

– Foram significativos os seguintes eventos do segundo semestre de 2022-2023. organizados pelo grupo científico estudantil "História Local Musical", por professores e alunos do ensino superior no âmbito do estudo da disciplina "História Local Musical":

– evento de música e história local "Da lenda à verdade!" dedicado à obra literária do escritor e historiador local de Bukovyna, Giorhiy Bota (22 de março de 2023);

– o evento "Estudos musicais e locais do Departamento de Música da ChNU" com a participação do deputado do Conselho Regional de Chernivtsi, membro da União Nacional de Estudos Locais da Ucrânia Oleksandr Shkuridin (13 de junho de 2023);

– uma visita à sala de desenho artístico do Museu Regional de História Regional de Chernivtsi, em Chernivtsi, subordinada ao tema "Lápis, pincel e caneta", dedicado ao 155.º aniversário do nascimento de Augusta Kokhanovskaya, a primeira mulher artista da região, cuja vida e obra estão intimamente ligadas ao ambiente multicultural de Chernivtsi na viragem dos séculos XIX e XX (07.06.2023).

– visitar com os vencedores a abertura da exposição do Museu Histórico e de História Local de Bucovina (Sucava, Roménia), dedicada ao 170.º

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 вимірі. 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)

aniversário do compositor Cipriana Porumbescu no Museu Regional de História Local de Chernivtsi (17 de julho de 2023).¹⁵²

O início de julho foi também marcado por importantes eventos interculturais - a realização do Fórum Internacional de Negócios Ucrânio-Romeno-Moldávia nos dias 6 e 7 de julho de 2023, onde representantes das autoridades, estruturas empresariais, educação e cultura dos Estados vizinhos discutiram os aspectos práticos da cooperação comercial e económica entre os três países, realizaram painéis de discussão sobre os problemas urgentes do desenvolvimento das zonas fronteiriças e investimentos na infraestrutura da rede europeia de transportes.¹⁵³

Em 7 de julho, no âmbito das actividades do Fórum, realizou-se uma mesa redonda na Universidade Nacional Yuriy Fedkovych sobre o tema: "Cooperação transfronteiriça de instituições de ensino superior da Ucrânia, Roménia e República da Moldávia", onde foram apresentadas propostas concretas para aumentar a eficácia da cooperação inter-educacional entre instituições de ensino superior e profissional dos nossos países.¹⁵⁴

De 7 a 9 de julho de 2023, Chernivtsi acolheu o XXXIV Festival Internacional "Encontros de Bukovyn", cujo lema era a unificação dos residentes de Bukovyn numa sinfonia de boa vizinhança e fraternidade. A mensagem é extremamente importante e significativa para todos os participantes e visitantes deste festival transfronteiriço sem precedentes de canto-coreografia e arte folclórico-etnográfica dos povos de Bukovyna, que têm levado o seu amor pela sua terra natal ao longo dos anos. Na abertura oficial do festival, que teve lugar a 8 de julho na cidade de Chernivtsi, o presidente do festival, Zbigniev Kovalskyi, foi galardoado com o prémio "Grateful Bukovyna" da Administração Estatal Regional de Chernivtsi e do Conselho Regional de Chernivtsi pelos muitos anos de cooperação criativa frutuosa com Bukovyna e pelo desenvolvimento de laços culturais amigáveis com os países europeus. No total, participaram no festival 2 colectivos polacos, 3 romenos e mais de 20 colectivos da região de Chernivtsi.¹⁵⁵

A arte musical folclórica da Bucovina, como fenómeno único de diversidade multicultural de géneros musicais-instrumentais e de canções folclóricas, é objeto de grande interesse de investigação por parte de muitos cientistas, folcloristas e etnógrafos. O primeiro trabalho deste tipo foi a investigação do Professor A. Mikulich "Music in Bukovina before the foundation of the Society for the Promotion of Musical Art 1775-1862",

¹⁵²Олівцем, пензлем і пером... URL:

Чернівецький обласний краєзнавчий музей / ChernivtsiRegionalMuseum

¹⁵³Чернівецька обласна війська 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 війська адміністрація. Фестиваль "Буковинські зустрічі" - симфонія добросусідства та братерства. URL: <https://www.facebook.com/search/top?q=%D0%B1%>

incluída na edição de A. Norst em 1903, dedicada ao estudo dos 40 anos de atividade da "Society for the Promotion of Musical Art in Bukovina". O autor da publicação observa que "começando com passos pequenos e modestos, a sociedade tornou-se gradualmente um poderoso motor da cultura, um instituto de arte, no território neutro do qual os habitantes da região da coroa se uniram apesar das diferenças entre eles fora da arte".¹⁵⁶

A base do desenvolvimento sustentável tanto da sociedade como da sociedade em geral, que procurava atingir a perfeição na difusão da cultura musical, era "uma grande parte da população consciente da influência benéfica da sociedade..., o seu apoio ativo é o dever de todos os que valorizam o desenvolvimento cultural do seu Estado".¹⁵⁷

Foi a música folclórica dos romenos e rutenos/ucranianos de Bukovyna que recebeu um estudo suficientemente profundo neste trabalho, o que nos permitiu, contemporâneos, conhecer melhor as primeiras e, na nossa opinião, suficientemente completas características dos gêneros musicais de canções e danças dos povos autóctones da região. Analisando as diferenças entre a natureza da música folclórica de romenos e ucranianos, os processos de influência mútua na base da tradição musical dos povos de Bukovyna tornam-se extremamente importantes. O investigador do desenvolvimento da educação musical na Bucovina, Ya. Melnychuk, sublinha que "possuindo uma cultura musical rica, a população autóctone da região - ucranianos e romenos - desenvolveu e cultivou os seus gêneros musicais nacionais, que reflectiam plenamente o seu estilo de vida, cultura, carácter étnico, temperamento musical e carácter".¹⁵⁸

Na investigação científica popular do investigador alemão da cultura musical de Bukovyna no período de 1775-1862, Adalbert Mikulich, é referido que "a música popular de Bukovyna é, naturalmente, o ponto de partida na formação da arte musical da região".¹⁵⁹

"Caracterizando as características nacionais da arte musical de romenos e ucranianos, A. Mikulich salienta, muito apropriadamente, que a cultura musical de ambos os grupos étnicos foi mais influenciada pela natureza territorial da sua residência, pelo temperamento nacional, que se expressou na estrutura tonal das canções e danças, ritmos, gêneros musicais e instrumentos nacionais, que, tendo-se formado na tradição musical dos povos, tinham raízes profundas que atingiam os alicerces das estruturas nacionais e culturais abertas, processos de migração de dois grupos

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

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

¹⁵⁸ Мельничук 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.

¹⁵⁹ Музичне 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. 4.

étnicos, a sua pertença a grupos linguísticos diferentes e, sobretudo, a tradições musicais opostas que prevaleciam nos países de Leste e na Ucrânia - tudo isto criou as peculiaridades nacionais da arte musical dos romenos e dos ucranianos da Bucovina naquela época.¹⁶⁰

A música, o canto e a dança, reflectindo a essência espiritual do povo, tornaram-se meios de comunicação abertos a novas influências e empréstimos. Graças aos cantores folclóricos e aos grupos de alaúdes, músicos da população de Poslen no início do século XIX, e às tradições de canto nas igrejas, a população multinacional de Bukovyna aprendeu a respeitar as características culturais e religiosas dos povos da região. A experiência e as leis da coexistência pacífica numa única comunidade tornaram-se a marca registada de Bukovyna, o que é confirmado pela literatura científica e popular, pelos periódicos e pelo legado epistolar de muitas figuras famosas da arte e da cultura de Bukovyna nos séculos XIX e XX.

O estudo científico mais importante sobre as particularidades do desenvolvimento da arte musical na Bucovina é a monografia do crítico de arte moderna, médico e professor Yu. Kapliencko-Ilyuk "Arte musical da Bucovina. Paradigmas estilísticos da criatividade dos compositores dos séculos XIX-XXI. Chernivtsi, 2020". A monografia examina o processo de formação e desenvolvimento da música profissional na Bucovina, que teve lugar no período entre os séculos XIX e XXI. É apresentada uma vasta gama de problemas relacionados com a compreensão teórica das categorias de estilo e poliestilística e é oferecida uma visão geral do desenvolvimento da arte musical na Bucovina: são destacadas as condições históricas do desenvolvimento da arte na Bucovina; foram reveladas as fontes de formação da arte profissional na Bucovina: tipos de criatividade musical e de canto do povo da Bucovina, peculiaridades da dança e da música instrumental; caracterização da cultura musical da Bucovina do século XIX ao início do século XXI; avaliação das actividades dos representantes da arte musical na Bucovina; revelação dos paradigmas estilísticos da escola de compositores da Bucovina. A monografia dedica uma atenção considerável à análise do estilo dos compositores da Bucovina do século XX e início do século XXI - Yosyp Elgiser, Yuriy Gina, Andrii Kushnirenko e Leonid Zatulovskiy.¹⁶¹

O património musical folclórico da região é uma das partes mais importantes para compreender a cultura, as tradições e o carácter étnico dos povos de Bukovyna. Por isso, concordamos com as opiniões expressas por O. Zalutskiy sobre a necessidade de introduzir a prática folclórico-

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)

etnográfica para os estudantes do Departamento de Música, que é "um importante elo integrador que combina actividades educativas, práticas e independentes do estudante. Assim, no âmbito da prática pedagógica, é testada a formação teórica e prática do futuro professor. Além disso, a prática folclórica e etnográfica dos estudantes é outra grande oportunidade de participar em trabalhos de investigação científica, adquirindo competências e capacidades de comunicação com diferentes categorias da população de diferentes estatutos sociais e idades, personalidades individuais, a fim de identificar e reproduzir ao máximo as pérolas da arte musical popular, ritos, costumes, etc. O único inconveniente deste processo, segundo O. Zalutskyi, é o facto de ser de curta duração. O professor observa que é necessário mudar a abordagem de uma atividade tão importante e necessária para o futuro professor. Antes de mais, isto requer uma organização clara do trabalho autónomo dos alunos com tarefas especificamente definidas para eles. Cada aluno da especialidade "Pedagogia e educação musical" deve ser orientado para um trabalho ativo, criativo, sistemático e independente no estudo da cultura musical, da arte e do folclore da sua terra natal.¹⁶²

A confirmação do interesse dos candidatos em popularizar o folclore musical dos povos de Bukovyna é a participação dos nossos grupos folclóricos de estudantes do Departamento de Música em concertos na plataforma do Festival Internacional Multiétnico "Encontros de Bukovyna" em 2021 e 2023. Trata-se do conjunto vocal folclórico "Bukovynochka" (líder Ya. Vyshpynska), do trio vocal "Zolota Krynytsia" (líder H. Postevka) e da orquestra de música folclórica (líder V. Bondarenko).

Na fase atual da organização da prática pedagógica dos estudantes do Departamento de Música da Universidade Nacional de Chnyá, está a ocorrer a penetração do princípio dos estudos musicais e locais na organização da prática pedagógica introdutória, educativa e performativa, que se baseia na elaboração das obras dos compositores e intérpretes de Bukovyna. De acordo com o programa completo de prática pedagógica, os vencedores "são sugeridos a utilizar música regional e material da história local durante as actividades educativas musicais e de apresentação de concertos nas escolas básicas de arte". Informações mais pormenorizadas sobre a estrutura do curso de formação "Estudos Musicais Locais" para estudantes do Departamento de Música da Universidade de ChN estão incluídas no artigo de Ya. Vyshpynska "Componente de estudos locais da formação de fundamentos musicais-educativos e metódicos na formação profissional de um futuro músico-pedagogo". Actas. Série: Ciências pedagógicas. Número 3 / Ed. coll.: V.F. Cherkasov, O. A. Bida, N. I. Shetel e outros. Uzhhorod: Editora "Código". 2023. P. 86-93.

¹⁶²Залуцький 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.

De um modo geral, delineando a influência da música e dos estudos locais na formação da trajetória musical e educativa do desenvolvimento de um futuro músico-pedagogo, constatamos que aprofundam significativamente as orientações musicológicas e musicológicas gerais de um especialista, e reforçam o lado prático da melhoria das suas competências de execução e interpretação musical. Graças à ação abrangente e à ativação de competências científicas e de investigação, o envolvimento de um leque significativo de factores - participação de jovens estudantes em projectos artísticos, actividades e eventos musicais e de história local, visitas a exposições de arte, arte e história local com base nas actividades de museus de história e arte locais e colecções de livros, pesquisa de manuscritos e documentos dos fundos do Arquivo Regional de Chernivtsi, a participação em concertos, o envolvimento dos vencedores na redação de artigos científicos, teses de curso e de mestrado dedicadas à criatividade dos compositores e intérpretes de Bukovyna cria um modelo único de competências profissionais e profissionais necessárias para a implementação bem sucedida do percurso educativo-musical de formação de um futuro professor-músico numa universidade.

Além disso, os vencedores adquirem experiência em comunicação intercultural e oportunidades de desenvolvimento interpessoal e cooperação com base nas actividades de grupos artísticos, na organização de apresentações de concertos e eventos de caridade no âmbito de apresentações musicais e actividades de projeto. Assim, é criada uma imagem generalizada da construção de uma abordagem abrangente das actividades musicais e educativas do futuro especialista, cuja experiência e conhecimento se baseiam na plataforma de estudos musicais e locais, música dos compositores da região e explorações folclóricas, onde o desejo dos candidatos de actividades de investigação independentes é totalmente apoiado. Os princípios do historicismo, da criatividade cultural, da sistematicidade, da perspectiva e da importância das características interculturais e interétnicas da formação do espaço artístico da região de Bukovyna tornam-se prioritários no processo de investigação da história musical e local. A oportunidade de conhecer a cultura e as tradições dos povos da Bucovina, através de visitas aos países vizinhos - Roménia, Polónia, Moldávia, com a participação dos premiados em programas de intercâmbios internacionais e festivais de arte, ajuda a reproduzir e a valorizar o seu património histórico, cultural e artístico, a perceber o papel da construção da nação e da educação patriótica. Isto ajuda a equilibrar as direcções gerais e especiais na implementação de estudos musicais e regionais, que servem de base para a formação de um especialista em educação musical e em teoria e metodologia.

Hlazunova Iryna
Candidato em ciências
pedagógicas, professor associado Faculdade de Letras com o nome de
Anatoly Avdievsky, Universidade Estatal designada
após Mykhailo Drahomanova
Rat der transkarpatischen Regiona.
Ucrânia, Kyiv.

APRENDIZAGEM COMBINADA E EXPERIÊNCIA ESTRANGEIRA DA SUA UTILIZAÇÃO NA PRÁTICA PEDAGÓGICA

A integração intencional de elementos da aprendizagem eletrônica e tradicional, a emergência de novas formas de organização do processo educativo é um pré-requisito importante e uma força motriz da reforma educativa. Na Declaração Mundial sobre o Ensino Superior para o Século XXI: Abordagens e ações práticas (UNESCO, 1998), é atualizada a necessidade urgente de diversificar os modelos de ensino superior através da utilização de tecnologias educativas de informação e comunicação.

O paradigma educativo moderno determina a procura e a introdução de abordagens inovadoras na organização do processo educativo, tendo em conta novas formas de educação. Uma dessas formas é a aprendizagem mista. A Sociedade Americana para a Educação e Desenvolvimento reconheceu o ensino misto como uma das tendências educativas mais populares, como uma estratégia promissora para a difusão do conhecimento na era digital.¹⁶³

Ao mesmo tempo, não existe uma compreensão estabelecida deste fenómeno na literatura científica moderna, o que torna difícil determinar as características e os níveis de implementação prática da aprendizagem mista nas condições de reforma do sistema educativo nacional. Para esclarecer esta questão, é necessário conhecer a experiência estrangeira de utilização desta forma de ensino na prática pedagógica.

O objetivo do artigo é determinar as características e os níveis de implementação prática do ensino misto na prática das instituições de ensino no estrangeiro.

O Grupo de Trabalho sobre Educação Musical para estudar e implementar o Programa de Seul, que foi criado pelo Conselho Europeu de Música (EMC), descreveu este programa na Declaração de Bona em 2010 (Adri de Vugt, n.d., c. 19; Emergency safeguarding of the Syrian cultural heritage, n.d.). De acordo com este programa, a ênfase principal da educação musical deve ser a acessibilidade e a qualidade (Declaração sobre educação

¹⁶³ Rooney J. E., "Blending learning opportunities to enhance educational programming and meetings". Association Management, vol.55(5),2003. P. 26-32.

musical). É a acessibilidade e a qualidade da educação que está incorporada na ideia de aprendizagem mista - é uma mistura das melhores características de dois ambientes: educacional e informativo e de comunicação. Está provado que as aulas em linha têm o potencial de evitar o isolamento da aprendizagem e de difundir o ambiente sociocultural, que anteriormente não existia no processo educativo. Não pode haver uma aprendizagem coerente sem a sua integração.¹⁶⁴

The use of blended learning was caused by the inadequacy of traditional learning with today's requirements (N. Girya, Ya. Sikora); the growth of students' passivity (Y. Sikora); lack of live communication in distance learning (I. Kravchenko, I. Stolyarenko); the need of students for personal contact with teachers to compensate for the lack of instructions and explanations, for the development of communication skills and the ability to transfer experience to others, the need for social interactions (S. Higgins, A. Prasetyo, S. Putro, M. Soyly, I. Wirawan); falta de formação nos estudantes de elementos obrigatórios da atividade cognitiva (elevada motivação, capacidades desenvolvidas de trabalho independente, auto-organização e auto-disciplina (I. Stolyarenko).¹⁶⁵

A questão do desenvolvimento da educação musical em diferentes países foi considerada por cientistas como: S. Bobrakov, V. Braynin, R. Neumann, Ya. Kushka, A. Mukasheva, N. Ovcharenko, M. Plyasova, O. Rostovsky, A. Surkina, Jing Liu e outros. O projeto EVEDMUS é dedicado à cobertura do programa de formação de professores de música na Europa e na América Latina, que apresenta várias condições e razões subjacentes ao sistema de obtenção de conhecimentos musicais e educativos (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007). Esta investigação foi realizada na Academia de Música de Malmö, Universidade de Lund (Suécia), sob a supervisão do Dr. Gunnar Heilil. O projeto funciona no âmbito do programa Alpha, que é um programa de cooperação entre instituições de ensino superior da União Europeia e da América Latina (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007).

Nas condições actuais, este programa foi alargado (tendo em conta o período de quarentena devido à propagação da doença do coronavírus (COVID - 19) em vários países). O ensino misto, que abordou estas questões, foi introduzido nos EUA, na Arábia Saudita e na África do Sul, onde se registou um aumento da procura de educação e formação, o que provocou a necessidade de atrair mais estudantes sem aumentar os custos dos recursos (R. Alebaikan, K. Gray, A. Impes, H. Johannes, A. Othman, P. Padayachee,

¹⁶⁴ Андреев О. О. Педагогичні аспекти відкритого дистанційного навчання: монографія /О. О. Андреев, К. Л. Бутайчук, 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

C. Pislaru, J. Tobin, S. Troudi). Este trabalho foi facilitado pela situação financeira e económica destes países.

A necessidade de os estudantes conciliarem a família, o trabalho e os estudos é um pré-requisito social para a introdução de uma forma mista de ensino (C. Dziuban, J. Hartman, P. Moskal, C. Procter).

Na Nova Zelândia, a Massey University (Universidade Massey) oferece várias opções de estudo desde 1964, incluindo um sistema misto. Em 1998, a Universidade da Florida Central (UCF) introduziu o conceito de "cursos mistos". Embora o comunicado de imprensa dos centros de aprendizagem interactiva de educação empresarial da empresa EPIC de Atlanta indique que o conceito de "aprendizagem mista" surgiu em 1999. Desde 2001, este conceito tem sido utilizado como uma "nova frase" para designar um novo fenómeno educativo na cultura empresarial e académica (J. Lamb); como uma fusão para o futuro (J. Reay); fusão de métodos de instrução ou meios de agrupamento e entrega de material educativo ao ouvinte em diferentes suportes (Singh & Reed); o processo e o resultado da combinação das tecnologias de tarefas electrónicas e escritas, instruções no processo educativo (J. Reay); como um "método de ensino à distância" que combina tecnologias inovadoras (alta tecnologia - televisão, Internet e baixa tecnologia - correio de voz ou teleconferência) com as tradicionais (J. Smith); o conceito de "mistura" de e-learning e aprendizagem em sala de aula (Rossett & Sheldon).

A aprendizagem combinada (a sua definição) foi formulada por K. Bonk e C. Graham em 2005, na publicação "Handbook of Blended Learning", republicada em 2006, como uma combinação da aprendizagem tradicional (ensino presencial) com a aprendizagem em linha (ensino mediado por computador).¹⁶⁶

Depois de sistematizarem a definição do termo "aprendizagem mista", os investigadores K. Grehman, S. Allens, D. Jure classificaram-nos em três grupos. O primeiro incluía estudos em que a aprendizagem mista era vista como uma fusão de métodos de ensino ou meios de agrupar e entregar material educativo ao aluno em diferentes suportes (Bersin & Associates, 2003; Orey, 2002; Singh & Reed, 2001; Thomson, 2002). No segundo - trabalhos científicos, onde o blended learning foi entendido como um conjunto de formas de organização do processo educativo (Driscoll, 2002; House, 2002; Rossett, 2002). O terceiro grupo é constituído por trabalhos em que a aprendizagem mista foi considerada como um processo e resultado da utilização de tecnologias de combinação de tarefas-instruções electrónicas e escritas no processo educativo (Reay, 2001; Sands, 2002; Young, 2002, Ward & LaBranche, 2003; Rooney, 2003).¹⁶⁷

¹⁶⁶ Bonk C., Graham C. Handbook of blended learning: Global perspectives, local designs // São Francisco, CA: Pfeiffer Publishing, 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mypage.iu.edu/~cjbok/toc_section_intros2.pdf

¹⁶⁷ J. R. Young. O ensino "híbrido" procura acabar com a divisão entre o ensino tradicional e o ensino em linha". Chronicle of Higher Education, vol.48 (28), 2002. P. 33-34.

Nestas definições, a atenção centra-se sobretudo nos aspectos tecnológicos da organização das actividades educativas através das tecnologias mais recentes, e não no potencial pedagógico da interação educativa integrada. Com o desenvolvimento das tecnologias digitais e de rede, o vetor de investigação sobre o problema da aprendizagem mista também mudou.

Desde 2004, surgiram trabalhos científicos na literatura científica, nos quais a ênfase passou dos aspectos tecnológicos para os aspectos orientados para as pessoas e para o ambiente. Foi a tomada de consciência da variabilidade dos ambientes educativos integrados e híbridos, da sua abertura, acessibilidade, flexibilidade e adaptabilidade, da multiplicidade de estratégias, níveis e modelos que garantiu o desenvolvimento da teoria da aprendizagem mista, a identificação dos seus componentes e níveis de implementação no processo educativo.

Consideramos o *blended learning* como um conceito sinérgico (um sistema de ideias, teorias, modelos, níveis, métodos e meios de organização da atividade educativa), caracterizado por uma nova visão do processo e da eficácia da aprendizagem. Atualmente, a interação educativa envolve uma mudança radical nos papéis dos sujeitos do processo educativo: o professor adquire o estatuto de curador do conteúdo da educação, um facilitador no caminho para a aquisição pelo aluno de uma experiência educativa individual num ambiente educativo especialmente organizado que integra os melhores aspectos da interação educativa interpessoal e virtual.

Os termos "aprendizagem integrada", "aprendizagem híbrida", "aprendizagem combinada", "aprendizagem multimétodo", "aprendizagem aberta" também apareceram para designar o processo de aprendizagem mista (até 2005). No entanto, a presença desta diversidade não provoca um conflito de fundo.

Para destacar a experiência de implementação do ensino misto, é necessário considerar as características dos seus principais componentes. O professor é uma das componentes mais importantes deste processo. A especificidade do ensino misto exige que o professor (professor-instrutor, professor-consultor, facilitador, formador, tutor, etc.) desenvolva competências específicas: a capacidade de utilizar tecnologias e software modernos, ter aptidões para trabalhar com recursos da Internet, compreender a lógica da criação e utilização de testes electrónicos, conduzir aulas tradicionais, explicar claramente o conteúdo das actividades de sala de aula e de e-learning, demonstrar formas de utilizar um computador, procurar informação, passar testes, utilizar referências (A. Othman, C. Pislaru, A. Impes), etc. Além disso, deve possuir as competências necessárias para gerir as actividades educativas dos alunos na sala de aula e à distância. M. Bowler e A. Raiker definem as funções de um professor em condições de aprendizagem mista:

* organizacionais - proporcionar acesso a materiais e debates, gerir actividades educativas estabelecendo regras, prazos para a realização de tarefas, etc;

* Intelectual - a capacidade de explicar pontos teóricos, ativar os alunos para uma percepção significativa da informação, organizando discussões, debates, inquéritos, apoiando actividades de projeto, implementando uma avaliação motivada dos resultados educativos.

* técnico-avaliativo - capacidade de organizar software de formação eficaz, criar e utilizar testes electrónicos, demonstrar formas de utilizar um computador, procurar informações, passar testes, utilizar ligações, etc.

Vejamos mais de perto cada função. Assim, a função organizativa consiste no facto de a necessidade de adequar o âmbito e a qualidade do conteúdo das aulas às solicitações de um determinado grupo de alunos (curso, especialização) exigir que o professor disponha de um conjunto de ferramentas organizativas e metodológicas claras para a apresentação do material, de uma seleção rigorosa de auxiliares. Preparação de debates científicos, de mesas redondas com estabelecimento de regras para o seu desenrolar, etc. A adaptação dos alunos às especificidades de uma ou outra forma de ensino permite-lhes preparar-se antecipadamente para a atividade correspondente, desenvolver rapidamente a prontidão para o trabalho em determinadas condições.

Por função intelectual entende-se a máxima observância possível de orientações pedagógicas tais como: a consideração das obras artísticas pelo professor no contexto de generalizações estéticas e filosóficas, fenómenos sociais, informações históricas e biográficas; o vetor das aulas de arte visa abranger de forma exaustiva a essência espiritual das imagens artísticas, bem como incentivar os alunos a adquirirem conhecimentos artísticos, a alargarem os seus próprios horizontes artísticos, a tomarem consciência no domínio da arte.

Função de avaliação técnica. Depois de os alunos terem concluído as tarefas, o professor pode ver o número de tarefas concluídas que precisam de ser classificadas, bem como o número de alunos que ainda não enviaram trabalho (as tarefas ainda estão a terminar). Existe uma opção para copiar as notas do trabalho atual ou de todos os trabalhos para o formato CSV ou para um ficheiro no Google Sheets. O professor pode mudar para o modo de revisão dos trabalhos dos alunos e da sua avaliação individual. Pode ver cada trabalho apresentado, comentar, se necessário, diretamente no texto do trabalho, classificá-lo e escrever um comentário privado sobre esse trabalho. Também é possível criar um arquivo de comentários que pode ser copiado entre cursos e trabalhos.

Uma das componentes mais importantes da aprendizagem mista é o aprendente, nomeadamente: um público muito vasto em termos de idade, área de estudo e estatuto social. A satisfação com o processo de

aprendizagem mista, tal como observou K. Vignare, manifesta-se mais claramente nos estudantes com 25 anos de idade ou mais (Hartman, Moskal & Dziuban, 2005).¹⁶⁸

O início de um "novo padrão" na educação em geral, de acordo com cientistas como: O. Pasichnyk, Yu. Yelfimova, H. Chushak, O. Shinarovska, A. Donets, pode ser a situação em que se encontram as instituições de ensino de vários níveis (e em todas as partes do mundo). Distinguem quatro fases deste processo: transição rápida e forçada para o ensino à distância, trânsito prolongado, lançamento das bases da "nova norma", implementação da "nova norma".

A primeira fase do ZVO já passou. Foi uma transição para o ensino à distância: descoordenada, caótica, com a utilização de meios e tecnologias muito diferentes - Zoom, Viber, comunicação telefônica, televisão, etc. Agora estamos na segunda fase - um trânsito prolongado, que em diferentes estados tem as seguintes características comuns:

- criação de sistemas de gestão da aprendizagem próprios ou distribuição de sistemas existentes, simplificação do acesso a estes sistemas por parte das instituições de ensino (por exemplo, as instituições de ensino ucranianas podem obter gratuitamente o GSuite for Education ou o Office 365 Education);

- programas de televisão e rádio a nível nacional (por exemplo, na China, foi criado um canal de televisão separado especificamente para as necessidades educativas);

- acordos com fornecedores de serviços digitais ou de Internet para cancelar ou reduzir o pagamento dos seus serviços;

- cursos em linha / ensino à distância para funcionários de instituições de ensino superior;

- criação de comunidades em linha de profissionais para o intercâmbio de materiais, recursos e apoio mútuo;

- criação de plataformas digitais estatais para acesso simplificado a materiais e recursos educativos de elevada qualidade, acesso a práticas no domínio da educação (por exemplo, na Ucrânia, foi criada a escola em linha ucraniana e o passaporte de aprendizagem. Uma plataforma educativa para crianças, jovens, educadores e pais);

- apoio financeiro aos estudantes para lhes fornecer os dispositivos necessários para o ensino à distância;

- apoio a formas inovadoras de alcançar resultados educativos e sua avaliação, incluindo alterações aos exames estatais, defesa de teses de diploma, etc. (em muitos países, mudaram para o formato de portefólio eletrónico, que era pouco utilizado anteriormente).

¹⁶⁸ Dziuban, C., Hartman, J., Moskal, P., Sorg, S., & Truman, B. Três modalidades de ALN: Uma perspetiva institucional. Em J. Bourne & J. C. Moore (Eds.), *Elements of Quality Online Education: Into the Mainstream 2004*. (pp. 127-148). Needham, MA: Sloan Center for Online Education.

Por exemplo, na Suécia, nesta fase, o governo aumentou o financiamento da educação para que as pessoas pudessem adquirir uma nova profissão e preparar-se para sair da quarentena com antecedência. A terceira fase está a chegar gradualmente - lançar as bases da "nova norma". Aqui, muitas expectativas são dirigidas aos governos dos Estados. Decisões estratégicas ponderadas nesta fase são muito importantes, porque na fase seguinte, a quarta fase, estamos à espera da implementação da "nova norma", que está a ser formada perante os nossos olhos.

A aprendizagem mista foi ativamente implementada em instituições de ensino superior, pelo que, atualmente, a grande maioria da investigação e de outras publicações sobre esta matéria diz respeito ao ensino superior. A aprendizagem mista no domínio da pedagogia musical tem uma especificidade adicional. Em muitos países, a educação músico-pedagógica profissional era vista como algo que não podia ser ministrado à distância. Mas, nos últimos anos, há cada vez mais exemplos e provas de que o ensino misto nas instituições de ensino superior de pedagogia musical tem muitas vantagens em relação ao ensino "tradicional".

Assim, por exemplo, muitas universidades utilizam o modelo "Self-mixing". Trata-se de um modelo de aprendizagem mista, ou "modelo à la carte", que envolve a "recolha" de cursos individuais em linha, para além do programa educativo presencial. De acordo com este modelo, as aulas podem ser temporariamente transferidas para o formato de ensino à distância, e as restantes disciplinas do programa educativo serão dominadas pelos alunos presencialmente.

A auto-mistura torna o processo educativo mais flexível, os ouvintes podem frequentar cursos de maior complexidade ou, pelo contrário, compensar o material anterior de acordo com o calendário acordado. Ao mesmo tempo, este formato exige uma maior auto-disciplina e motivação por parte do adquirente ou do adquirente da educação.¹⁶⁹

De acordo com este modelo, os estudantes frequentam um ou mais cursos em linha, para além dos cursos regulares. Os candidatos à educação podem estudar estes cursos tanto nos estabelecimentos de ensino como fora deles.

Exemplo: Quakertown (QCSD), na Pensilvânia, oferece aos alunos a oportunidade de frequentarem um ou mais cursos em linha. Podem concluir um curso introdutório em linha antes de se inscreverem. Os cursos são assíncronos, pelo que os alunos podem trabalhar neles sempre que quiserem durante o dia. A QCSD criou "cyber lounges" onde os alunos podem fazer cursos em linha diretamente na instituição de ensino.

Membros permanentes do Consórcio de Aprendizagem em Linha: Universidade da Pensilvânia; Universidade da Flórida; Dartmouth College;

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.

Universidade de Massachusetts em Amherst; Universidade Central de Washington; Universidade da Flórida Central; Universidade de Miami em Ohio; Universidade de Illinois; Universidade Estadual de Oregon; Universidade de Chicago; Universidade Estadual de Michigan; Universidade de Memphis.

As universidades estrangeiras estão a implementar o formato de ensino misto para uma utilização mais racional das contribuições financeiras e dos recursos materiais e técnicos, ao mesmo tempo que o principal objetivo desta forma de ensino - melhorar a qualidade do ensino devido à flexibilidade e disponibilidade dos cursos - é preservado.

As ferramentas utilizadas são diversas: na Universidade de Stanford, em 2011, foram implementados 3 cursos em linha gratuitos para os estudantes. 160 000 alunos de 190 países estudam na universidade; no Clayton Christen Institute (Califórnia, EUA), os modelos de aprendizagem mista estão em constante mudança, tendo em conta os pedidos dos alunos (modelo rotativo; mudança de estações; mudança de laboratórios; aprendizagem invertida; modelo personalizado; modelo flexível; modelo autónomo; modelo virtual enriquecido).

Modelo de rotação de estações. Os alunos trabalham e mudam de "estações" educativas. A presença de pelo menos uma tarefa que é realizada em linha. Os alunos visitam todas as "estações" durante uma sessão.

Modelo de rotação de laboratórios. Ter um horário estável. Um dos laboratórios oferece formação em linha. Ampliação dos laboratórios para outros tipos de aulas.

O modelo de aprendizagem invertida (Flipped Model). Planeamento de actividades extracurriculares. A familiarização com a matéria teórica faz-se a um ritmo individual. Trabalho na sala de aula baseado em métodos de aprendizagem ativa. Mudança do papel do professor - desempenha o papel de formador ou consultor.

Modelo personalizado (Modelo de Rotação Individual). Elaboração de um plano de estudos individual para cada aluno. O aluno passa apenas pelas "estações" previstas pelo seu programa de formação personalizado. Durante a formação, o professor dá apoio e pode esclarecer ou alargar os limites dos conhecimentos do aluno.¹⁷⁰

Modelo flexível (Modelo Flex). A atividade principal é em linha. O aluno tem o seu próprio dispositivo e trabalha em diferentes salas de aula. Mobilidade dos alunos e orientação para as suas próprias necessidades (o próprio aluno decide que aulas quer frequentar e a que horas). A disponibilidade de um horário de formação individual flexível que muda

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.

consoante as necessidades; duas pessoas ensinam - um professor e um assistente (pode haver mais do que um).

Modelo Prometheus de auto-aprendizagem. O modelo baseia-se na escolha autónoma, por parte do aluno, de um curso em linha que pretende frequentar como complemento dos cursos tradicionais. A formação realiza-se totalmente em linha, em modo individual, em casa ou com base numa aula de informática.

Modelo virtual enriquecido (Enriched Virtual Model). Um ou mais cursos - em linha, em casa ou numa universidade. Trabalho sob a orientação de um professor (consoante as necessidades). A aprendizagem não é totalmente individualizada.

Na Universidade de British Columbia (Canadá), que tem experiência na implementação do e-learning na Europa, nos EUA e no Canadá, existem 6 modelos de aprendizagem mista:

1. Modelo "Face-to-faceDriver". O ensino eletrónico é utilizado como complemento do programa principal e permite o acesso a materiais electrónicos na sala de aula e no laboratório de informática.

2. Modelo de "rotação". O tempo de estudo é dividido entre a aprendizagem eletrónica individual e a aprendizagem em sala de aula com um professor.

3. Modelo "flexível". A maior parte da aprendizagem tem lugar num ambiente de aprendizagem eletrónico, mas os alunos recebem o apoio presencial necessário de um professor.

4. Modelo de "laboratório em linha". A formação tem lugar num laboratório em linha. Os alunos são apoiados por pessoal técnico e professores em linha.

5. Modelo "self-blend". Os estudantes escolhem de forma autónoma cursos adicionais ao estudo principal. Este modelo é tradicional nas instituições de ensino superior americanas.

6. Modelo "OnlineDriver". Os alunos estudam num ambiente eletrónico em linha. Os encontros com o professor são de carácter periódico. Os procedimentos de consultas presenciais, entrevistas e exames são considerados obrigatórios.¹⁷¹

Os modelos considerados raramente são utilizados na sua forma pura, pois, regra geral, dependem da situação e das condições de aprendizagem, do grupo-alvo, do nível de conhecimentos e dos objectivos. Por conseguinte, cada modelo implica o desenvolvimento de um cenário de aplicação para a distribuição de papéis, objectivos didácticos e recursos.

Os investigadores assinalam as vantagens da aprendizagem mista. Trata-se da presença de uma componente interactiva que complementa a aprendizagem presencial; oportunidades de aprendizagem conjunta, uma vez que os estudantes e os professores podem trabalhar em conjunto em projectos

¹⁷¹Так само.

a qualquer momento e em qualquer lugar; oportunidades de intercâmbio intercultural, uma vez que esta formação permite que estudantes, professores e investigadores de diferentes países interajam no âmbito de um projeto e aprendam sobre as características culturais dos seus países; além disso, a educação torna-se acessível, uma vez que não é necessário sair da cidade para obter uma educação de alta qualidade; conformidade desta formação com as necessidades de um estudante moderno que está familiarizado com as tecnologias da informação desde a infância; flexibilidade, acessibilidade, independência dos estudantes.¹⁷²

A metodologia estrangeira de aprendizagem combinada distingue-se por abordagens financeiramente justificadas (M. Chester) no que diz respeito à utilização da tecnologia Smartboards (a possibilidade de fornecer acesso a conteúdos digitais e tradicionais através da utilização de smartphones durante as aulas presenciais); estratégias Rocketship (um número significativo de tarefas individuais é realizado em salas de aula em linha), modelos individuais (modelos One-to-one) (utilização de dispositivos electrónicos portáteis (computador portátil ou tablet) por cada aluno em sala de aula e no trabalho fora da sala de aula).

A tecnologia Wiki (T. Jungmann, D. May) é definida como uma poderosa ferramenta de aprendizagem mista em universidades estrangeiras, que proporciona a organização de um tipo especial de apoio ao trabalho ativo, conjunto e reflexivo e à aprendizagem independente através da utilização de aplicações Web 2.0. Uma característica importante é a ênfase no potencial significativo das tecnologias de nuvem.

A Microsoft oferece soluções para a organização da aprendizagem à distância e mista com a ajuda dos seus serviços de nuvem e produtos de software. Informações detalhadas sobre as ofertas da empresa podem ser lidas em ucraniano na secção do sítio Web Microsoft 365 Education.¹⁷³

O pacote básico é gratuito para as instituições de ensino. Sim, professores e alunos podem utilizar os populares programas Outlook, Word, Excel, PowerPoint, OneNote e uma série de serviços, incluindo OneDrive, MS Teams, Forms. A combinação destes serviços cria um espaço para a organização da aprendizagem mista. O software permite-lhe utilizar o correio e os calendários (Outlook), trabalhar com textos (Word) e folhas de cálculo (Excel), criar apresentações (PowerPoint), tomar e organizar notas (OneNote). Os serviços em nuvem oferecem a oportunidade de colaborar num ambiente virtual. O One Drive permite o armazenamento e a organização de ficheiros, Forms - criação de formulários electrónicos para inquéritos e testes. Deve ser dada especial atenção ao serviço MS Teams,

¹⁷²Мукан Н. В. Неперервна педагогічна освіта вчителів загальноосвітніх шкіл: професійне становлення та розвиток (на матеріалах Великої Британії, Канади, США): [монографія] / Н. В. Мукан. Львів: вид-во Нац. ун-ту Львівська політехніка, 2010. 284 с.

¹⁷³Бахмат Н. В. Використання хмарних сервісіву навчально-виховному процесі вищої школи. Молодь і ринок. № 5, 2014. С. 45-49.

que possui uma vasta gama de funções para aulas virtuais com comunicação por vídeo, chat, horário das aulas, registo de avaliação, criação de tarefas, chamadas individuais e em grupo, colaboração com documentos armazenados no OneDrive, trabalho em grupo e muito mais. Não enumeramos todas as possibilidades, uma vez que são explicadas em pormenor no sítio Web da empresa.

O problema de determinar as vantagens e desvantagens da aprendizagem mista é bastante controverso. O processo idealizado de aprendizagem mista permite-lhe preservar todas as vantagens das aulas presenciais tradicionais, complementando-as com as vantagens do modo de aprendizagem em linha (consistência, disponibilidade, flexibilidade, imediatismo, interatividade, adaptabilidade, espaço ilimitado, etc.). No entanto, as condições reais de implementação do ensino misto nem sempre permitem tirar pleno partido das suas vantagens. Neste contexto, surgem problemas que não são propriamente problemas de aprendizagem mista, mas sim problemas de incompatibilidade da instituição de ensino com as exigências actuais.

Por conseguinte, ao considerar as vantagens e desvantagens dessa formação, convém prestar especial atenção não aos factores subjectivos, mas aos critérios de eficácia da formação, nomeadamente: a satisfação dos estudantes com o processo e os resultados da formação, a conformidade dos processos e dos resultados da formação com as necessidades da instituição de ensino, a disponibilidade da formação e a eficácia (retorno) dos custos.¹⁷⁴

De acordo com o acima exposto, constatamos que a análise das publicações sobre a implementação do ensino misto nas instituições de ensino superior revela o facto inegável de que o envolvimento de recursos financeiros significativos (para a criação de infra-estruturas sem fios, a compra de software, a atualização do equipamento, a reciclagem dos administradores e do pessoal docente) na fase de implementação é principalmente necessário para as instituições de ensino com um estado negligenciado de apoio material, técnico e pessoal. No entanto, mesmo nestas condições, os custos da utilização do ensino misto no futuro são fortemente reduzidos.¹⁷⁵

Em ligação com a disseminação do ensino à distância no final da década de 90 do século passado, teve início o movimento dos recursos educativos abertos (recursos educativos em acesso aberto em linha), que está sob os auspícios da UNESCO. Atualmente, existem muitos recursos diferentes, prontos a utilizar e de elevada qualidade (em inglês), de acesso público.

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/zmishanenavchannia-bookletsreads-2.pdf>

No espaço europeu, está em vigor o Quadro Europeu de Competências Digitais para educadores, que descreve 22 competências agrupadas em seis áreas de competência digital dos educadores: envolvimento profissional (utilização de tecnologias digitais para comunicação, colaboração e desenvolvimento profissional); recursos digitais (pesquisa, criação e intercâmbio de recursos digitais); ensino e aprendizagem (gestão do trabalho e dos processos educativos e sua organização com a ajuda de tecnologias digitais); avaliação (utilização de tecnologias digitais para envolver os alunos na aprendizagem); promoção da competência digital dos alunos (criação de oportunidades para os futuros profissionais utilizarem tecnologias digitais para comunicação, criação de conteúdos, desenvolvimento e resolução de problemas).

A análise do que precede permitiu-nos distinguir os princípios conceptuais da aprendizagem mista: em primeiro lugar, só pode ser implementado no âmbito da educação institucional (programa educativo formal); em segundo lugar, é realizado sob a supervisão do professor em condições em que uma parte da interação educativa tem lugar na sala de aula no processo de comunicação direta (face a face), e a outra é num ambiente virtual mediado (pode ser trabalho individual ou de grupo na sala de aula, ou processamento independente de materiais à distância, por exemplo, em casa), o que, por sua vez, cria para os alunos a oportunidade de determinar o tempo, o lugar, o caminho e/ou o ritmo da aprendizagem até certo ponto; em terceiro lugar, no processo dessa interação educativa, deve formar-se uma nova experiência cognitiva individual do aluno, na qual as componentes da aprendizagem tradicional e da aprendizagem interactiva em linha se complementam.

A interpretação do conceito de "blended learning" na literatura científica permite-nos tirar conclusões sobre as mudanças dinâmicas no seu conteúdo que ocorreram nas últimas décadas. O desenvolvimento deste conceito começou com os aspectos tecnológicos da combinação da aprendizagem presencial, à distância e eletrónica, combinando os seus componentes e meios. Hoje em dia, a essência da aprendizagem mista aprofundou-se significativamente e é sobretudo entendida como um conceito pedagógico sinérgico inovador que combina um poderoso arsenal de estratégias e níveis de organização da cooperação educativa num ambiente educativo centrado no aluno, baseado na integração da interação pedagógica direta e mediada por computador.

As perspectivas de investigação futura podem ser vistas no estudo da experiência positiva da organização da aprendizagem mista utilizando tecnologias adaptativas e a individualização da aprendizagem, a introdução de um modelo do processo educativo que pode responder de forma flexível aos desafios do tempo.

Onyshchenko Kateryna
Candidato de história da arte,
professor associado do departamento de arte musical
Instituição comunal de ensino superior
"Academia da Cultura e das Artes"
Conselho Regional da Transcarpácia
Ucrânia, Uzhgorod

A REPETIÇÃO MUSICAL COMO UM UNIVERSAL CULTURAL E ARTÍSTICO

No complexo de problemas científicos das transformações intertextuais modernas, o problema de repensar os componentes elementares do metamodernismo cultural é delineado, em particular, usando o exemplo da repetição musical como base da criação de formas. Os códigos são certos estereótipos da consciência; um sistema de ideias que inclui um complexo tão grande de informação intelectual, emocional e sensorial que só pode ser ativado simultaneamente por um ato subconsciente. Nesta fase, os códigos, os seus componentes, mecanismos de formação e "desencriptação" constituem uma enorme camada das mais diversas ciências: da linguística e psicologia às estratégias de marketing. E, nesse sentido, a repetição na música é um ponto de referência para a formação de estereótipos dos segmentos profissionais e de massa da criatividade musical.

A repetição musical é objeto de uma compreensão científica no sistema dos códigos e símbolos culturais, nomeadamente através do sistema de oposições binárias "repetição-contraste", "informação-entropia", "elementar-desenvolvido", etc. As etapas da cognição são a estruturação das funções da repetição musical no sentido da construção de códigos culturais e a exibição de gradações de diferentes níveis do conteúdo semântico da repetição como universal musical e cultural.

A estrutura dos códigos tem três níveis: biológico, psicológico e cultural. O simbolismo da repetição musical é tão poderoso que permeia toda esta vertical. No plano biológico, trata-se da contração do coração e da respiração, que se realizam, figurativamente falando, em dupla dimensão no regime de alternância de destinos fortes e fracos. Na psicologia da cultura, a repetição musical tem um enorme espectro semântico. As raízes do impacto psicológico da repetição estão na função mágico-religiosa e motora da música, que se baseia nas antigas camadas sincréticas do folclore. No século XX, este princípio de influência psicológica encontrou a sua concretização no minimalismo musical, que sintetizou as realizações da música académica e a atribuição psicadélica e religiosa-meditativa. Muito rapidamente, o minimalismo deixa a esfera musical académica e passa para a música cinematográfica. No entanto, os elementos que lhe eram característicos

fluem gradualmente para o continuum cultural metamodernista através dos géneros de massas.

O campo mais vasto para estudar a repetição musical como código cultural é, evidentemente, o seu nível cultural. Aqui a repetição tem uma função tectónica e, ao mesmo tempo, atómica. A atomicidade refere-se à sua natureza "ubíqua". A repetição permeia a música da mesma forma que os átomos de hidrogénio podem ser encontrados em qualquer parte do universo: funciona tanto como um princípio de desenvolvimento musical, como uma técnica semântica (incluindo o ostinato), e como um elemento construtivo (formativo).

"Qual é a primeira coisa que chama a atenção aqui? - A repetição! Parece uma coisa infantilmente simples. Qual é a maneira mais fácil de conseguir visibilidade? - Através da repetição. Toda a formação de formas se baseia nisto, todas as formas musicais são construídas sobre este princípio" - escreve A. Webern nas suas "Lectures on Music". Tal como a repetição é o ponto de referência para as estruturas musicais, a criatividade da música popular é o ponto de referência para o desenvolvimento da música profissional.

Vamos delinear as principais funções da repetição na música profissional, formuladas por nós na tese do candidato¹⁷⁶.

1. Repetição metro-rítmica. O papel primário e organizador do ritmo é um axioma. Os princípios estabelecidos em que esta função se exprime são a métrica, o compasso, o tamanho musical (e poético); além disso, existem figuras rítmicas tipificadas da melodia ou do acompanhamento de danças e canções, que adquiriram o estatuto de características de género (por exemplo, o padrão melódico-rítmico da mazurca, o acompanhamento característico da polonaise). Com algumas reservas (devido ao papel importante das fórmulas de entoação e de outros meios musicais - por exemplo, o tempo, as técnicas de execução), mas incluímos sinais de outras formas de movimento organizado na mesma categoria: características rítmicas da marcha, marcha ritual suave, canção de embalar.

2. Repetição rítmico-intonacional, quando a fórmula de entoação repetida, combinada com a fórmula rítmica, forma uma unidade e tem o mesmo valor para o processo musical. Desenvolvendo-se na criatividade composicional profissional, este tipo de repetição tornou-se a base para o desenvolvimento da forma de variação.

3. Projeção vertical da repetição. A sua essência está nas técnicas polifónicas, que contêm repetição de acordo com o tipo de imitação, cânone, no século XVII - fugas.

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. Repetição entoacional "à distância". O domínio desta função é característico da música profissional nas fases em que as entoações musicais são introduzidas na obra como tendo uma certa carga semântica, ou a adquirem no processo de criação de uma obra musical. Neste caso, a repetição adquire um significado independente e forma o significado figurativo da música em combinação com o princípio oposto do contraste.

5. Repetição ostinativa, cuja característica, dependendo do contexto específico dado, pode adquirir todos os tipos de repetição acima mencionados.

A repetição é uma apresentação sequencial de um ou mais elementos da linguagem musical duas ou mais vezes (incluindo após novo material musical), que tem principalmente uma função construtiva (formativa).

A oposição textual dos conceitos de "repetição - contraste" para a musicologia assume que é impossível aplicar nem a repetição nem o contraste na sua forma pura. Isto conduziria a um absurdo: o princípio da repetição absoluta dá um número infinito de repetições, e o princípio do contraste absoluto dá um tecido sonoro que muda infinitamente e que não é percebido pela consciência. No entanto, na música dos séculos XX e XXI, existem fenómenos cuja dominante interna se aproxima de manifestações puras de repetição e contraste.

É também possível considerar a repetição musical como um código cultural através da oposição "entropia - informação" e a sua extrapolação para as leis da ontologia musical. Traçando as principais direcções de um tal estudo, obtemos um resultado paradoxal, mas ao mesmo tempo indicativo. Entropia (contraste) - caos, informação (repetição) - ordenação. Se a aplicação de cada uma delas na sua forma pura é absurda do ponto de vista da forma musical, então, do ponto de vista da codificação cultural, a repetição na sua forma pura pode ser a superação do absurdo. Esta perspectiva surge porque a categoria de código cultural inclui necessariamente o fator humano: com cada nova repetição de material musical, que não muda, a pessoa que cria, executa ou percebe esse material musical muda. Por isso, a repetição musical assume a importância crucial de um avanço através do absurdo: os estados humanos podem mudar contra o pano de fundo do material musical imutável, até entrarem na ressonância desejada com o mundo. O número de repetições necessárias e a sua dispersão, ou vice-versa, a sua concentração no tempo, depende da necessidade interna humana ou social.

Nos séculos XX e XXI, a repetição, despojando-se das suas camadas semânticas e culturais, regressou no seu elemento original, mágico-religioso e rítmico-organizador, tanto à cultura musical académica como à cultura de massas. O carácter mágico-religioso e organizativo-motor da repetição é a base primordial para o desenvolvimento da arte musical. O desejo subconsciente da sua reprodução determina o aparecimento da música

minimal, com a sua repetição estatizada e repetitiva como principal e único meio musical enquanto elemento de organização. Além disso, o século XX introduz a interpretação da repetição musical como uma imagem do funcionamento de mecanismos, se continuarmos no século XXI - então a repetição também pode ser considerada como uma analogia da replicação através da Internet, com a ajuda de tecnologias de gravação de som, etc.

"A procura de pontos de referência espirituais conduz a humanidade a princípios unificadores. No século XX, observamos uma situação em que "a esfera do inconsciente cultural se revela criticamente desordenada e a consciência experimentadora é incapaz de "alcançar" os significados e arquétipos originais. Então, o reinício global das ligações semânticas do inconsciente cultural e um recuo para origens arcaicas torna-se o remédio para a crise que se aproxima. Subsequentemente, as matrizes protectoras "nuas" (idéias primordiais) voltam a ligar o material a si próprio, mas não o que lá estava antes, mas um material qualitativamente diferente, contendo toda a experiência do ciclo cultural anterior numa forma condensada"¹⁷⁷ . Para a cultura musical, tais significados primários são suas funções mágico-religiosas e organizativo-motoras. Por isso, a predominância da repetição na cultura musical pode ser chamada de atributo de uma espécie de "ponto zero", onde a cultura e a civilização se encontram há pelo menos várias décadas. A prova da existência do "nível zero", a fase inicial de algo, é o aparecimento no espaço de informação de conceitos como, por exemplo, "realidade virtual", "inteligência artificial". Ao dotar os fenómenos criados pelo homem de uma autossuficiência fictícia e imaginária, a humanidade mostra um pseudo-desenvolvimento, uma imitação de progresso intelectual, uma vez que as coisas artificiais e virtuais, por muito desenvolvidas que sejam, têm uma função reprodutora e não criativa. Deste modo, a repetição cria ela própria um código cultural, pois encarna o processo de fundo (zero) da espera de um impulso, que dará início à construção de novas matrizes semânticas.

O termo musical "ostinato" começou a aparecer na teoria apenas a partir do século XVIII: no ambiente musical, a essência da técnica técnica correspondente foi entendida em comparação com outras, e seu uso tornou-se arbitrário, não aplicado. O ostinato como componente do vocabulário musical requer certas condições para o seu uso - o simbolismo do contexto, a associatividade pronunciada do pensamento. A natureza artística do ostinato é fundamentalmente diferente de outros tipos de repetição, que têm uma gênese aplicada ou construtiva. Ostinato - na era barroca baixo "teimoso, sustentado" - mesmo pela lógica do seu nome deve conter uma oposição, portanto a forma ostinato é uma expressão da oposição de dois começos com uma função imagético-semântica de liderança sobre construtiva.

¹⁷⁷Так само.

Nos séculos XX e XXI, em ligação com a diversificação da linguagem musical, o ostinato adquire um novo significado. A própria forma de variações sobre a voz sustentada (na maioria das vezes baixo), embora continue a ser relevante, está longe de ser a direção exclusiva em que a repetição ostinato desempenha um papel principal. A capacidade do ostinato de encarnar imagens psicológicas complexas torna-o extremamente popular e leva-o a um novo nível de utilização.

A interpretação de um determinado sistema de repetições como ostinato resulta da análise de um processo bidirecional e recíproco. Por um lado, um elemento secundário repetido na subordinação dos componentes de uma obra musical (um pormenor de textura, acompanhamento, etc.) transforma-se num ostinato se tiver o significado de um símbolo nessa obra em particular. Um significado semelhante pode ser formado em qualquer nível da semântica musical: desde o nível das características do género até ao sistema figurativo e associativo desta obra em particular. Por outro lado, a repetição, se não tiver um significado aplicado, construtivo, mas atuar como um meio de chamar a atenção adicional para esta entoação específica, ritmo, timbre, outros elementos musicais, adquire o carácter de ostinato na tradução literal desta palavra. Este processo ocorre de duas formas: 1) devido ao aumento da informatividade e, portanto, à simbolização da repetição construtiva; 2) repetição não-construtiva de elementos individuais.

As duas formas de formar o ostinato como um elemento da linguagem musical não se excluem mutuamente. Isto é especialmente verdade no que diz respeito à primeira - o processo de simbolização: se removermos uma repetição inaplicável, então, de facto, isso significa remover a repetição por completo, o que é a priori impossível. Outra coisa é a repetição como forma de semantizar o material musical: esta ação é já um elemento do processo de formação de símbolos. Este processo pode ser caracterizado através do conceito estruturalista de conotação, quando a repetição como elemento construtivo da construção de uma obra musical, enriquecida informativamente das duas formas acima descritas, se transforma num ostinato.

O ostinato é uma técnica artística com um potencial semântico e construtivo extraordinário. Tendo em conta as especificidades do ostinato como objetivação musical de certas ideias e símbolos, as especificidades do conceito e as especificidades do ostinato, como resultado de uma análise aprofundada, surge a teoria do ostinato, uma poderosa manifestação do pensamento musical do século XX, que não perde a sua relevância e cresce profundamente nos tempos modernos.

As definições de repetição e ostinato devem ser vistas através de um contexto histórico e teórico alargado. Com base nos conceitos teóricos da musicologia e na análise de obras musicais, o ostinato antes do século XX e o ostinato na música dos séculos XX e XXI são apresentados como

fenómenos historicamente determinados que representam, de acordo com o contexto do desenvolvimento musical da sua época, um sistema especial de repetições. A teoria do ostinato como um tipo especial de repetição é o resultado da investigação sobre o processo de transformação da repetição em ostinato. As características semânticas e construtivas são como uma técnica técnica que, num determinado contexto artístico, se transforma no principal fator construtivo e estético e está saturada de ambiguidade semântica, de polifonia de significados.

No processo de construção de um conceito teórico, a reencarnação de um determinado sistema de repetições de ostinatos é um processo bidirecional e recíproco. Um elemento repetido de uma peça musical (um pormenor de uma textura, um acompanhamento, etc.) transforma-se num ostinato se adquirir o significado de um símbolo nessa peça em particular. Este processo é revelado de forma mais completa através da análise de exemplos de criatividade musical, onde tal transformação tem lugar. O reforço do papel icónico e simbólico da componente repetitiva na música académica e pop do século XX deve-se ao aumento da informatividade através da adição de determinados contextos semânticos. Este enriquecimento semântico surge devido à contradição figurativo-semântica introduzida pelo elemento repetido. Por outro lado, o próprio facto da repetição aumentada já contribui para a semantização do material musical repetido. Nesta variante da formação do ostinato, o princípio da repetição prevalece sobre o princípio do contraste, absorve-o e suprime-o. Encontram-se dois métodos de formação de ostinato tanto ao nível de toda a obra construída em ostinato como ao nível de secções de ostinato de formas não ostinato.

A atualização do ostinatismo na música das últimas décadas deve-se a vários determinantes principais. Trata-se de um reforço significativo da linearidade, da polifonicidade como fator de pensamento musical, que abre amplas oportunidades não só para a polifonia de vozes como característica construtiva, mas também para a polifonia de significados e contradições como contexto filosófico da estética musical. Por outro lado, o ostinato nas ideias modernas de associação de imagens está indissociavelmente ligado à repetição sincrética de canções e danças, cuja natureza mágico-religiosa e organizativa-motora foi uma fonte de inspiração para compositores de muitos estilos e direcções de música desta época. Um fator importante no reforço do papel do ostinato é também o desejo de uma reflexão abstrata e generalizada das ideias de movimento e estática, que são incorporadas através de vários tipos de construções de ostinato, onde o princípio do contraste é de importância secundária.

Uma tendência musical brilhante que está diretamente associada ao ostinato é o minimalismo e a sua técnica principal é a repetitividade. A repetição repetitiva é uma encarnação concentrada do ostinato, uma das

últimas inovações nascidas do desenvolvimento das ideias musicais do pós-modernismo. A repetição minimalista é um regresso às origens arcaicas, uma imersão no processo de soar e ouvir, auto-importante e sem vectores. Trata-se de um reavivar consciente da função mágica e religiosa da repetição primordial folclórica como forma de alienação das realidades da turbulenta vida moderna. O único dispositivo musical, que é a repetição ostinada sem fim, declarando a simplicidade primordial, parece fechar um certo ciclo temporal sobre si mesmo, regressando a primitivos arcaicos.

Categorizando as quatro funções principais do ostinato - contraste simultâneo - ideia de movimento - ideia de estática - repetitividade - vemos que o portador destas funções é um sistema especial de repetições, amplamente integrado na música dos séculos XX e XXI. Na prática, a implementação destas funções pode ser definida como modelos construtivo-semânticos, uma vez que combinam carga simbólica, figurativa e características formais específicas. Assim, o contraste simultâneo está associado à polifonia, um tipo linear de construção de um tecido musical, onde, ao utilizar uma voz ostensivamente repetida, existe uma contradição figurativo-semântica com outras componentes musicais, estando frequentemente presente a poliostinacidade. A função da energia rítmica é a mais brilhante e, obviamente, é a mais difundida entre as formas de ostinatnost. A execução rápida e dinâmica de estruturas rítmicas ou rítmico-intonacionais monótonas, brilhantes e curtas, com um pequeno alcance, permeia tanto a cultura musical académica como a de massas. Um sinal da função da estática é um ostinato lento variado, que é característico para a incorporação de imagens de tempo congelado, agrilhoado, por vezes um entorpecimento trágico. A repetição como manifestação de ostentação tem um significado não só estético e construtivo, mas também filosófico, e, como manifestação do minimalismo, é um dos símbolos culturais da segunda metade do século XX e do início do século XXI.

Nas obras de música académica dos séculos XX e XXI, todas as quatro funções do ostinato são vivamente demonstradas, muitas vezes em combinação simultânea. Quando o ostinato é combinado com formas não polifónicas e não ostinato, em particular a sonata e o concerto, as técnicas de ostinato estão mais frequentemente associadas às partes mais dinâmicas da obra, nomeadamente a primeira ou a última parte; numa parte - com um clímax. Nestes exemplos, a função do ostinato é a acumulação de energia rítmica, existindo também um contraste simultâneo, que, no entanto, não perturba a motilidade da energia rítmica do ostinato. Na obra, cujo nome se refere ao género tradicionalmente ostinato, há antes uma "imagem de ostinato" contra o fundo da forma de variação, que é expressa por uma pulsação rítmica uniforme, que também representa a função do ostinato como portador de energia rítmica.

Nas obras em que o ostinato é o princípio fundamental da estrutura da forma - com exceção da repetitividade - há quase sempre um contraste simultâneo; energia rítmica combinada com poliostinatalidade e contraste simultâneo; diferentes tipos de estática em variações sobre a textura do ostinato e quando encarna a estética do tempo abrandado; a técnica repetitiva de subtrair e adicionar durações está também presente.

O ostinato, ao contrário da repetição, é um fenómeno não estereotipado, portanto, na música do século passado, qualquer repetição que não seja um condutor de género ou atribuição construtiva está próxima do ostinato em termos do seu significado léxico-semântico. Como mostra a análise do ostinato em obras musicais, as diferentes funções do ostinato podem, na prática, tanto existir separadamente como interagir.

No século XX, o ostinato penetra mesmo nas direcções musicais que, à primeira vista, não lhe estão associadas. Tal direcção é, em particular, a música espectral. Entre as obras que têm construções ostinato, analisaremos "Vortex Temporum" ("Redemoinho do Tempo") para piano e cinco instrumentos (violino, viola, violoncelo, flauta e clarinete) de Gérard Grisé (1946-1998). Esta é uma das últimas obras do compositor, tendo sido criada em 1994-1996. J. Grisé é um líder e ideólogo reconhecido e, conseqüentemente, o representante mais consistente do espectralismo. Após a sua morte, nenhum dos seus alunos continuou as tradições da música espectral na sua forma pura, as realizações desta direcção começaram a ser utilizadas em obras de outros estilos e direcções musicais.

A música espectral, que é designada como uma das variedades da sonorística, surgiu na segunda metade do século XX como uma contradição ao sistema serial baseado na cultura do rácio. Para além de J. Grisé, os seus representantes são T. Murai, R. Tessier, M. Levinas, Y. Dufour, e os intérpretes juntaram-se periodicamente ao grupo dos compositores-espectralistas. Muitos representantes da música espectral vieram da classe de composição de O. Messian, que valorizava muito as actividades criativas dos jovens músicos. O musicólogo francês P.-A. Castanet define as principais tendências da estética do espectralismo da seguinte forma 1) criação de sons originais, únicos, que desestabilizam o pensamento tradicional; sistematização de combinações e conexões paradoxais; trabalho com escalas sonoras de grandezas (conexões micro-macro ao nível da forma); utilização da electroacústica como base científica para o trabalho com o som.¹⁷⁸ Um lugar significativo no trabalho sobre obras em série foi ocupado por actividades preparatórias para a criação musical propriamente dita, nomeadamente o estudo e análise de espectrogramas sonoros, a formulação científica das regularidades descobertas.

¹⁷⁸ Castanet P. A. Musiquesspectrales nature organiqueetmateriauxsonores au 20e siècle//Dissonanz, №20, Mai,1989. P. 4-9.

Apesar da utilização generalizada da eletrônica no processo pré-composicional, os compositores espectralistas praticamente não utilizaram instrumentos eletrônicos. A inovação mais característica dos compositores espectralistas é a síntese instrumental, uma espécie de projeção de técnicas de música eletrônica sobre os instrumentos tradicionais de uma orquestra sinfônica. O resultado da análise espectral, nomeadamente as principais características do espectrograma do som selecionado, torna-se a base de uma orquestração não convencional, em que cada instrumento reproduz um dos harmônicos do espectro modelado. Assim, em "Vortex Temporum", a obra é precedida de uma "instrução" muito pormenorizada para os intérpretes, disposta em cinco páginas. Descreve as mais pequenas nuances da execução, começando com as características da execução do volume e terminando com as características da afinação do instrumento. Por exemplo, há quatro sons que devem ser afinados um quarto de tom abaixo da escala principal. Isto deve ser feito no dia anterior ao concerto, e verificado novamente pouco antes do concerto.

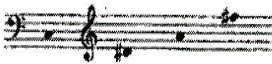
Há também um grande número de explicações de várias marcas - quartos de tom, glissandos, acentos, etc. Assim, percebendo cada som como um organismo vivo que está em constante movimento e desenvolvimento, os compositores-espectralistas criam uma forma-fluxo, que representa a fluidez do desenvolvimento sem cesura.

Pour l'accord du piano, procéder comme suit: accorder le piano normalement la veille du concert sauf quatre notes accordées un quart de ton plus bas.

To tune the piano proceed as follows: the day before the concert tune the piano normally except for four notes tuned a quarter-tone lower.

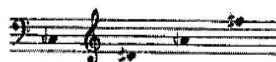
*pour La = 440 Hz, La \flat = 427,5 Hz
pour La = 442 Hz, La \flat = 429,4 Hz*

for A = 440 Hz, A \flat = 427,5 Hz
for A = 442 Hz, A \flat = 429,4 Hz



Dans la partition ces hauteurs sont notées:

In the score these pitches are notated:



Accorder et vérifier à nouveau peu avant le concert.

Shortly before the concert, tune and check again.

No entanto, com uma abordagem tão inovadora à composição da forma, a percepção do ouvinte é facilmente orientada para ela. A percepção da música é ativa, o seu desenvolvimento é sobretudo previsível. "Parece-me importante - disse J. Griset - estabelecer uma certa previsibilidade para o ouvinte, que não existia desde os tempos da música tonal. Todos os desvios

lineares, "catástrofes", todos os tipos de formações que surgem não fazem sentido se não forem colocados numa base relativamente previsível".¹⁷⁹

Muitas das obras de Grisé são precedidas de um extenso programa de autor com explicações pormenorizadas sobre as características estéticas e construtivas da obra. "Abolir o material em favor da duração pura é o meu sonho de longa data", escreve Grisé no programa de "Vortex Temporum". "Vortex Temporum" é apenas uma história de arpejos no espaço e no tempo, para além da nossa janela auditiva..." (aqui e abaixo todas as citações sobre "Vortex Temporum" de). De seguida, o compositor explica os princípios e as características da estrutura da paleta sonora e da forma. "Vortex Temporum" é uma obra de três partes, a que o autor chama movimentos. O primeiro movimento revela o tempo que é chamado triunfante, o tempo da articulação, do ritmo e da respiração humana. A secção inicial - aproximadamente o primeiro terço da composição de onze minutos - é construída sobre um ostinato rítmico variado de semicolcheias. O seu movimento energético transforma-se gradualmente num ostinato discreto, depois o ostinato dissolve-se completamente noutros tipos de variação espectral. Assim, na secção de abertura da primeira parte, há um ostinato que desempenha duas funções ao mesmo tempo: um ostinato rítmico, cuja função é exprimir movimento (no piano, flauta e clarinete), e um contraste simultâneo, que consiste numa espécie de oposição entre "chilrear" de semicolcheias e pedais e explosões energéticas nas cordas.

Exemplo 1

J. Grisét "Vortex Temporum" Parte

1

¹⁷⁹Gérard Grisey : *duspect ralisme for maliséau spectralis mehistoricisé*, Paris, Richard Masse, La Revue musicale. 1991. n° 421-424.

I

①
4/4
E:130

Fl.
Cl.
Vln.
Vla.
Vcl.
Pl.

* Nota: Fl., Cl. Para cada 8 compassos: D'Allegro para 8 compassos

A terceira parte (andamento) foi construída utilizando um método semelhante, mas com proporções temporais diferentes. Começa da mesma forma que a primeira, mas o ostinato rítmico desvanece-se e dissolve-se muito rapidamente, os processos da sua desintegração começam já após os primeiros cinco compassos. Segundo Grisé, a metrificação, de que se abusou na primeira parte, afunda-se aqui muitas vezes na vertigem da duração pura.

A segunda parte de "Vortex Temporum" é de grande interesse do ponto de vista da aplicação da teoria do ostinato. Voltemos a citar o autor: "A segunda parte... utiliza material idêntico [à primeira parte - K. O.] em tempo alargado... Tentei criar uma sensação de movimento esférico e vertiginoso na lentidão. Os movimentos ascendentes dos espectros, a relação das bases nas ascensões cromáticas descendentes, a continuidade do piano criam uma espécie de dupla rotação, um movimento espiralado e contínuo que se enrola". E, de facto, a segunda parte da peça, do princípio ao fim, é construída sobre um ostinato rítmico contínuo na parte do piano, que exprime a ideia de estática, como diz J. Griset. A segunda parte tem 99 compassos, o tempo principal é 4/4, mas cada 11º compasso é em tempo 3/4. Este tipo de divisão de um tecido musical contínuo e sem cesuras - com a ajuda de um compasso num compasso diferente - dá origem a um paralelo com a forma das variações, e uma vez que o ostinato rítmico está presente apenas na parte do piano - o ostinato do baixo. A componente formativa da segunda parte é também a voz grave da parte do piano. Ela muda em cada variação, formando uma sequência quase serial: H-Es-a-as1-b-c1-fis-a-C.

Assim, a voz grave da segunda parte tem o seu próprio desenvolvimento ondulatório.

O ponto culminante da segunda parte de "Vortex Temporum" é simultaneamente o ponto culminante de toda a obra. A sua localização na dimensão temporal da obra é aproximadamente a meio da mesma, bem como a meio da segunda parte. A duração do conjunto das três partes é de 40:45 (sem o interlúdio final, que, segundo o autor, não está relacionado com o material musical da obra, mas destina-se apenas a criar um certo estado de espírito no ouvinte - 38:44), a zona culminante situa-se após os 17 minutos e dura cerca de um minuto. No clímax, os acordes da parte de piano são executados em tenuto, com um avanço brilhante para a voz superior do som fis2, que é o topo das notas com um quarto de tom abaixo.

Exemplo 2.

J. Griset "Vortex Temporum" Parte 2

(clímax)

The image shows a musical score for the climactic section of "Vortex Temporum" Part 2 by J. Griset. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Voice (Voc.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pc.). A melodic line is drawn across the top of the staves, with circled numbers 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16. The vocal part has lyrics in French. The piano part features complex rhythmic patterns and tenuto markings.

Assim, na obra de J. Griset "Vortex Temporum", com a ajuda da dramaturgia ostiniana, concretiza-se a ideia do autor de se mover ao longo de diferentes tipos de organização temporal. E a segunda parte da peça, onde, segundo o compositor, "o movimento espiralado e contínuo que se enrola" é uma espécie de culminação estática do ciclo. Através de diferentes tipos de ostinato, através da combinação das suas várias funções - movimento, estática, contraste simultâneo - as constantes de tempo realizam-se nas pessoas (tempo da fala e da respiração), nas baleias (tempo espectral dos ritmos do sono) e nas aves ou insectos (o tempo é reduzido ao limite extremo, os contornos desaparecem).

Todos os ramos da ciência regressam constantemente ao problema do elementar devido à sua simplicidade e complexidade simultâneas. Isto também é relevante na ciência humanitária. "Parece que não há nada mais simples do que o ato de reproduzir a história - basta "pegar no mais simples" e encontrar nele as contradições, e a verdade na palma da mão! "E, no entanto, a mente humana tentou em vão apreendê-la durante mais de 2000 anos, enquanto a análise de formas muito mais significativas foi bem sucedida, pelo menos aproximadamente. Porquê? Porque um corpo desenvolvido é mais fácil de estudar do que uma célula do corpo" (Marx)".¹⁸⁰

Acentuação de um problema conexo: "O progresso da ciência atingiu agora um ponto de viragem... Tempo, espaço, matéria, substância, estrutura, modelo, função - tudo precisa de ser reinterpretado. De que serve falar de uma explicação mecânica quando não se sabe o que se entende por mecânica? ... Se a ciência não quiser degradar-se, transformando-se numa acumulação de hipóteses adhoc, deve tornar-se mais filosófica e empenhar-se numa crítica rigorosa dos seus próprios fundamentos".¹⁸¹

Nesta direção, a reinterpretação de um fenómeno tão atómico como a repetição musical, também no papel de código cultural, pode tomar o lugar de um ponto de partida, de um código generalizador de códigos (procódigo), tornar-se um meio de "levar qualquer facto cultural e biológico ao mesmo mecanismo de geração"¹⁸² e, assim, tomar o lugar de um universal cultural e artístico.

¹⁸⁰Grisey G. Vortex Temporum I, II, III (1994-1996) [Электронный ресурс] /Programme du Festival Musica 96. Режим доступа 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 a professor de ciências pedagógicas, professor associado,
chefe do departamento de arte musical
da Instituição Comunitária de Ensino Superior
"Academia da Cultura e das Artes"
do Conselho Regional da Transcarpática.
Ucrânia, Uzhgorod.
Zavadska Tetiana,
Decano Adjunto da Faculdade
de Artes com o nome de Anatoly Avdievsky
de trabalho pedagógico e metodológico, o professor
do departamento de pedagogia artística e de execução pianística
da Universidade Estatal da Ucrânia
com o nome de Mykhailo Drahomanov.
Ucrânia, Kiev.

CULTURA METODOLÓGICA DOS ESTUDANTES DE CANTO: ESTRUTURA, SISTEMA DE CRITÉRIOS, INDICADORES E NÍVEIS DE FORMAÇÃO

A cultura metódica actua como uma importante característica essencial da atividade profissional dos futuros especialistas em música, cuja formação cria oportunidades para uma auto-realização bem sucedida, contribui para a aquisição de métodos de interação com o meio ambiente, experiência na resolução e resolução de situações pedagógicas. Um componente importante da formação profissional dos estudantes do ensino superior com especialização em "Arte Musical" é a formação profissional, cujo conteúdo de qualidade é realizado no desempenho vocal formado e na cultura metódica do futuro especialista em arte musical, que determina a direção da atividade profissional, graças à qual não apenas a formação, mas também o autodesenvolvimento de um profissional ocorre.

O problema da preparação dos estudantes para a atividade profissional é apresentado nos estudos de M. Davydov¹⁸³, O. Dubaseniuk¹⁸⁴, L. Kaidalova¹⁸⁵ e outros. A fenomenologia geral da cultura do professor é

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.

reflectida nos trabalhos de H. Filipchuk¹⁸⁶, V. Lola¹⁸⁷, T. Nikolaychuk¹⁸⁸ e outros. Foram estudadas a cultura didática de A. Plaksin¹⁸⁹ e a cultura estética de L. Garbuzenko¹⁹⁰, a cultura intelectual de M. Bondar¹⁹¹, K. Tambovska¹⁹². No entanto, a formação da cultura metódica do futuro especialista em arte musical no processo de formação vocal requer uma justificação e análise detalhadas, porque estes aspectos continuam a ser insuficientemente estudados.

A análise da literatura científica e metodológica e da experiência prática mostra a existência de contradições entre:

1) as crescentes exigências da cultura metódica dos futuros especialistas em música e o insuficiente nível de preparação prática dos diplomados dos estabelecimentos de ensino superior para resolverem de forma autónoma tarefas metódicas inovadoras;

2) a necessidade de introduzir programas inovadores, métodos e tecnologias modernas no processo educativo das instituições de ensino superior e o conservadorismo dos professores que formam os futuros especialistas em arte musical.

A resolução destas contradições exige mudanças no processo de formação profissional dos estudantes do ensino superior artístico, a procura de novos métodos, formas e meios de aprendizagem, recursos da Internet, etc.

O objetivo desta investigação é apresentar a estrutura componente da cultura metódica dos estudantes de canto das instituições de ensino superior artístico e fundamentar os instrumentos de diagnóstico para verificar o nível da sua formação. O objeto de estudo é o processo de formação profissional dos candidatos ao ensino superior. O objeto de estudo é a cultura metódica dos estudantes de canto das instituições de ensino superior artístico.

De acordo com o objetivo do estudo, foram resolvidas as seguintes tarefas:

1. Identificar a essência do fenómeno da cultura metódica do futuro especialista em arte musical.

¹⁸⁶ Філіпчук Г. Г. Філософія екологічної 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 // Освітлогія, Оświatologia. № 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.

2. Desenvolvimento e fundamentação teórica da estrutura de componentes da cultura metódica de estudantes de canto de instituições de ensino artístico superior.

3. Determinação de critérios, indicadores e estabelecimento de níveis de formação da cultura metódica de estudantes-vocalistas de instituições de ensino superior artístico.

A análise das fontes científicas sobre a essência da cultura metódica do futuro especialista em arte musical permite-nos afirmar que se trata de uma educação pessoal integradora, que representa uma unidade dialética da relação de valor com a experiência nacional e estrangeira da atividade vocal-pedagógica, a competência no domínio da pedagogia vocal, a capacidade de execução vocal e a capacidade de auto-realização criativa na atividade vocal-pedagógica. A educação pessoal integral especificada caracteriza os métodos de atividade dos candidatos ao ensino superior com base nos conhecimentos teóricos adquiridos, nas competências formadas e na experiência da atividade metódica para uma auto-realização adequada na futura atividade profissional. Ou seja, os futuros especialistas em arte musical com uma cultura metódica formada devem estar prontos para resolver tarefas de desempenho vocal e vocal-pedagógicas, para criar relações construtivas no ambiente educacional. Consideramos oportuno notar que o termo "formado" pode assumir uma forma acabada de ação apenas durante um determinado período da atividade profissional do professor, uma vez que as tecnologias pedagógicas são constantemente atualizadas e, conseqüentemente, os critérios para os níveis da sua compreensão e domínio mudam. Para uma compreensão mais profunda da essência da cultura metódica dos diplomados do ensino superior, futuros especialistas em arte musical, é necessário efetuar uma análise estrutural e de conteúdo da formação especificada, identificando as suas componentes estruturais e analisando o seu conteúdo.

Depois de nos familiarizarmos com os modelos existentes de cultura metódica propostos por N. Nikula e O. Pavlenko, tentaremos combinar a informação processada com a nossa própria posição científica. No processo de síntese, foi desenvolvida a estrutura da cultura metódica dos graduados do ensino superior - futuros especialistas em arte musical, que contém quatro componentes estruturais. Entre eles estão os seguintes: motivacional-necessário, cognitivo, tecnológico e de controlo-corretivo. Cada uma destas componentes contém vários elementos de conteúdo. Consideremos cada um deles com mais pormenor:

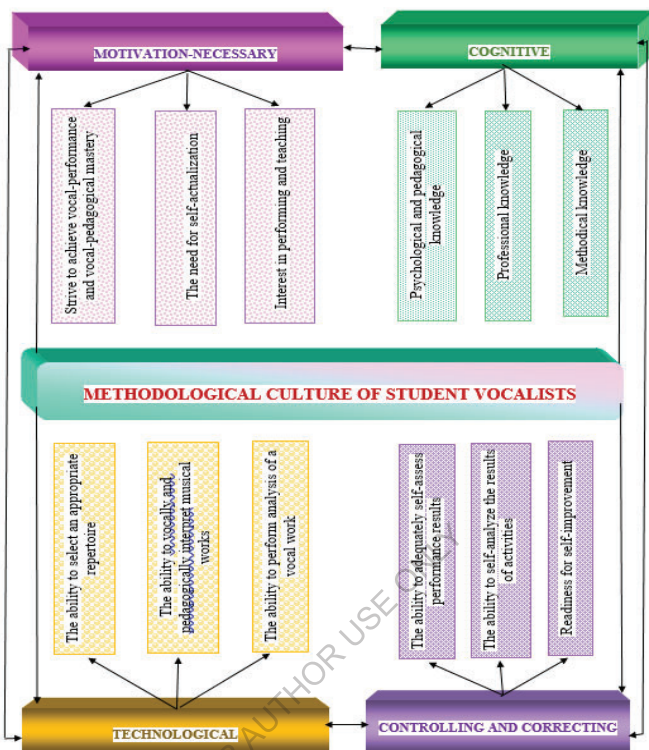


Fig. 1. A estrutura da cultura metódica dos alunos-vocalistas

A componente de necessidades motivacionais da cultura metódica dos estudantes do ensino superior prevê a presença de necessidades que determinam certos interesses, desejos e determinam o objetivo específico de desenvolver valores estáveis dos futuros especialistas em música (a necessidade de auto-aperfeiçoamento constante, o desejo de auto-realização, auto-realização, o desejo de identidade, de se conhecer a si próprio e ao mundo em geral). A base de qualquer atividade é a motivação, por isso acreditamos que a componente especificada é a base para a formação da cultura metódica dos futuros especialistas. A componente motivacional e necessária da cultura metódica reflecte toda a riqueza das atitudes da personalidade que garantem a atividade vocal-pedagógica:

- o desejo de alcançar o domínio vocal-perfomático e vocal-pedagógico (pressupõe não só a sofisticação da performance vocal, mas também a familiaridade com a pedagogia da arte vocal),

- interesse por actividades performativas e pedagógicas (pressupõe o interesse em trabalhar perante um público com números de concertos e de

espectáculos, como animador ou conferencista, organizador e participante de um evento artístico coletivo,

- procura de criatividade na resolução de situações pedagógicas),
- a necessidade de auto-realização (pressupõe o desejo de revelação harmoniosa e de realização do potencial pessoal nas actividades vocais performativas e vocais-pedagógicas).

Assim, a base da componente de necessidade motivacional é a consciência da importância das actividades vocais-performativas e vocais-pedagógicas de um especialista em arte musical, o desejo de se desenvolver pessoal e profissionalmente no campo da educação artística.

A *componente cognitiva* da cultura metódica dos estudantes é determinada pela necessidade de acumular conhecimento sistémico no campo da educação artística, que é a base teórica e metódica da atividade eficaz de um futuro especialista. A componente determinada da cultura metódica reflecte um conjunto de ideias sobre a futura atividade vocal-pedagógica e manifesta-se na capacidade de perceber, interpretar, reproduzir e utilizar a informação necessária para resolver várias tarefas práticas da profissão. A integridade e a sincreticidade peculiar da futura atividade por profissão exigem que os estudantes dominem um leque suficientemente amplo de competências profissionais.

O núcleo da componente cognitiva é:

- conhecimento psicológico-pedagógico (o conhecimento da pedagogia e da psicologia ajudará os estudantes a dominar formas, métodos e meios inovadores de organização do processo educativo nas condições de uma instituição de ensino artístico especializado elementar e de uma instituição de ensino superior),
- conhecimentos profissionais (conhecimento da formação vocal e performativa para assegurar o crescimento artístico e performativo),
- conhecimento metódico (conhecimento dos princípios básicos do método de formação, desenvolvimento e proteção da voz cantada de crianças e adultos para a educação da prontidão para a formação em canto e a educação de estudantes de instituições de ensino artístico especializado primário e de estudantes de instituições de ensino superior).

A *componente tecnológica* da cultura metódica dos estudantes inclui métodos, formas e técnicas de tecnologias tradicionais e inovadoras da atividade vocal-pedagógica. Os componentes da componente tecnológica da cultura metódica são os seguintes elementos:

- a capacidade de seleccionar um repertório pedagógico e artístico adequado (pressupõe a aplicação de uma seleção qualificada de material vocal e didático que contribua para a formação global das competências vocais, técnicas e artísticas de um indivíduo no decurso das aulas),
- a capacidade de interpretação vocal-pedagógica de obras musicais (pressupõe a organização de uma comunicação pedagógica eficaz no que

respeita ao tratamento criativo de obras vocais: interpretação de obras de vários géneros, estilos, direcções, bem como a correção pedagógica da interpretação em função das tarefas),

- Capacidade de efetuar a análise de uma obra vocal (pressupõe a utilização de conhecimentos profissionais, a aplicação de competências analíticas, a avaliação de vários conceitos musicais e teóricos do ponto de vista da análise de obras vocais, a avaliação do valor artístico e do significado de uma obra vocal).

O conteúdo da componente de controlo-correção da cultura metódica dos alunos é também constituído por vários elementos:

- a capacidade de se auto-analisar e auto-avaliar adequadamente os resultados das actividades (um processo intencional de auto-consciência dos alunos como professores vocais, que se baseia no auto-conhecimento e é realizado através do auto-controlo,

- autodiagnóstico e compreensão das dificuldades no processo da prática pedagógica),

- disponibilidade para o auto-aperfeiçoamento (pressupõe a procura e a análise do crescimento profissional com base na motivação interna).

A componente de controlo-correção desempenha as funções de comparação e correção das acções vocais-pedagógicas. Os alunos têm a oportunidade de avaliar os resultados das suas próprias actividades, de refletir sobre a experiência adquirida com o trabalho metódico de um professor de canto.

Por conseguinte, a estrutura dos futuros especialistas em arte musical é formada pela unidade de componentes funcionais - motivacionais e necessários, cognitivos, tecnológicos e de controlo-correção, que contribuirão para uma auto-realização adequada em futuras actividades profissionais.

No processo de seleção dos critérios e indicadores da formação da cultura metódica dos estudantes de canto, partiu-se do princípio que estes deveriam refletir as especificidades da cultura metódica do futuro especialista em arte musical como uma formação global, na unidade e interligação das componentes estruturais. De acordo com a estrutura da cultura metódica dos estudantes de canto, destacamos critérios motivacionais, intelectuais, operacionais e de correção de resultados que permitirão determinar o nível de formação da cultura metódica dos estudantes no processo de formação profissional.

O critério motivacional da cultura metódica dos estudantes é caracterizado por necessidades profissionalmente significativas para o crescimento profissional, a possibilidade de elevar o seu estatuto, atitudes metódicas formadas em relação à atividade vocal-pedagógica; mostrando interesse em resolver tarefas metódicas. Os indicadores do critério motivacional da formação da cultura metódica dos estudantes são: a

orientação metódica dos estudantes; o esforço para o domínio efetivo do método de formação e educação vocal. Instrumento de diagnóstico: inquérito.

O critério intelectual da cultura metódica caracteriza o nível de assimilação dos conhecimentos psicológicos e pedagógicos, profissionais e metódicos pelos estudantes. Este critério é medido pelos seguintes indicadores: grau de assimilação do sistema de conhecimentos pedagógicos e teórico-metodológicos; grau de formação do sistema de conhecimentos sobre a teoria e a prática da formação e da educação vocal. Os instrumentos de diagnóstico serão: questionários, trabalho escrito de diagnóstico.

O critério operacional da cultura metódica dos estudantes caracteriza a capacidade de utilizar o tesouro do conhecimento no processo de resolução de tarefas metódicas. Os indicadores do critério são: o grau de orientação qualificada no repertório vocal-pedagógico; a capacidade de interpretar vocal e pedagogicamente obras musicais; o domínio das competências de análise vocal e pedagógica da obra. Os meios de diagnóstico serão um questionário, observações durante a prática pedagógica / científico-pedagógica (assistente).

O critério de correção de resultados da cultura metódica dos estudantes caracteriza a capacidade de autoanálise e autoavaliação da própria atividade vocal-pedagógica e de outras, e determina também a divulgação dos recursos de desenvolvimento através do auto-aperfeiçoamento. Os indicadores do critério são: a capacidade de avaliar adequadamente os resultados da atividade vocal-pedagógica com base na autoanálise; a capacidade de avaliar o decurso e o resultado da atividade de performance vocal; a capacidade de analisar falhas técnicas e interpretativas. Será utilizado um inquérito como meio de diagnóstico.

O desenvolvimento e diagnóstico dos critérios e indicadores da cultura metódica dos estudantes de canto está diretamente relacionado com o estabelecimento dos níveis da sua formação. Com base na lógica da investigação, consideramos oportuno distinguir três níveis de formação da cultura metódica: reprodutivo, construtivo e criativo. O conjunto de ferramentas para determinar o nível de formação de cada um dos indicadores dos critérios especificados para a formação da cultura metódica dos estudantes de canto é: observação, inquérito, realização de tarefas práticas, criativas e independentes.

Vamos descrever com mais pormenor a essência de cada nível de formação da cultura metódica dos estudantes-vocalistas-futuros especialistas em arte musical.

O nível reprodutivo de formação (60-74 pontos) é caracterizado por:

- segundo o critério motivacional: um grau insignificante de orientação dos alunos para a atividade metódica no processo de formação profissional; a falta de interesse sustentado pelas actividades performativas

e pedagógicas; o nível médio da necessidade de atingir competências vocais performativas e vocais-pedagógicas;

- de acordo com o critério intelectual: o grau médio de formação de conhecimentos e competências psicológicas e pedagógicas integradoras (pedagogia, psicologia, fisiologia), profissionais (história da música estrangeira e nacional, história da arte vocal, solfejo, harmonia), metódicas (metodologia de formação para a qualificação vocal); nível médio de desenvolvimento intelectual geral no domínio da execução vocal e da pedagogia vocal, fraca erudição e capacidade de percepção emocional da arte vocal; medida inicial da formação do sistema de conhecimentos sobre a teoria e a prática do treino vocal e da educação para a compreensão dos princípios do trabalho com a voz das crianças e dos adultos;

- de acordo com o critério operacional: a incapacidade de compor material didático vocal para a formação abrangente das competências técnicas e artísticas vocais do indivíduo no processo de formação vocal (apenas com a ajuda de um professor); baixo grau de capacidade de interpretação vocal e pedagógica de obras musicais (apenas com base em amostras prontas de descrições); incapacidade de analisar uma peça vocal e identificar locais difíceis de executar;

- segundo o critério de correção de resultados: avaliação inadequada dos resultados da atividade vocal-pedagógica, organização ineficaz da comunicação pedagógica no que respeita à elaboração criativa do texto de autor de uma obra vocal; reprodução não emocional do conteúdo emocional e figurativo de uma obra vocal; nível satisfatório de capacidade de análise das deficiências técnicas e interpretativas pessoais.

O nível construtivo de formação (75-89 pontos) é caracterizado por:

- de acordo com o critério motivacional: um grau suficiente de concentração dos alunos na atividade metódica no processo de formação profissional; um interesse suficientemente estável pelas actividades performativas e pedagógicas; um nível suficiente de competências vocais e pedagógicas;

- segundo o critério intelectual: principalmente suficiente, e de acordo com alguns aspectos, um grau médio de formação de conhecimentos e habilidades psicológico-pedagógicas integrativas (pedagogia, psicologia, fisiologia), profissionais (história da música estrangeira e nacional, história da arte vocal, solfejo, harmonia), metódicas (metodologia de treinamento para a qualificação "vocal"), sua operação no processo de atividade vocal-pedagógica, graças a um nível suficiente de desenvolvimento intelectual geral no domínio do desempenho vocal e da pedagogia vocal, a capacidade de perceber emocionalmente a arte vocal, esses alunos são capazes de aplicar o material aprendido em situações padrão, tentar analisar, estabelecer as conexões e dependências mais essenciais entre fenómenos, factos, tirar conclusões; o grau de formação do sistema de conhecimentos sobre a teoria

e as práticas do treino vocal e da educação desses estudantes de mestrado é suficiente para compreender os princípios do trabalho com vozes de crianças e adultos;

- de acordo com o critério operacional: os mestrandos são capazes de compilar material didático vocal para a formação complexa das competências técnicas e artísticas vocais do indivíduo no processo de formação vocal; no processo de interpretação vocal-pedagógica de obras musicais, demonstram a capacidade de analisar e sistematizar informação artística, utilizar factos conhecidos com raciocínio independente e correto;

- segundo o critério de resultado-correção: avaliar adequadamente os resultados da atividade vocal-pedagógica, organizar produtivamente a comunicação pedagógica relativa à elaboração criativa do texto de autor de uma obra vocal; mostrar iniciativa no processo de transmissão verbal do conteúdo emocional e figurativo de uma obra vocal; ser capaz de analisar as suas próprias deficiências técnicas e interpretativas, mas ao mesmo tempo necessitar de pequenas correções do professor.

O nível criativo de formação (90-100 pontos) é caracterizado por:

- de acordo com o critério motivacional: um elevado grau de orientação dos estudantes-vocalistas para a atividade metódica no processo de formação profissional; interesse máximo manifestado pelas actividades performativas e de ensino; elevado nível de desempenho vocal e de competências vocais-pedagógicas;

- segundo o critério intelectual: conhecimentos psicológico-pedagógicos profundos e sistemáticos (pedagogia, psicologia, fisiologia), profissionais (história da música estrangeira e nacional, história da arte vocal, solfejo, harmonia), metódicos (metodologia de formação por qualificação (vocal)), os mestrandos são capazes de os aplicar na realização de tarefas criativas no processo de atividade vocal-pedagógica, graças a um elevado nível de desenvolvimento intelectual geral no domínio do desempenho vocal e da pedagogia vocal, a capacidade de utilizar o material aprendido em diferentes situações de forma fundamentada, de ser capaz de analisar, de estabelecer as ligações e dependências mais essenciais entre fenómenos, factos, de tirar conclusões; o grau de formação do sistema de conhecimentos sobre a teoria e as práticas de formação e educação vocal dos alunos-vocalistas permite estabelecer e resolver problemas no processo de trabalho com vozes de crianças e adultos;

- de acordo com o critério operacional: não é difícil para os estudantes de canto seleccionar material didático vocal para a formação complexa das competências técnicas e artísticas vocais do indivíduo no processo de formação vocal; durante a interpretação vocal-pedagógica de obras musicais, analisar e sistematizar de forma independente a informação artística;

- segundo o critério de correção de resultados: erudição profissional-pedagógica e capacidade de avaliar adequadamente os resultados da

atividade vocal-pedagógica, organizar prontamente a comunicação pedagógica relativa ao tratamento criativo do texto de autor de uma obra vocal; proactividade no processo de transmissão verbal do conteúdo emocional e figurativo de uma obra vocal; capacidade de analisar autonomamente as deficiências técnicas e interpretativas.

Em conclusão, constatamos que os critérios propostos (motivacionais, intelectuais, operacionais, de correção de resultados) para diagnosticar a formação da cultura metódica dos estudantes de canto permitirão avaliar objetivamente o seu nível, bem como determinar quais os conhecimentos metódicos, as competências, as capacidades e as aptidões que precisam de ser aprofundadas e desenvolvidas. A investigação efectuada não abrange todos os aspectos do problema levantado. Uma exploração mais aprofundada consiste no desenvolvimento de uma metodologia de diagnóstico para identificar o estado de formação da cultura metódica dos estudantes de canto das instituições de ensino artístico superior.

FOR AUTHOR USE ONLY

Tainel Elvira
Doutoramento (Ciências Pedagógicas), Professor
do Departamento de Música Arte Faculdade de Cultura e Artes
Universidade Nacional Ivan Franko de Lviv
Ucrânia, Lviv.

Zhigal Zoryana
Doutoramento (Ciências Pedagógicas). Professor Associado do
Departamento de Música da Faculdade de Cultura e Artes
Universidade Nacional Ivan Franko de Lviv.
Ucrânia, Lviv.

MÉTODOS E TECNOLOGIAS INOVADORES NO ENSINO DA MÚSICA EM GERAL

A educação artística geral combina harmoniosamente a aprendizagem, a educação e o desenvolvimento da personalidade; deve formar nas crianças em idade escolar o desejo e a capacidade de auto-realização artística e criativa, prepará-las para uma participação ativa na vida sociocultural, para uma maior autoeducação artística e auto-aperfeiçoamento espiritual. A educação artística é um mediador entre os valores culturais socialmente significativos e os valores pessoais de uma pessoa, que determinam as suas orientações de visão do mundo, definem interesses e necessidades artísticas, gostos e ideais estéticos.

A conclusão das tarefas no domínio da educação musical da geração mais jovem das escolas secundárias exige uma atenção séria à formação daqueles que virão para a escola amanhã, que são chamados a acender o fogo do amor pela música no coração de cada criança - os professores de música. Não é exagero dizer que a formação musical e estética completa e perfeita dos professores de música é a chave para elevar a cultura musical das massas.

Atualmente, as opiniões sobre o professor de música, que deve adquirir e generalizar constantemente novos conhecimentos, possuir as mais recentes tecnologias e métodos e ser capaz de os transmitir de forma a que os alunos adquiram conhecimentos e desenvolvam capacidades musicais que possam utilizar na vida, também estão a mudar significativamente. É por isso que a questão da formação de professores para uma atividade pedagógica inovadora está a tornar-se particularmente relevante.

O problema da formação de professores para a condução de aulas de música é objeto de uma atenção considerável nos trabalhos de cientistas: N. Anishchenko, O. Apraksina, I. Gadalo, 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. Khlebnikova.

Os seguintes cientistas consideram os fundamentos científicos da inovação pedagógica nos seus trabalhos: K. Angelovski, V. Bepalko, I. Bekh, L. Vashchenko, L. Danylenko, O. Pometun, O. Popova, M. Potashnyk, V. Khymynets, N. Yusufbekova.

O objetivo deste estudo é analisar os requisitos de personalidade de um professor de música moderno. Efetuar uma análise teórica das tecnologias de aprendizagem inovadoras utilizadas nas aulas de música.

Estudos modernos sobre o estado da formação profissional dos professores provam indiscutivelmente a necessidade de reformar o sistema ucraniano de educação pedagógica. Tornou-se óbvio que, na situação sócio-pedagógica moderna, a escola precisa de novos conceitos, paradigmas e métodos de ensino com base científica, capazes de preparar os alunos para a vida numa sociedade com um novo sistema político e sócio-económico.

Um professor moderno deve estar preparado para perceber e assimilar as novas tecnologias pedagógicas e a sua aplicação no processo educativo, ou seja, para actividades pedagógicas inovadoras. A competência do professor, o seu nível profissional, a sua cultura tecnológica e inovadora e, conseqüentemente, a eficácia do processo educativo dependem da sua capacidade de identificar corretamente e combinar de forma óptima as possibilidades e vantagens das inovações pedagógicas.

Na literatura pedagógica moderna, este termo é cada vez mais comum juntamente com o conceito de "novação" (do latim novatio), que é interpretado como "inovação", como "atualização, mudança", "inovação no domínio da engenharia, tecnologia, organização do trabalho e gestão, que se baseiam na utilização da ciência e da melhor experiência, bem como na utilização destas inovações numa grande variedade de indústrias e esferas de atividade".¹⁹³

As inovações pedagógicas são atualmente inovações significativas e sistémicas que surgem com base em várias iniciativas e inovações que se tornam promissoras para a evolução da educação e têm um impacto positivo no seu desenvolvimento. Caracterizam-se por novas ideias, acções ou ideias adaptadas, ou aquelas para as quais chegou o momento de serem implementadas.

De um modo geral, as inovações pedagógicas são ideias, abordagens, métodos, tecnologias, elementos do processo pedagógico, que transportam os princípios progressivos da emergência, desenvolvimento e implementação de inovações eficazes na prática.

Considerando as inovações psicológicas e pedagógicas como tecnologias recém-criadas ou melhoradas, é de notar que elas alteram significativamente o âmbito, a estrutura e a qualidade do processo pedagógico.

¹⁹³Даниленко Л. І. Теоретичні аспекти освітньої інноватики // Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи: Зб. наук. пр. К., 2001. Вип. 5. С. 62.

A inovação na pedagogia reflecte um processo complexo e de longo prazo que envolve muitos factores que o influenciam. Em tudo isto, é atribuído um lugar significativo ao professor, que deve aceitar e implementar inovações pedagógicas. O êxito das inovações depende dele, da sua atitude. Se o professor não aceitar as inovações, estas acabarão por não ter êxito.

A atividade educativa inovadora refere-se ao nível criativo da atividade do professor, em contraste com os níveis reprodutivo-imitativo, de pesquisa-executivo, em resultado dos quais nascem novas tecnologias educativas, os conteúdos, formas e métodos de ensino e educação são actualizados. Os portadores de inovação são pessoas criativas e enérgicas, profissionalmente capazes e materialmente interessadas em efetuar mudanças inovadoras, dominar e implementar coisas novas.

É claro que um professor não nasce inovador, torna-se inovador. Afinal de contas, o processo de preparação dos professores para actividades inovadoras é um processo determinado, uma estratégia de ação baseada na disponibilidade psicológica dos professores, no modo de vida democrático do pessoal docente, na iniciativa e na atitude leal em relação às inovações da maioria dos participantes no processo educativo.

Uma condição importante para a introdução da inovação na prática de um determinado especialista é o seu interesse de investigação nos fenómenos da realidade profissional, que se tornaram problemáticos para ele e causaram tensão interna, forçando-o a pensar e a agir de uma nova forma. Os professores nem sempre estão adequadamente informados sobre os conceitos existentes de educação musical, não estão suficientemente conscientes da essência de uma ou outra inovação neste domínio.

A história do processo educativo é uma alternância de tradições e inovações. Qualquer inovação só pode surgir de uma tradição bem estabelecida. A atividade inovadora estimula mudanças inovadoras na prática pedagógica tradicional com o objetivo de alcançar um melhor resultado educativo.

Uma característica do sistema educativo moderno da Ucrânia é a coexistência de duas estratégias: a tradicional e a inovadora.

A educação tradicional está centrada na preservação e reprodução da cultura, assegura a estabilidade da sociedade devido principalmente à atividade reprodutiva dos alunos, à formação de capacidades executivas, ao desenvolvimento da atenção e da memória.

Formação inovadora - estimula mudanças inovadoras na cultura, no ambiente social; centra-se na formação da aptidão individual para mudanças dinâmicas na sociedade devido ao desenvolvimento da criatividade, de várias formas de pensamento, bem como da capacidade de cooperar com outras pessoas. As características específicas da aprendizagem inovadora são a sua abertura ao futuro, a capacidade de prever com base na reavaliação de valores e a vontade de tomar medidas construtivas em novas situações.

A prioridade dos processos inovadores que têm lugar atualmente na educação musical e pedagógica é a mudança das abordagens contemplativo-cognitivas para abordagens activas, cognitivo-valorativas, a mudança do paradigma de aprendizagem funcional para um paradigma criativo, no qual o professor tem a oportunidade de desenvolver livremente a consciência artística (consciência do mundo da cultura e de si próprio nele).

A educação musical geral (educação que os alunos recebem em instituições de ensino geral) e profissional (que recebem em instituições musicais especiais) sempre foi e continua a ser uma parte integrante da educação estética da geração mais jovem. Uma das tarefas mais importantes da educação moderna é o desenvolvimento espiritual do indivíduo. A arte musical, graças à qual se desenvolvem as qualidades pessoais e as capacidades criativas dos alunos, tem como objetivo contribuir para a solução desta tarefa.

A análise da atividade pedagógica dos professores de música prova que estes estão conscientes da necessidade de introduzir novos elementos no seu trabalho durante as aulas, mas estão pouco preparados para a auto-realização nesta área. De acordo com estudos experimentais (O. Kozlova, N. Klokhar, L. Podymova, etc.), a maior parte dos professores sente certas dificuldades na implementação de inovações pedagógicas.

Entre os factores que restringem a atividade inovadora estão a combinação de programas inovadores com currículos e programas existentes, a necessidade de novos manuais e programas, um novo tipo de professor-inovador, etc. Além disso, o fator que limita a atividade inovadora do professor durante as aulas de música é a imperfeição da preparação metódica. Regra geral, a literatura metódica recomenda ao professor apenas uma forma de resolver o problema, privando-o assim da possibilidade de uma solução variável e criativa para o mesmo.

Na atividade inovadora, a capacidade do professor para compreender reflexiva e criativamente a essência da própria inovação é também importante: seja qual for o domínio científico ou artístico do conhecimento a que esta inovação está ligada (psicologia musical, teoria da performance, musicologia, etc.) e quais os aspectos do ensino da música que pretende melhorar para proporcionar

Na fase atual, o professor tem novas oportunidades de auto-realização nas actividades profissionais, ativação de actividades inovadoras. Esta situação é facilitada por determinadas circunstâncias, entre as quais se destacam: a eliminação das restrições à atividade profissional, a concessão de liberdade na interpretação de programas educativos sobre o tema "Arte Musical" e na utilização de formas e métodos de educação musical dos alunos.

Consideramos a educação musical geral que os alunos recebem na ZNZ, por isso estamos interessados nas actividades dos professores de

música, nomeadamente os métodos que utilizam nas suas actividades pedagógicas. Ao escolhê-los, os professores de música não devem esquecer a formação e o desenvolvimento da educação musical nacional. É por isso que algumas formas e métodos precisam de ser melhorados para a sua utilização na fase atual de desenvolvimento do ensino geral da música - o que também é considerado como uma inovação pedagógica.

Registemos alguns métodos e tecnologias pedagógicos inovadores utilizados pelos professores de música no ensino das gerações mais jovens. Assim, a educação musical orientada para a pessoa contribui para o desenvolvimento musical e para o auto-desenvolvimento da personalidade do aluno com base nas suas características individuais enquanto objeto de conhecimento. Para a aplicação prática de tecnologias de educação musical orientadas para o indivíduo (estes conceitos são inseparáveis), é necessário proporcionar a cada aluno, com base nas suas capacidades musicais, inclinações, interesses, orientações de valores e experiência subjectiva, a oportunidade de se realizar em actividades musicais e cognitivas. Para que a criança possa revelar melhor as suas capacidades musicais, o seu potencial educativo e, ao mesmo tempo, se sinta confortável na aula, é aconselhável utilizar tarefas de diferentes níveis. Uma abordagem diferenciada é a componente principal da formação orientada para o indivíduo. A organização das aulas de música deve basear-se no diálogo, na imitação de jogos de representação de papéis, na encenação de material musical, em debates e em tarefas criativas. O material educativo musical deve ser diversificado em termos de carácter e estilo e revelar o conteúdo da experiência objetiva do aluno. É necessário criar condições para a criatividade dos alunos, tanto nas formas individuais como colectivas de atividade musical.

O problema das características e oportunidades pessoais dos alunos, tendo-as em conta no processo educativo, não é novo. O início do nível teórico do desenvolvimento de uma abordagem orientada para o indivíduo no processo educativo está associado ao grande professor Konstantin Dmytrovych Ushinsky. Ele estava convencido de que a educação, melhorando, pode alargar os limites das capacidades humanas. A principal condição para o sucesso da educação de uma criança é ter em conta a sua idade e as suas características psicológicas. As recomendações gerais em matéria de educação não conduzirão ao sucesso, porque as crianças são individuais por natureza. Ushynskiy tem a ideia de implementar uma abordagem de orientação pessoal nas condições de trabalho coletivo da turma, que ainda é aceitável na nossa escola, bem como a ideia de combinar formas colectivas e individuais de trabalho educativo dos alunos na turma. Nos seus escritos, apresentou uma fundamentação psicológica e didáctica para esta combinação. O cientista prestou especial atenção ao trabalho conjunto, quando o aluno participa nele, vê e ouve os colegas. Afirmou que

as actividades educativas conjuntas criam uma atmosfera em que é fácil aprender factos e pensamentos. Para uma melhor organização da aprendizagem, o didata sugeriu que se juntassem crianças com as mesmas características em pequenos grupos. Dividir a turma em dois grupos, um dos quais é mais forte do que o outro, não só não é prejudicial, argumentou Ushinskyi, como é até útil se o professor souber como, enquanto trabalha com um grupo sozinho, dar ao outro um exercício independente interessante.

No que se refere aos métodos de aprendizagem interactiva nas aulas de música, o professor tem a oportunidade de envolver as crianças em actividades criativas activas. A sua aplicação depende tanto do tema como da informação educacional de lições, termos e conceitos específicos que precisam de ser dominados. A essência da aprendizagem interactiva é que o processo de aprendizagem se desenrola em condições de interação constante e ativa de todos os alunos. Trata-se de co-aprendizagem, aprendizagem mútua (aprendizagem colectiva, em grupo, cooperativa), em que o aluno e o professor são iguais, sujeitos iguais de aprendizagem. Contribui eficazmente para a formação de valores, competências e capacidades, para a criação de uma atmosfera de cooperação e interação e permite que o professor se torne um verdadeiro líder da equipa das crianças. Em particular, podem distinguir-se os seguintes métodos e jogos interactivos: "Árvore de Decisão", "Brainstorming", "Dominó Musical", "Pergunta-Resposta", método de projeto, modelos visuais (esquemas), etc. As tecnologias de projeto interativo no domínio da educação artística geral ainda não foram suficientemente desenvolvidas pelos metodólogos, embora sejam extremamente importantes no processo de domínio dos valores artísticos e sejam bastante comuns na prática escolar. O termo "projeto educativo" significa uma forma de organização das actividades dos alunos que visa a obtenção de um resultado prático, ou seja, é simultaneamente uma tecnologia e um instrumento didático, que contribui para a formação da independência como qualidade da personalidade, competências auto-educativas, bem como a experiência de interação social construtiva.

Cultivar o sentido do sucesso é impossível sem o uso do jogo, porque o jogo é a faísca que acende o fogo da inteligência. Um jogo em que uma criança participa é a criatividade de uma pequena personalidade. Cada criança é capaz de criatividade, tem certas aptidões que, em condições favoráveis, se transformam em capacidades. Delas depende o bom desempenho do tipo de atividade escolhido. Por isso, no meu trabalho, utilizo o método da entrada imaginativa e lúdica, que contém situações imaginativas e lúdicas que exigem reencarnações, reforço da fantasia, imaginação. Considero o jogo uma forma eficaz e, ao mesmo tempo, um método interativo para uma melhor assimilação do conteúdo das actividades educativas pelos alunos. Jogos de dramatização, improvisações, etc. são apropriados aqui, ou seja, aprendemos a "tocar uma música", "imaginar um

som", "desenhar uma música". Exemplos disto são os jogos: "Ouvindo o silêncio!", "Cantando fio", "Cantando na imaginação", "Tocando instrumentos musicais imaginários" e outros.

É adequado utilizar o princípio da entrada imaginativa e lúdica na música em jogos de representação musical e improvisações. Nos jogos de representação de histórias, as crianças são simultaneamente autores, realizadores, decoradores e actores.

A implementação de projectos nas aulas de música convence que trabalhar neles desenvolve o pensamento crítico nas crianças em idade escolar, forma a prontidão e a capacidade de dominar independentemente os valores culturais e espirituais, uma atitude ativa, independente e proactiva na aprendizagem, a capacidade de experimentar experiências estéticas e empatia, cria uma necessidade de comunicação com obras de arte, desenvolve juízos estéticos, a capacidade de argumentar a sua própria opinião, avaliar criticamente obras de arte, a capacidade de utilizar os conhecimentos culturais, de história da arte e estéticos adquiridos no processo de comunicação interpessoal, ajuda a dominar as técnicas do pensamento reflexivo, incentiva a participação ativa em actividades artísticas e criativas, a interpretação de obras de arte, o autodesenvolvimento. Com a ajuda de métodos de aprendizagem interactivos, o professor pode verificar rápida e qualitativamente os conhecimentos das crianças, é interessante iniciar um novo tópico e utilizar o jogo para resumir a lição. Assim, os métodos de aprendizagem interactiva baseiam-se numa abordagem centrada no aluno, que permite atualizar os conhecimentos e a experiência de todos os participantes na formação e trocá-los. A aprendizagem interactiva é uma forma de atividade cognitiva, cujo objetivo específico é criar condições de aprendizagem confortáveis, em que cada aluno sinta o seu sucesso e tenha a oportunidade de revelar as suas capacidades. Com esta abordagem, os componentes do processo pedagógico aparecem à luz da sua função criadora de seres humanos, o que significa respeito pela personalidade da criança por parte da escola e dos professores, confiança nela, aceitação dos seus pedidos e interesses pessoais, criação das condições mais favoráveis para a revelação e desenvolvimento das suas capacidades e dons. A aprendizagem interactiva assegura o desenvolvimento bem sucedido das capacidades cognitivas, intelectuais, criativas, espirituais e físicas das crianças.

A aprendizagem interactiva desenvolve de forma abrangente toda uma série de capacidades criativas individuais. Estas capacidades são motivacionais (o desejo de realizações criativas, a emotividade, a alegria da descoberta), intelectuais-lógicas (análise, comparação), intelectuais-heurísticas (fantasia, geração de ideias e hipóteses, pensamento associativo, pensamento crítico), comunicativas (utilização da experiência criativa dos outros, defesa das próprias ideias, cooperação, capacidade de evitar conflitos

e auto-organização (planeamento racional das actividades, autocontrolo, diligência).

Além disso, a utilização de tecnologias de informação informática nas aulas contribui para o desenvolvimento abrangente e harmonioso da personalidade da criança. As aulas de música combinam harmoniosamente o conhecimento da literacia informática com a música, as artes plásticas, a literatura e, como resultado desta combinação, são criadas direcções criativas únicas (desenho no computador, pintura, gráficos, design decorativo, etc.).

A familiarização dos alunos com toda a paleta de meios de comunicação modernos, envolvendo-os em actividades artísticas e criativas nesta área, em particular através da utilização de editores gráficos, musicais e animados de computador no processo educativo, abre novos horizontes para a auto-realização artística e criativa do indivíduo.

A aplicação numa aula de arte contribui para: aumentar o interesse pelo estudo da matéria, percepção mais rápida e profunda do material apresentado, concentração da atenção, inclusão de todos os tipos de memória: visual, auditiva, motora, associativa, aumento da motivação para estudar, no processo de demonstração dos seus projectos, os alunos adquirem experiência de falar em público.

As tecnologias mediático-educativas, enquanto componente da educação escolar, visam a formação da literacia mediática dos alunos, a preparação para uma atividade eficaz no espaço mediático moderno. As tecnologias artísticas e pedagógicas dos media implicam uma combinação de valores artísticos e meios de comunicação de massas, assentam nos aspectos estéticos da linguagem dos textos dos media. Estimulam a auto-realização criativa do indivíduo no domínio dos media (fotografia, gravação de som, computação gráfica, vídeo, web design, etc.).

A influência dos meios de comunicação social no mundo espiritual de um indivíduo é abrangente e extremamente poderosa, porque qualquer informação transmitida pelos canais dos meios de comunicação social visa a excitação máxima de emoções, sentimentos, associações, actua simultaneamente na consciência e no subconsciente.

A utilização das tecnologias da informação contribui para a consolidação dos conhecimentos e a formação das competências adquiridas nas aulas de música, que inspiram a criação do seu próprio trabalho criativo, permitem ao professor de música controlar o desenvolvimento artístico e criativo do aluno, formar conhecimentos especializados no processo de formação da personalidade em música, concretizar as possibilidades das modernas ferramentas de ensino.

A arte musical, possuindo um poderoso potencial de comunicação espiritual e criativa interpessoal, pode tornar-se um meio eficaz de correção psico-emocional e de superação de traumas de guerra, tanto em crianças como em adultos. A oportunidade de abordar as questões mencionadas é

também reforçada pelo facto de que, no momento do fim da guerra, o futuro professor-músico deve estar armado com um arsenal de conhecimentos e métodos de ação para superar a síndrome pós-traumática associada às ervas do tempo de guerra através da arte. E isto não se aplica apenas aos que estão a estudar, o esgotamento emocional no contexto da guerra é também característico dos especialistas no domínio da educação, causado por uma carga emocional e intelectual significativa. A pertença da arte-terapia ao fenómeno da comunicação e a importância da sua aplicação na teoria e na prática pedagógica doméstica nesta perspetiva foi corretamente enfatizada por Ivan Zyazyun, sublinhando que ela "...permite a implementação das funções mais importantes da educação: psicoterapêutica, correcional, diagnóstica, de desenvolvimento, educacional, psicoprofilática, de reabilitação, etc." ¹⁹⁴

O. Donchenko salienta a orientação humanista e profissional-pessoal da arte-terapia na educação, sublinhando que esta complementa as formas racionais de dominar o conteúdo da educação pedagógica, desenvolve a esfera emocional-sensual e fornece directrizes morais estáveis a todos os participantes no processo educativo. O cientista salienta que: "...transmitindo valores pedagógicos e universais, a arte-terapia revela a singularidade do indivíduo dotado de uma experiência subjectiva única no que diz respeito à relação entre as capacidades e necessidades pessoais e as exigências da atividade profissional, activando simultaneamente a reflexividade, a iniciativa, a consciência, a independência e o desejo de aperfeiçoamento do futuro especialista" ¹⁹⁵

Por isso, é importante utilizar tecnologias de terapia artística (no nosso caso - musicoterapia), que asseguram a transmissão de informação através de vários tipos de arte. A especificidade da atividade profissional de um professor-músico é determinada pelo facto de que "um especialista moderno no domínio da educação artística deve ser não só um músico profissional, mas também uma pessoa espiritual e criativa que possui os meios para se conhecer a si próprio e ao mundo que o rodeia" ¹⁹⁶

As aulas de arte na escola têm reservas significativas no que respeita à regulação e à autorregulação do estado psicofisiológico dos alunos. Vale sempre a pena lembrar que a cor e o som são energia viva, e as obras altamente artísticas têm um potencial energético significativo, a capacidade de evocar determinados estados emocionais. Com a ajuda de tecnologias emotogénicas complexas, o professor pode estimular várias formas de auto-

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. Conferência Científica Internacional "Un tocco di scienza e arte": Boletim da Ciência, 2021. С. 11-22

expressão dos alunos, desenvolver competências de comunicação não-verbal (mímica, pantomima, "música de gestos e movimentos - entoação plástica"), corrigir estados mentais, promover o relaxamento, levar a cabo medidas preventivas para reforçar a saúde física, mental e espiritual "I.

O canto tem enormes possibilidades de ser utilizado como ferramenta de arte-terapia. No processo do canto, o trabalho dos órgãos internos é estimulado devido aos movimentos activos do tórax, do diafragma, da pressão, bem como aos processos vibratórios que ocorrem no processo de fonação. Assim, no processo de atividade vocal-coral, há uma tomada de consciência das características específicas do canto vocal-coral como instrumento musicoterapêutico, a aquisição de uma compreensão profunda das características da voz como instrumento musical e do mecanismo de formação de sons de canções musicais e o seu impacto na mentalidade e no corpo físico de uma pessoa.¹⁹⁷

O canto vocal e coral afecta não só o estado psico-emocional de uma pessoa, mas também leva a certas mudanças físicas no corpo dos intérpretes e dos ouvintes. Em primeiro lugar, verificam-se alterações no aparelho auditivo dos intérpretes, graças ao desenvolvimento da audição harmónica, sons que antes não eram percebidos começam a ser percebidos. No processo de formação contínua, ocorrem mudanças no aparelho vocal, quando os intérpretes adquirem a capacidade de executar sons anteriormente inatingíveis. Estas alterações conduzem não só à recuperação, mas também ao auto-aperfeiçoamento do corpo físico humano.¹⁹⁸

Note-se que a principal estratégia de aplicação da atividade arteterapêutica do professor não é o tratamento de patologias, mas a prevenção de possíveis desvios, a atualização das funções preventivas da pedagogia da arte e não apenas em circunstâncias extraordinárias, mas também nas condições naturais do processo educativo.

Nas suas aulas, o professor forma várias competências dos alunos, preparando-os para a vida. E os novos métodos que utiliza nas aulas podem ajudá-lo a atingir o seu objetivo. No ensino da arte musical, para além dos métodos didácticos gerais (verbal, visual, prático, controlo, etc.), são utilizados métodos didácticos especiais (específicos). Nomeadamente, o método de solmização relativa, como um dos métodos mais eficazes para desenvolver as capacidades musicais das crianças.

Atualmente, em muitos países do mundo, o método de desenvolvimento das capacidades musicais, que se baseia na adaptação do método relativo de solmização e do folclore musical infantil nacional, já foi desenvolvido e posto em prática com sucesso. O mais famoso neste sentido é o conceito musical-pedagógico húngaro, criado sob a liderança do

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.

folclorista, professor Z. Kodai no século XX, que tem uma série de opções de adaptação nacional, incluindo na Ucrânia, em particular na região ocidental. É ele que é considerado por nós como uma inovação pedagógica.

Os livros didáticos e os manuais metodológicos que revelam as principais etapas do ensino primário da música utilizando o método da solmização relativa em vários países são populares entre os professores de música. Os seus autores são: na Estónia - H. Kaljuste, na Lituânia - E. Balchytyis, na Letónia - A. Silinsh, na Federação Russa - P. Weiss, G. Ryhina, na Moldávia - V. Popov, na Arménia - Yu. Yuzbashyan, na Bielorrússia - V. Kovaliv. Na Ucrânia, A. Vereshchagina, Z. Zhofchak, L. Bilas, E. Tainel e outros trabalharam no problema da utilização da solmização relativa baseada no folclore musical infantil ucraniano nas escolas secundárias.

O ponto de partida da atividade pedagógica de 3. Kodai foi a convicção de que os tesouros da antiga canção popular camponesa, descobertos por ele e por B. Bartok, deveriam tornar-se propriedade de toda a nação. Por iniciativa do yoga, o canto é introduzido como disciplina obrigatória nas escolas secundárias, são criadas escolas com um estudo aprofundado da música. Os pontos de vista musicais e pedagógicos de Kodai, concretizados na prática, levaram gradualmente à criação de um conceito metódico peculiar, atualmente amplamente conhecido fora da Hungria. Este sistema abrange jardins-de-infância, escolas, faculdades de pedagogia e instituições de ensino superior, o que garante a continuidade do trabalho. Vejamos as principais disposições deste conceito.

O ponto de partida do conceito pedagógico 3. Kodai foi a convicção de que a música popular deveria tornar-se a base da cultura musical da nação e, portanto, da educação musical. A educação só será completa quando crescer a partir da cultura nacional nativa. Por isso, ele presta a maior atenção na educação musical à familiarização com os tesouros das canções populares. O professor considera a canção popular como a língua musical nativa da criança, que, tal como a língua verbal nativa, deve ser dominada o mais cedo possível.

Naturalmente, o canto coral tornou-se o principal tipo de aulas de música na escola, a que 3. Kodai deu um significado definidor e universal. Em primeiro lugar, o canto coral devia assegurar a educação da audição musical, da percepção musical, das ideias musicais no processo de atividade musical ativa; em segundo lugar, a voz humana. Este "instrumento" mais acessível e melhor era suposto incluir todos os alunos numa vida musical ativa. O professor acreditava que a verdadeira cultura musical só pode ser alcançada através de aulas de música activas. A prática de fazer música pode tornar-se a base da educação musical e, por sua vez, conduzir a uma verdadeira experiência e compreensão da música. Só o canto pode desenvolver a audição da altura, que é a base da musicalidade. É por isso que Kodai considera inadequada a sua utilização na fase inicial da aprendizagem

da música instrumental. Só é introduzido por ele a partir do 3º-4º ano de uma escola secundária, na mesma idade em que os alunos conhecem as canções de outras nações.¹⁹⁹

O método de solmização relativa é a atividade inovadora mais eficaz de um professor de música, consistindo nos seguintes tópicos:

1. Sobre a história da utilização do método relativo de solmização na pedagogia musical nacional e estrangeira.

- a história do surgimento da solmização no século XI;
- trabalho metódico de Guido d'Arezzo;
- o papel da solmização relativa e absoluta na história mundial da educação musical;
- a importância da salmodia relativa e absoluta na formação da pedagogia musical geral na Ucrânia;

- fontes nacionais do método de solmização relativa.

2. Conteúdo e componentes do método de solmização relativa.

- O folclore musical infantil nacional, como base para o desenvolvimento das capacidades musicais das crianças;
- utilização de elementos do método de solmização relativa durante vários tipos de actividades musicais;
- a utilização de sinais manuais, como uma representação visual que reforça as ideias associativas sobre a altura dos degraus da ordem;
- a utilização dos nomes dos constituintes dos escalões da escala de acordo com o método de solmização relativa;
- consciência da sequência de estudo das etapas da ordem;
- a utilização de nomes de componentes de sílabas e pausas rítmicas como um método eficaz para desenvolver o sentido do ritmo;
- conhecimento da sequência de estudo das composições rítmicas e pausadas através do método de solmização relativa;
- a utilização da notação simplificada na fase inicial do desenvolvimento musical dos alunos nas aulas de música.

3. Estudo do método de utilização do método de solmização relativa.

- Familiaridade com a literatura metódica, que revela opções adaptativas para a utilização do método de resolução relativa na escola ucraniana;
- abordagem metódica e etapas preparatórias relativas à aplicação de cada componente do método de solmização relativa;
- desenvolvimento metódico de notas de aula utilizando o método de solmização relativa.

¹⁹⁹ Тайнелъ 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.

4. Assimilação prática do método relativo de solmização na prática da atividade músico-estética de um professor de música de uma escola secundária.

- Dominar a utilização dos componentes do método de solmização relativa.

- fases preparatórias para a realização de vários tipos de actividades.

- aplicação prática do método de solmização relativa nas aulas de música numa escola secundária com alunos mais novos.

- análise das aulas de "Arte Musical" dos professores que utilizam o método de solmização relativa no seu trabalho.

Tendo considerado as abordagens científicas ao problema da inovação na educação e caracterizando as tecnologias inovadoras da educação musical em particular, verificou-se que a utilização destas tecnologias pelos professores de música em instituições de ensino geral conduz a resultados mais completos e mais rápidos na educação musical geral.

Ao orientar-se para as inovações educativas, ao apropriar-se de várias tecnologias de ensino da sua disciplina e ao aplicá-las no seu trabalho, o professor realiza-se na sua atividade profissional e adquire a capacidade de procurar a inovação de forma independente.

FOR AUTHOR USE ONLY

Bularga Tatiana
Doutoramento, Professor Associado,
Alecú Russo Universidade Estatal de Balti,
República da Moldávia.
Moldávia, Balt.

IMPLEMENTAÇÃO DE INOVAÇÕES NO ENSINO ARTÍSTICO

O estudo sustentável da prática na educação artística na República da Moldávia prova de forma bastante convincente que existe uma discrepância considerável entre a teoria artística e a praxeologia, o que influencia negativamente a gestão da implementação de uma praxeologia inovadora, a formação através da inovação.

No domínio da formação da personalidade através da arte, verificamos que a prática não satisfaz a necessidade tecnológica específica dos processos de recepção-compreensão-criação de obras de arte. Neste campo educativo, a abordagem para a otimização da relação teoria-prática obtém valores adicionais de desenvolvimento instrutivo-formativo e artístico, devido aos princípios de criação/recriação-recepção dos produtos artísticos, que estipulam que a obra de arte só existe como tal no processo da sua interpretação-visualização-audição - processo que integra a ação mental do autor da criação, considerada convencionalmente como teórica, com a ação da recepção e, ao mesmo tempo, sendo considerada como prática.

São identificados os seguintes critérios de eficiência:

1. Metodológico (planeado e realizado tendo em conta a aplicação de tecnologias e estratégias de eficiência);
2. Psicológico (tendo em conta os factores psíquicos, o conteúdo interno da personalidade);
3. Fisiológico (aluno-sujeito-objeto/objeto de educação é um ser dotado de capacidades mentais/espirituais, mas também de capacidades físicas, o que implica a promoção de uma política educativa binomial, com uma ligação eficaz das duas formas de existência);
4. Pedagógico (utilização de princípios e tecnologias modernas de gestão eficaz do processo educativo-formativo);
5. Estética (todas as etapas cognitivo-formativas a realizar com base em conhecimentos clássicos e contemporâneos);
6. Praxeológico (as acções didácticas do professor e as acções artísticas do aluno devem ser instrumentadas e fundamentadas metodologicamente e realizadas com um elevado efeito prático);
7. Axiológica (a educação é centrada em valores e integrada);
8. Sociológica (a educação artística é um microsistema da sociedade em que a pessoa se insere e que, respetivamente, determina a sua finalidade formativa e o seu ideal).

Com base nos critérios acima destacados, concluímos que a educação/ensino pré-universitário (quadro pré-universitário e universitário) na República da Moldávia, se nos referirmos ao todo, atesta aspectos que ainda permanecem a ser capitalizados de forma ineficiente. A realização do programa de investimento, mas também do programa prático-aplicativo, tendo em conta os factores examinados, conduz inevitavelmente à minimização da distância entre a teoria e a prática do domínio visado. Neste sentido, pretendemos otimizar significativamente o processo de implementação do conceito de eficiência artística, promovendo uma visão progressista, que consiste em cultivar nos praticantes não só um estilo praxeológico recetivo, mas também uma praxeologia formativa e inovadora.

Nas nossas afirmações emergimos da realidade de que a atividade artística se distingue muito das outras actividades humanas pela sua especificidade ontológica, que exige ter em conta as oportunidades e os desafios aparentes na manifestação das potencialidades individuais do aluno, ato que se exprime pela transposição das prescrições teóricas em acções práticas indiscutivelmente pela presença de reacções afetivo-emocionais, pela vivência de projectos e mapas logísticos da ação, não ficando apenas à espera de incentivos do exterior, mas potenciando as intenções e decisões artísticas dos alunos - sujeitos da educação.

Emergindo de tais perspectivas educativo-filosóficas, percebemos bem que, por exemplo, que o ato de perceção musical do ouvinte não é um ato de imaginação estritamente artística ou estritamente musical. Assim, a atividade do ator do processo de receção, relacionada com este campo, é uma ação com um raio de influência mais amplo, com o nome de ação musical-artística. Por estas razões, a noção de *artístico* não é um complemento artificial da palavra *musical*, mas representa um conteúdo com um significado integrado e único.

Atualmente, no meio de teóricos e profissionais, a questão é cada vez mais insistente: Quais são os requisitos e critérios para a eficácia da educação artística? De certa forma. Na perspectiva de uma educação artística eficaz, avança-se com o imperativo de repensar a taxonomia dos objectivos educativos. Assim, é lógico investigar fundamentalmente tal exigência em relação à teoria e à praxeologia da educação artística, que deriva do conteúdo da relação teoria-práxis (concretização e realização).

Tendo em conta as abordagens conceptuais acima expostas, cada hora lectiva, cada ciclo de disciplinas do ensino artístico deve enfatizar os níveis de aprendizagem, nomeadamente: o conhecimento dos fenómenos (O que é isto?), a aquisição de conhecimentos e novas competências (O que devo fazer?), a realização por transferência dos adquiridos em novas situações (Como fazer?), a avaliação/autoavaliação das variáveis de sucesso (Qual a eficácia da ação?).

A atividade musical-artística - concebida, em geral, como um campo educativo específico - orientada para o aumento da qualidade da ação com o mesmo nome, bem como todo o sistema de educação artística, é regulada por cinco princípios praxeológicos, que estão na base do reforço do conceito de eficácia da educação artística nacional e não só.

O princípio da *educação proactiva da personalidade*, concebido como um instrumento de gestão para a autogestão e o auto-aperfeiçoamento, é alcançado através de: conceção, decisão, opção, iniciativa, independência, intra-independência.

Em termos gerais, a proactividade é uma qualidade que define o homem e tem uma função reguladora de todas as acções mentais (internas) e comportamentos (externos), que estão em contínua dinâmica e desenvolvimento. Esta qualidade não é uma simples reacção a incentivos internos ou externos, mas um estado de atitude, que se manifesta através da tomada de iniciativas próprias, uma qualidade integral, formada e realizada pela pessoa de forma consciente.

A proactividade é o resultado de um sistema de actividades dirigidas e promovidas com base na escolha de operações e de condições favoráveis, destinadas a racionalizar o processo de formação através de mudanças internas. A proactividade não tem necessariamente uma expressão externa, mas, pelo contrário, o valor restaurador do ato realizado com base nesta qualidade, estado mental, consiste na estimulação de alguns comportamentos interiorizados (B. F. Skinner).

O princípio da centralização do valor da ação artística (nas actividades/ação, útil/útil, imagem artística, criatividade), constitui a base atitudinal-concettual do aluno para as aquisições espirituais-artísticas e as realizações práticas; implica o redimensionamento dos factores pessoais, atitudinais, comportamentais, responsáveis pelo enriquecimento do universo íntimo, pelo cultivo de uma pedagogia do eu.

A psicologia atesta que é através da propriedade da pessoa de se propagar do interior para o exterior que se revelam os objectivos, para cuja consecução o ator do processo envia todos os esforços na sua actividade, para a qual prescreve as tendências interiores destinadas a conquistar os picos de situações valiosas nos domínios da alta espiritualidade e da criatividade. No contexto dos processos macrosistémicos, a orientação pessoal pode ser qualificada como um paradigma win-win (S. Covey), que reflecte o lucro que o estudante obtém da sociedade e que indica o que ele próprio oferece aos outros. Este paradigma de orientação do estudante é um modelo ideal de educação. Na realidade, porém, são frequentes os casos contrários ao descrito acima, nomeadamente, quando a pessoa procura obter o máximo de lucro possível das instituições sociais e, ao mesmo tempo, consumir o mínimo possível as suas próprias fontes, que, no final, são escolhidas com o paradigma do ganho - fracasso.

O princípio da *introdução artística exige* o estabelecimento de uma correlação eficaz entre o indivíduo e o meio artístico através da receção/compreensão/interpretação deliberada pelos adolescentes da mensagem artística e da essência estética da obra de arte, bem como através da conceção de mapas pessoais. A introdução da pessoa ao conteúdo artístico é certificada pelo seu comportamento profundamente específico, expresso pela noção de "atitude intencional de ação". Este princípio aumenta a eficácia do processo de conhecimento teórico e prático da arte, uma vez que as duas partes constituintes do princípio concentram o potencial e as energias do aluno, tanto através da interiorização como da exteriorização de materiais artísticos. O poder do princípio nomeado aumenta em proporção ao aumento da intensidade da ligação, o que amplifica os processos de introdução artística do aluno, que testemunham o nível do seu desempenho específico. O princípio da introdução afecta de forma positiva não só os agentes educativos (professor/aluno/aluno), mas também a dimensão da abertura do currículo às disciplinas artísticas.

O princípio da *criação e da criatividade* é a condição edificante da criação do belo e do bem e da autocriação do eu do aluno, da elaboração do ideal pessoal, da "conquista" do seu próprio universo íntimo.

A criação artística e a criatividade devem ser orientadas para que a palavra / entoação e tudo o que se relaciona com estes factores comunicativos, tenham um propósito permanente de mudar o seu paradigma com a tendência de avançar da noção, do significado para a experiência artística. A atenção e o esforço do aluno devem estar permanentemente orientados para as particularidades individuais, constituintes do objeto de arte / pintura, música, coreografia / com o complemento artístico, pois este último constitui o que habitualmente designamos pelas noções: típico, característico, original.

O princípio do *sucesso artístico* atribui um carácter geral e universal à causa e aos resultados da educação.

O envolvimento no processo educativo das situações de sucesso, concebidas e instrumentalizadas através do prisma metodológico dos princípios anteriormente expostos, poderá contribuir, da forma mais direta, para a progressividade e eficácia da ação do adolescente, apenas se e desde que o sucesso seja encarado como condição e como finalidade da educação artística, o que implica o aspeto da finalidade, sendo esta última suportada por expectativas, objectivos, projectos - tudo obrigando a concretizar os planos traçados de forma consciente e inteligente.

Os princípios praxeológicos, bem como as leis da existência e da ativação, segundo nós, não são postulados amorfos e imutáveis, mas imagens inerentes de acontecimentos/factos/coisas em mudança, constantemente disponíveis para reforma, restauração. A pedra de toque na abordagem dos princípios nomeados é que a eficácia do funcionamento de cada princípio é

examinada a partir das posições de ligação das posições teóricas/abordagens com os seus efeitos práticos.

Os resultados da nossa investigação estão emergentemente orientados para a eficiência dos factores externos do processo educativo e dos factores relacionados com os recursos humanos, nomeadamente, a eficácia da ação músico-artística do aluno/estudante e a dinâmica da competência profissional do professor. As duas componentes do processo educativo podem relacionar-se eficazmente devido ao funcionamento do sistema do princípio da formação proactiva da personalidade, pelo que se procurou desenvolver respostas à questão *O que acontece e menos à questão Como acontece*, em que processo a ação músico-artística do aluno/estudante e a dinâmica da competência profissional do professor, realizadas de acordo com o princípio da proactividade e outros quatro princípios, acima expostos, podem ser objeto da integração das abordagens teóricas e das implementações práticas.

A fim de validar os pressupostos teóricos apresentados, realizámos a experiência de implementação, de acordo com várias direções.

A primeira direção põe em prática o nível de proactividade do aluno/estudante nas fases de conceção, organização e realização da ação artística em relação às intervenções do ambiente instrutivo-educativo, expressas pelas indicações do professor, dos autores do manual escolar e de outras disposições de gestão-praxeológicas. Os alunos das classes experimentais são treinados no exercício de realização de uma série de itens em vários tipos de acções artísticas, através dos quais demonstram o nível de independência e iniciativa, manifestando as capacidades de avançar o objetivo e de conceber as suas próprias etapas de acções artísticas:

- descrição do itinerário da ação (ao nível da conceção);
- destacando as etapas de ação principais e secundárias;
- previsibilidade de possíveis erros e determinação de medidas para os excluir do processo;
- designando a natureza e o carácter das possíveis operações a realizar;
- à espera de estranhos;
- realçando os pontos de referência experienciais previamente adquiridos;
- determinar o tipo e o conteúdo da ação na fase inicial e antecipar eventuais intervenções ao longo do percurso;
- documentação dos recursos internos e externos envolvidos no processo.

A segunda direção da experiência pedagógica está relacionada com o estudo das capacidades dos alunos/estudantes para registar paradigmas de valor formativo comportamental-artístico de recetor → apreciador. Com base na conceção experimental, é importante fazer transferências de valores: do estado de dependência → para o estado de independência → e depois para

o estado de intra-independência, o que significa tender a mudar o paradigma comportamental, que está diretamente ligado ao poder de dominar as influências artísticas externas e de utilizar eficazmente as aquisições internas.

A terceira direção do estudo experimental é dedicada à verificação dos efeitos da abertura do aluno/estudante ao espírito, ao íntimo através do artístico. A mudança de paradigma é valorizada: recetor (leitor, ouvinte, observador) → intérprete-artista.

A quarta direção, nesta ordem de ideias, dedica-se a documentar o grau de ligação eficiente entre os ambientes: instrutivo-educativo ↔ individual ↔ artístico, o que se prende com as respectivas relações: professor ↔ aluno/aluno; aluno/aluno ↔ conteúdos artísticos. As fórmulas designadas, obviamente, conduzem-nos às situações-relações: abordagens teóricas ↔ realizações práticas; ação criativa ↔ formação / mudança.

A quinta direção da experiência pedagógica reduz-se à demonstração do papel do sucesso pessoal e público na eficácia da ação artística do estudante como fator praxeológico fundamental na promoção de uma educação e formação qualitativas.

Como objeto praxeológico fundamental e integrador do programa experimental deve servir a ação artística do aluno/estudante e a ação didática do professor com todas as formas, géneros, elementos constitutivos, natureza e especificidade do seu funcionamento.

No programa do estudo experimental, é necessário ter em conta as seguintes qualidades de personalidade:

- orientações atitudinais que, no fundo, constituem um estado de recuo / auto-orientação;
- vontade autónoma, completa, com sentimentos plenos;
- cultura organizacional;
- o nível de manifestação de independência e de iniciativa;
- o sentido do valor;
- situação de sucesso.

Para levar a cabo uma boa prática instrutivo-educativa em todos os domínios, mas sobretudo naqueles que se referem à especificidade de se manifestar através da arte, achámos oportuno desenvolver um conjunto de modelos praxeológicos, que contribuíssem para a reorientação concetual do praticante. Os modelos em questão centram-se nas principais leis de funcionamento eficiente dos componentes da ação artística. Cada modelo inclui as metodologias de um bom desenvolvimento, revela os possíveis expoentes positivos ou negativos do modelo visado, também cada modelo destaca as finalidades que os actores do processo instrutivo-educativo podem esperar.

Modelo de relação: ação - mudança qualitativa. Oportunidades positivas do modelo.

Argumentos. O estudante, iniciado nas acções artísticas, medita, experimenta sentimentos profundos ou menos profundos, mas estes estão escondidos da vista dos outros. A pessoa é o único observador e apreciador dos fenómenos interiores. Ele e só ele aceita ou rejeita, sobrestima ou subestima os "comportamentos" recebidos das obras de arte e que poderiam ter lugar, mas que, por enquanto, persistem num estado de expectativa, numa forma tácita. A influência formativo-desenvolvimental sobre o ator do processo não difere em nada, em função dos recursos utilizados no processo, de outras formas de comportamento.

- o estudante, especialmente nos domínios artísticos e criativos, precisa de se fechar em si próprio (refúgio interior) para verificar todos os prós e contras dos estímulos vindos do exterior e do interior;

- sendo um auto-observador, o aluno tem acesso a tudo o que se passa nos espaços internos, que estão, em muitos aspectos, fechados a um observador externo;

- o modelo de comportamento idealizado é um método específico do domínio da criação artística, que prepara o aluno para a identificação de valores e a antecipação de acontecimentos músico-artísticos, sem que ele realize acções externas;

- a capitalização do modelo, em áreas equilibradas, conduz (deve conduzir!) à independência musical-artística e à intra-independência do aluno;

- o modelo do comportamento idealizado, formado / construído no interior da pessoa, não desaparece sem deixar vestígios, mas, pelo contrário, é rigorosamente aplicado nos comportamentos subsequentes, fabricados por acções externas;

- os alunos que dominam as capacidades manifestas do modelo visado, em regra, apresentam desempenhos elevados no domínio da criação artístico-musical.

Oportunidades negativas do modelo:

- as capacidades dos alunos ficam sem campo de manifestação ou camufladas e não são diretamente observadas pelo professor, pelos colegas, pelos pais;

- os comportamentos músico-artísticos idealizados são dirigidos e avaliados com grandes dificuldades por factores externos;

- a impossibilidade de envolver o professor nos processos tácitos de comportamento faz com que este modelo seja deixado à sorte ou completamente excluído do ambiente educativo.

- os alunos dispostos a aplicar na prática o modelo de comportamento idealizado sem qualquer transferência situacional sofrem derrotas, não são aceites pela circunstância.

Para a ação musical, o comportamento orientado é de uma importância incomensurável, porque permite ao aluno desenvolver a capacidade de escolher, de se responsabilizar pelas suas actuações.

O problema da relação entre a teoria e a prática educativa é uma questão fundamental da pedagogia. O objetivo de equilibrar as acções do ambiente educativo-teórico e do ambiente educativo-prático não é frustrar/desencadear as acções tradicionais, mas reorientá-las para a mudança e o progresso qualitativos.

Atualmente, o sistema educativo institucionalizado não dispõe de fontes especialmente vocacionadas para a aplicação prática das abordagens teóricas, exceto através do aperfeiçoamento dos professores para os cursos especializados.

É por isso que o investigador de hoje é obrigado não só a elaborar pesquisas consistentes, mas também a investir os seus resultados no ambiente educativo-prático.

Factores de influência positiva da relação: teoria - prática:

- o nível de experiência pedagógica;
- especialização (professor de música e de coreografia, professor de música e de ensino básico, professor de ensino básico, professor de música e de coro, professor de música e de instrumento musical, etc.);
- relacionados com o nível de estudos (escola de artes/música, liceu, faculdade);
- espírito criativo (desempenhos demonstrados ou possíveis, dotação inferior, média, superior, motivação, ativação orientada, "inteligência múltipla" (Gardner, 1983).
- variável individual;
- variáveis sociais

A escola é um mundo social específico para a criança, onde ela lida com os seus pares, com o professor e com as disciplinas de estudo. Ele tem muitas e diferentes perguntas e está à espera de respostas. Ele tem muitas e diferentes perguntas e está à espera de respostas. Obter as respostas esperadas aumenta o esforço para saber, para estar sempre à procura e descobrir os fenómenos desconhecidos. Se a necessidade de agir de forma autónoma e criativa é oportuna para as disciplinas escolares, mais essa necessidade se faz sentir nas disciplinas artísticas (música, pintura, coreografia, etc.).

Para promover continuamente o esforço do aluno, que se manifesta de forma proactiva, independente e bem sucedida, não basta ter uma praxeologia pedagógica *recetiva*, que se reduz ao facto de o professor procurar pôr em prática as abordagens teóricas e metodológicas delineadas na literatura especializada, guias, currículos, etc. O ensino moderno, especialmente o artístico, tem uma necessidade premente de uma *praxeologia inovadora* que, ao contrário da praxeologia recetiva, não se

apodera das abordagens teóricas e metodológicas grosseiras, mas obriga o praticante a recolher das fontes disponíveis apenas as ideias de essências percebidas, para depois apresentar aos alunos novas opções de ação. Esta praxeologia torna-se mais do que um simples ato prático, porque coloca o professor no papel de gestor provisório entre a teoria e a prática. Nesta hipótese, o praticante corresponde plenamente aos rigores praxeológicos que se reduzem às especificidades da conceção logística e da realização da ação artística.

O desafio de implementar uma *praxeologia formativa e inovadora* na educação artística não é um capricho do momento e um pedido puramente teórico, mas uma necessidade vital e prática que visa mobilizar todos os recursos humanos para mudar tanto a visão integradora e profissional dos professores como a responsabilidade direta pela qualidade das suas acções diárias com os actores da formação.

1) *o objetivo da ação artística do aluno*: agir proactivamente, agir com vontade e máxima iniciativa;

2) *qualidades individuais do aluno/estudante, transferíveis no estilo proactivo.*

Atividade artística: oportunidades e desafios

Se nos referirmos à formação da personalidade através da arte, verificamos que a prática desta direção da educação não satisfaz, de longe, os requisitos tecnológicos específicos dos processos de percepção-compreensão-criação de obras de arte. Neste campo educativo, a abordagem para a otimização do relato teoria-prática adquire valências instrutivas, formativas e de desenvolvimento artístico adicional, devido aos princípios de criação/recriação-percepção dos produtos artísticos, que estipula que a obra de arte só existe em si mesma na sua interpretação-visão-escuta - processo que compreende a ação mental criadora do autor, convencionalmente considerada como teórica, com a ação de percepção e sendo também considerada como prática. O processo de percepção artística nas acções instrutivas e formativas identifica-se com a própria ação educativa. Neste processo, o peso considerável recai sobre o estado participativo miúdo da conceção, do desenvolvimento e da avaliação/autoavaliação (através da prescrição de mapas comportamentais individuais, da antecipação de acções práticas, da variação de operações, da realização das tarefas escolhendo as variantes óptimas de resolução) e da dinâmica da competência profissional dos professores para realizar gradualmente o processo de conceção teórica e de atuação prática, através da identificação de conteúdos educativos e de acções valiosas, do diagnóstico dos recursos individuais, da planificação, da formação de hipóteses, da avaliação sequencial e final.

Na literatura, a ação é considerada como um ato prático de uma atividade. Mas há também a opinião de que a ação se reduz não só à esfera prática, mas inclui também a esfera da conceção/planeamento, ou seja, o que

se passa em termos mentais (teóricos). Por outras palavras, o próprio facto de avançar com o objetivo da ação, a intenção de projetar o progresso da realização, constitui uma etapa da ação. Neste sentido, a ação ultrapassa os limites de uma atividade propriamente dita com as suas componentes tradicionais: finalidade, motivos, operações, etc.

A ação artística do aluno constitui um microsistema comportamental ativado (mobilizado/engajado) pelos estímulos pedagógicos (princípios, métodos, técnicas), de modo a aumentar continuamente o esforço, para ajudar o aluno a inscrever-se na curva de esforço (I. Radu e M. Ionescu). O domínio pedagógico, neste sentido, envolve a estimulação orientada das atitudes do aluno/estudante em relação às obrigações instrutivas e sociais, ao grau de introspeção dos objectivos e à esfera motivacional. A orientação sistémica da personalidade para o resultado, acompanhada pelos processos de mudança e de inovação dos próprios valores, deve ser continuamente apoiada pelos factores de personalidade: inteligência, espírito de iniciativa, perseverança, vontade autónoma, capacidades artísticas acrescidas, imaginação criativa, emotividade, responsabilidade.

No trabalho com crianças, será dado um peso considerável aos aspectos relacionados com a esfera prática da ação dos alunos: áudio-vídeo, percepção-interpretação, percepção-jogo/coreografia (interpretação vocal-coral, musicalidade vocal-instrumental, execução de movimentos de dança, execução/criação do jogo musical, etc.). No trabalho com alunos em idade adolescente, com alunos comuns com ações de natureza prática, terão um peso especial as ações de natureza teórica: projetar/antecipar, levantar hipóteses, analisar, generalizar, etc. A mensagem artística oferece à pessoa concreta múltiplas possibilidades de variar os seus sentimentos. A capacidade de variar depende do grau de manifestação da proactividade. A pessoa proactiva cria, a partir de um simples sentimento, uma gama de novos sentimentos e significados, uma série de sentimentos compostos, que leva a um significado fundamental e vice-versa, enquanto a pessoa reactiva tende a banalizar os significados, optando antes por uma gama de significados que pertencem ao aprendizado.

O poder performativo de uma pessoa nos domínios da arte, e não só, é o de operacionalizar com a liberdade de escolha entre estímulo (S teórico/prático) e resposta (R teórico/prático) sentimentos ou valores, decisões pessoais ou as circunstâncias - aspectos indispensáveis do modelo de proactividade artística.

Abordando o conceito de avaliação do sucesso educativo, visto como condição essencial, é necessário perceber o sucesso de forma integrada/sintetizada, ou seja, como um sistema em que a avaliação de qualquer parcela, subdivisões do sistema, permitiria estabelecer a validade do desempenho de todo o sistema.

O sucesso integrado na educação artística não se limita apenas à hora do horário, mas este sucesso necessita de um atributo essencial do sistema - a formação permanente, que implica a avaliação do desempenho do aluno/estudante na sequência das actividades curriculares e extracurriculares (coro, orquestra, conjunto folclórico/coreográfico, etc.).

A literatura regista tanto adeptos da avaliação do sucesso dos alunos/estudantes em larga escala, como adeptos da ideia de que a avaliação do sucesso não teria um resultado razoável numa perspetiva educativa. Estas divergências conceptuais sobre a questão do sucesso escolar são agrupadas no quadro seguinte:

Os factores inibidores da ação artística

Factores externos:

1. As investigações teóricas, as conclusões e as recomendações metodológicas apresentadas sob a forma de teses, artigos, ensaios e outros materiais de carácter teórico-praxeológico não são suficientemente validadas em grande escala na prática, mas sobretudo em condições laboratoriais.

2. Uma boa parte das investigações no domínio da formação, da educação artística, está demasiado distante dos problemas com que se confrontam os professores-práticos. Este distanciamento cria uma situação de estranheza entre as duas esferas (teórica e prática), que, funcionando em paralelo, registam uma pequena percentagem de tangentes.

3. A homogeneização do sistema artístico através da elaboração de manuais, currículos, guias metodológicos sem projectos alternativos conduz ao refúgio, ao fechamento do professor escolar no quotidiano/empirismo e no normativo, oferecendo assim muito poucas opções de inovação e de mudança.

4. Algumas teorias são desenvolvidas com base na conceptualidade de outras ciências limítrofes da pedagogia e nem sempre se harmonizam com o seu objeto.

5. A existência de uma mentalidade específica dos profissionais para preservar os depósitos/acumulações tradicionais e resistir às influências externas.

6. O ambiente educativo está, em pequena medida, aberto a observadores externos (sociedade, pais, órgãos administrativos competentes, etc.), facto que implica deficiências na deteção da situação real e na intervenção no momento certo.

7. A avaliação da qualidade das acções dos alunos/estudantes, que inclui também o resultado dos investimentos pedagógicos do professor, é realizada pelo próprio professor, o que denota uma baixa objetividade em termos de avaliação e autoavaliação.

8. A responsabilidade do professor pelo sucesso escolar e, sobretudo, pelo comportamento extraescolar dos alunos/estudantes é mínima.

Factores internos:

1. Falta de continuidade em relação ao avanço dos objectivos de trabalho para a conceção e realização do A. A. Muito do que é planeado ou projetado não é realizado, e o pouco que é realizado não é sujeito a um exame crítico vertical e horizontal, a fim de tomar medidas concretas para promover uma educação de mudança na qualidade.

2. As intenções e os esforços dos alunos/estudantes/professores para a mudança de qualidade não são muitas vezes apoiados/estimulados por factores relevantes, nem materiais nem morais.

3. Destacar as estratégias/políticas de mudança de um pequeno número de alunos/estudantes com capacidades especiais em detrimento de toda a amostra da escola/universidade constitui um crime didático-pedagógico.

4. A presença da sede do professor-praticante de subscrever os resultados e os sucessos dos seus discípulos e de os qualificar como vantagens do seu próprio sucesso. Este estilo carismático ofusca a relação professor-aluno/aluno.

5. O ambiente educativo é monopolizado, o que significa que os alunos/estudantes/pais não têm alternativas, mesmo na escolha da escola/faculdade, especialmente nas zonas rurais, e que, além disso, não tiram partido da escolha das disciplinas de estudo. Para este efeito, é necessário elaborar uma lista de disciplinas opcionais e de actividades extracurriculares opcionais de que o aluno/estudante poderá beneficiar. As possibilidades de formação/educação artística neste capítulo são bastante consideráveis.

6. Na educação artística atual, a questão/problema de testar as práticas modernistas e a sua difusão generalizada no ambiente educativo-instrucional (MIE) nem sequer é colocada num sentido praxeológico.

7. As fracas iniciativas de alguns professores-profissionais para promover uma educação em mudança são qualificadas pelos colegas do grémio como provocatórias, uma perturbação do processo que "decorre calmamente e sem abalos".

8. A forma de auto-aperfeiçoamento do profissional através da progressão para o grau de professor, embora constitua uma alavanca considerável na dinâmica da competência profissional, não salva a situação, porque os trabalhos escritos e submetidos a avaliação muitas vezes não apresentam mais do que algumas transcrições de fontes de perfil sem serem acompanhadas de materiais/argumentos da prática pedagógica pessoal do professor.

O profissional assume uma grande responsabilidade formativa, porque evolui como educador e gestor do processo interdisciplinar (pedagogia, psicologia, filosofia, musicologia, estética). As competências didáticas, pedagógicas e de gestão do professor são postas em ação, respetivamente as estratégias curriculares, relacionadas com as exigências sociais colocadas à

educação, à formação. Com base nas obrigações e responsabilidades que o profissional assume para a causa educativa, especificaremos, de seguida, os principais papéis que um professor-praticante deve desempenhar:

Antes de mais, é preciso deixar as coisas como estão:

- observador e mediador de processos intermédios (ambiente individual ↔ ambiente artístico ↔ ambiente instrutivo-educativo/social);
- produtor de ideias e de mensagens cognitivo-formais;
- coordenador de acções/situações individuais e de grupo;
- designer de acções, estratégias, programas, planos (E. Joiça, 2000);
- experimentador de ideias, hipóteses individuais e colectivas;
- fonte de informação, modelo de comportamento, portador de valores (E. Joiça, 2000);

Em segundo lugar, assumir a responsabilidade:

- a orientação de gestão da personalidade;
 - iniciar variedades de ideias, hipóteses, projectos de mapas de acção;
- tomar decisões razoáveis, elaborar e adotar mapas de comportamento artístico;
- a escolha dos conteúdos e das estratégias, dos recursos intelectuais em função do esforço necessário;
- orientação diferenciada com operações de acionamento;
- inibição de factores/componentes não valiosos das AAaE/S;
- renovação das formas de organização, objectivos e técnicas de influência sobre o educando;
- assegurar a integração interdisciplinar (entre pedagogia, com funções formativo-educativas).

As novidades, surgidas e impostas de um período para outro na evolução da cultura e da educação musical, foram e são determinadas pelas conquistas científicas e artísticas, pelo enriquecimento das possibilidades de conhecimento e valorização das experiências e realizações, tanto da esfera da didáctica musical, como da criação musical e da arte interpretativa.

As perspectivas consideradas, sobretudo na última metade do século, visavam um melhor conhecimento das particularidades físicas e psicológicas da criança, da sua capacidade de formar percepções auditivas, visuais e cinestésicas, bem como dos objectivos fundamentais prosseguidos pelos especialistas:

- pessoal docente e investigadores;
- foram e continuam a ser a melhoria das contribuições da música para a educação estética e ética das crianças, para o desenvolvimento da sua sensibilidade e inteligência, ou seja, para a formação e o desenvolvimento harmonioso da personalidade das crianças.

Neste sentido, os estudos de alguns especialistas das várias áreas de investigação dedicadas à educação têm demonstrado que a prática da música,

sobretudo através da audição, contribui de forma substancial para o aumento das capacidades intelectuais dos alunos, em especial a atenção e o poder de concentração, mas também a sensibilidade e até a exploração do seu potencial criativo. Toda a abordagem científica é pensada numa harmonização natural dos valores da tradição da educação musical, com as inovações dos conteúdos e da tecnologia didática dos últimos anos; ao mesmo tempo, é apresentada de forma clara, convincente e muitas vezes com um espírito caloroso, que demonstra a paixão dos autores pela educação e o amor pelas crianças que querem descobrir e compreender o poder expressivo da música.

A educação estética constitui uma componente essencial da educação, pois através desta abordagem pretende-se moldar a sensibilidade, a receptividade do ser humano a aspectos não-pragmáticos e alternativos da existência. A estética representa uma outra forma, superior e particular, de estruturar o mundo objetivo e o imaginário. Através da educação estética, a criança acede a uma outra forma de organização, de transfiguração da existência, superando as rotinas intelectuais-racionalistas ou utilitárias.

Na bem conhecida hierarquia das necessidades, elaborada por Abraham Maslow, a satisfação das necessidades estéticas, colocadas no topo da pirâmide, definem de forma essencial a humanidade e a espiritualidade: o ser humano completo é, assim, aquele que é educado e está sob o aspeto estético.

A educação estética formal realiza-se, de forma particular, através de disciplinas específicas das sete artes. De entre estas, especialmente na educação artística, é dada especial atenção à educação musical, que começa na escola primária ou mesmo na primeira infância e continua no ensino médio e secundário.

A educação contemporânea necessita de uma praxeologia inovadora, que, ao contrário da praxeologia recetiva, não se apodera das abordagens teórico-metodológicas brutas, mas obriga o praticante a recolher apenas as ideias de essências percebidas a partir das fontes fornecidas, para que mais tarde cheguem aos alunos com novas opções de ação.

Esta praxeologia torna-se mais do que um ato prático, porque coloca o professor no papel de gestor com uma função intermédia entre a teoria e a prática. Nesta postura, o praticante corresponde plenamente aos rigores praxeológicos, que se reduzem ao específico de conceber e realizar logisticamente a ação artística.

A implementação desejada de uma praxeologia formativa-inovadora no ensino artístico nacional não é um capricho do momento nem uma abordagem puramente teórica, mas uma necessidade vital e prática, destinada a mobilizar todos os recursos humanos para mudar tanto a visão integrativa-profissionalismo do pessoal docente, como a sua

responsabilidade direta pela qualidade das acções empreendidas dia a dia com os actores do processo de formação.

Dizemos isto, baseando-nos na realidade com que se depara atualmente a prática da educação artística em Escolas de Música/Artes para crianças, Escolas Secundárias de Artes, Faculdades Universitárias com um perfil artístico. Investigações de campo alargadas sobre o tema em questão confirmam as nossas hipóteses previamente formuladas de que:

a) a prática, ao contrário da teoria, é um processo vivo, móvel e muitas vezes com tendências hostis para a mudança;

b) a dinâmica de uma teoria pedagógica pós-modernista necessita inegavelmente de uma praxeologia funcionalmente inovadora;

c) as actuais tecnologias educativas pressupõem um sistema organizado, em que os componentes podem e devem ser aplicados de forma integrada;

d) a correlação dos resultados da nossa investigação com os resultados das investigações atualmente obtidas demonstra que as estratégias de mudança centradas apenas nos alunos sobredotados não resolvem totalmente o problema, pois devem proporcionar igualdade de oportunidades a toda a amostra do processo educativo.

As medidas tomadas a este respeito não excluem certos riscos previsíveis, tais como:

a) o baixo nível de responsabilidade e de atitude que alguns gestores e professores poderiam demonstrar em relação aos objectivos propostos no programa de investigação experimental e de aplicação da praxeologia orientada;

b) a existência de lacunas na garantia logística necessária ao processo instrutivo-educativo nas escolas de artes;

c) o nível de desempenho profissional do pessoal docente, o pouco interesse pelas acções de mudança na educação, não garantirão inicialmente em toda a parte a consciência das prioridades da transição da praxeologia tradicional para a formativo-inovadora;

d) o acesso do profissional aos materiais teórico-metodológicos, aos currículos/manuais e à sua avaliação, a fim de alcançar com êxito uma educação qualitativa e para a mudança.

Assim, a análise dos riscos previsíveis implica a necessidade de os profissionais passarem da consciência da educação artística como um fenómeno secundário para a de uma prioridade cultural da sociedade de tipo europeu. Neste contexto, foram envidados esforços para corroborar os factores universitários e pré-universitários, a fim de alcançar as mudanças projectadas.

Quando sublinhamos a praxeologia inovadora, temos em mente a reforma da pedagogia concebida como ciência e como prática humanista, constituída como um sistema aberto, o que significa que o seu objectivo

prioritário é rever, reconceptualizar os princípios educativos; através dos seus constructos constitutivos, a formação (ensino, aprendizagem, cognição) e a educação (formação, desenvolvimento, mudança), que se afirma como uma ciência de gestão, insistindo através de ambos os seus papéis numa ação educativa qualitativa, eficaz e progressiva (V. Babii, T. Bularga, 2015).

A fim de estabelecer uma relação dinâmica entre as abordagens teóricas e as aplicações práticas bem sucedidas das abordagens científico-epistemológicas, é necessária uma colaboração óptima entre as acumulações teóricas e as inovações da praxis educativa. As ligações qualitativas entre praxeologia e teoria não podem, por si só, provocar as mudanças desejadas no processo educativo. Mas a prática educativa e o seu estudo, a praxeologia, constituem para as ciências da educação não só uma das três fontes de conhecimento na investigação pedagógica, mas também uma base epistemológica significativa capaz de contribuir para a solução dos problemas da pedagogia, em particular, para a otimização da relação teoria - prática educativa.

Vemos esta ligação e colaboração eficazes entre a teoria e a prática a partir de posições colaborativas, tanto horizontalmente (a reciprocidade ativa-aplicativa dos profissionais às abordagens e elaborações científicas, por um lado, e a valorização sistémica e contínua das experiências inovadoras dos profissionais, por outro), como verticalmente, o que significa que o praxólogo inovador retira das elaborações teóricas não tudo em pormenor, mas apenas as ideias essenciais para as aplicar a partir das suas próprias posições, sendo estas acompanhadas por outras opções do ator do processo de mudança através da inovação prática.

A abordagem de otimização da relação teoria-prática obtém valências adicionais instrutivo-formativas e de desenvolvimento artístico, devido aos princípios de criação/recriação-receção dos produtos artísticos, que estipulam que a obra de arte só existe enquanto tal no processo da sua interpretação-visualização-audição - processo que engloba a ação mental do autor da criação, convencionalmente considerada como teórica, com a ação da receção e, simultaneamente, considerada como prática.

O processo de receção artística no âmbito das ações instrutivo-formativas identifica-se com a própria ação educativa. Neste processo, um peso considerável pertence ao estatuto participativo do aluno/estudante na ação de conceção, execução e avaliação/autoavaliação (prescrevendo mapas comportamentais individuais, antecipando ações práticas, variando operações, realizando tarefas escolhendo as variantes óptimas de resolução) e à dinâmica da competência profissional do pessoal docente para realizar progressivamente o processo de conceção (teórico) e de ação (prático), identificando conteúdos educativos e ações valiosas, diagnosticando recursos individuais, planificando, formando hipóteses, avaliação sequencial e final.

Estamos convencidos de que a atividade artística difere muito das outras actividades humanas devido à sua especificidade ontológica, que exige ter em conta as oportunidades e os desafios aparentes na manifestação do potencial individual do aluno/estudante, um ato que se exprime pela transposição das prescrições teóricas para ações práticas, inegavelmente pela presença de reacções emocionais e afectivas, pela vivência dos projectos e dos mapas logísticos da ação (V. Babii, 2010), não se limitando a esperar pelos incentivos do exterior, mas reforçando as intenções e decisões artísticas do próprio aluno - sujeitos da educação.

No entanto, na ação artística, a abordagem da pessoa é uma realização com a intenção de manifestação puramente artística. Produz-se numa pose complexa de criador, executante, ouvinte, espetador, leitor; integra a imagem de fenómenos reais e ideias subjectivas; procurando manifestar-se através do produto e como produto da respectiva arte: música, artes plásticas, coreografia, etc. Estando envolvido no processo artístico de uma determinada arte, o aluno ou a aluna convoca simultaneamente outras artes para completar a imagem artística específica do domínio dado. Emergindo de tais perspectivas educativo-filosóficas, percebemos que, por exemplo, o ato de percepção musical do ouvinte não é de imaginação estritamente artística ou estritamente musical, mas de imaginação músico-artística. Assim, a atividade do ator do processo de receção, relacionada com este campo, é uma ação com um âmbito de influência mais alargado, com o nome de ação músico-artística. Por estas razões, a noção de artístico não é um complemento artificial da palavra musical, mas representa um conteúdo com um significado integrado e único.

Considerando a ação artística (AA) como uma componente fundamental no equilíbrio entre a esfera teórica e a praxeológica, parece-nos oportuno identificar a noção de ação. Ação é uma palavra de origem latina com o significado de "acsio", que significa fazer, agir. No DEX, a ação é descrita como "o ato de agir, uma atividade empreendida para atingir um objetivo". Partindo da essência da noção nomeada, especificaremos que o seu significado principal se reduz ao fenómeno da ação, mas não à vontade do acaso, mas para atingir um determinado objetivo. Em relação à abordagem da ação na educação, coloca-se a questão: "Qual é a dimensão do processo de ação?" Na literatura, a ação é tratada como um ato prático de uma atividade. Mas há também a opinião de que a ação não se reduz apenas à esfera prática, mas inclui também a esfera da conceção/planeamento, o que se passa em termos mentais (teóricos). Por outras palavras, o próprio facto de avançar com o objetivo da ação, a intenção de conceber o curso da realização, é um passo da ação. Neste sentido, a ação transcende os limites de uma atividade real com as suas componentes tradicionais: finalidade, motivos, operações, etc.

A ação artística do aluno é um microsistema comportamental ativado (mobilizado/empregado) por estímulos pedagógicos (princípios, métodos, técnicas), para aumentar continuamente o esforço, para ajudar o aluno a inserir-se na curva de esforço (I. Radu e M. Ionescu). O domínio pedagógico, neste sentido, implica a estimulação orientada das atitudes do aluno em relação às obrigações instrutivas e sociais, em relação ao grau de introspeção dos objectivos e da esfera motivacional. A orientação sistémica da personalidade para o resultado, acompanhada pelos processos de mudança e de inovação dos próprios valores, deve ser continuamente apoiada por factores de personalidade: inteligência, iniciativa, perseverança, vontade autónoma, capacidades artísticas reforçadas, imaginação criativa, emotividade, responsabilidade.

No presente capítulo, foram tidos em conta tanto os aspectos relacionados com a esfera teórica (de conceção) da AA, como com a sua esfera prática, no processo de realização. A incidência numa ou noutra área da AA depende, em grande medida, da idade de escolaridade. Assim, no trabalho com os alunos das turmas pequenas, terão um peso considerável os aspectos relacionados com a esfera prática da ação dos alunos: áudio-vídeo, percepção-interpretação, percepção-jogo/coreografia (interpretação vocal-coral, música vocal-instrumental, execução de movimentos de dança, execução/criação de jogos musicais, etc.). No trabalho com alunos em idade adolescente, com alunos comuns com acções práticas, terão um peso especial as acções teóricas: conceção/antecipação, levantamento de hipóteses, análise, generalização, etc.

A relação Estímulo-Resposta/Comportamento no contexto dos AA é testada, sobretudo, para obter um efeito de ligação curto, em detrimento da tendência para variar as diversas causas que, muitas vezes, no contexto da educação, nem sequer tomamos em consideração. A mensagem artística oferece à pessoa concreta múltiplas possibilidades de variar os seus sentimentos. A capacidade de variar depende do grau de manifestação da proactividade. A pessoa proactiva cria a partir de um simples sentimento uma gama de novos sentimentos e significados, uma série de sentimentos compostos, que leva a um sentido fundamental e vice-versa, enquanto a pessoa reactiva tende a uma trivialização, banalização de significados, optando antes por uma gama de significados que pertencem ao aprendido. O poder efetivo de uma pessoa nos domínios da arte, e não só, é o de operacionalizar com a liberdade de escolha entre estímulo (S teórico/prático) e resposta (R teórico/prático) sentimentos ou valores, decisões pessoais ou circunstâncias - aspectos indispensáveis do modelo de proactividade artística.

Na fase inicial não pretendemos, em particular, destacar as cadências da eficácia da AA, embora tangencialmente não deixemos de destacar o papel de um ou outro tipo de ação prática na elevação da qualidade do

processo educativo/formativo. Aqui os objectivos esperados são modestos em termos teóricos, pois a tónica principal é colocada no desenvolvimento de tecnologias/técnicas para direccionar os processos de funcionamento dos elementos de uma ação. Importante é a re-concetualização das acções músico-artísticas, tratadas como um fenómeno integrador entre teoria e prática, entre professor e aluno, entre conceção e realização, entre estímulo-objetivo e estímulo-resposta-comportamento.

Em todas as fases praxeológicas, como fundamento, permanecem 5 princípios de eficiência, reconceptualizados e metodologicamente instrumentalizados na perspectiva de uma educação qualitativa:

- o princípio da proactividade ("ser" e "saber");
- o princípio da centralização dos valores ("ser livre na opção");
- o princípio da introdução artística ("estar aberto à verdade", a presença do estado de "abertura à beleza, à intimidade");
- o princípio da criação e da criatividade ("ser inventivo", a presença do estado de "extinção da novidade");
- o princípio do sucesso pessoal ("esforçar-se continuamente por mudar para uma nova qualidade").

A eficácia das acções artísticas dos alunos, tendo como fundamentos teóricos os princípios indicados, é estudada através do prisma de III níveis de realização dos objectivos da implementação da praxeologia artística inovadora, que se baseia nos seguintes níveis de realização

1. O nível teórico, que é chamado a destacar as oportunidades e os riscos das elaborações teóricas efectuadas ao longo do percurso no domínio da educação artística;

2. O nível cognitivo-proximal leva-nos a realizar uma atividade de identificação e sobreposição do conteúdo dos manuais de estudo, guias, recomendações metodológicas e outros materiais com função de cobertura didática, por um lado, e a sua ligação ao conteúdo das abordagens teóricas, por outro;

3. O nível praxeológico, que desde o início destaca o estudo do sucesso prático tanto dos formandos como daqueles que orientam o próprio processo de formação.

Por sua vez, cada um dos três níveis acima referidos relaciona os seus conteúdos com a escala dos outros 8 níveis de formação artística, tendo em conta os seguintes aspectos

- 1) conteúdo;
- 2) atitude / motivação;
- 3) conceção;
- 4) modelação;
- 5) expectativa;
- 6) realização;
- 7) avaliação;

8) aprovação / reprovação.

A determinação dos níveis de desempenho artístico permitirá centrar o processo de implementação em determinados factores de eficácia tanto da ação artística do aluno/estudante como da ação do professor.

Propomo-nos estudar a atividade formativo-educativa do profissional do ponto de vista de várias posições, que têm um peso significativo em relação ao processo de implementação da praxeologia inovadora, nomeadamente - verificar a relação entre as variáveis: profissionalismo e competência pedagógica, domínio e auto-aperfeiçoamento contínuo.

Com base nestas afirmações, estabelecemos as seguintes correlações praxeológicas:

- o grau de domínio, por parte do professor-praticante, das tecnologias para promover um estilo de ação operativo e qualitativo;
- a dimensão de estimular a independência do aluno/estudante na conceção e realização eficazes de AA;
- o nível de aplicação do modelo de influência indireta.

Entre os riscos previsíveis que podemos esperar na prática do ensino-aprendizagem-avaliação poderíamos destacar como riscos que permanecem abertos ao processo de implementação de uma praxeologia inovadora a operacionalização de três variáveis com uma área consecutiva e específica de ação artística: conceção - organização - realização.

A ação humana, em parte, a ação artística continua a ser, como já foi referido, o elo de ligação entre a teoria e a prática, o que nos obriga a destacar os factores de acompanhamento na perspetiva de uma praxeologia eficaz. Entre os factores que acompanham a ação artística exporemos:

- as intervenções dos chamados factores positivos, com um contributo facilitador e dos chamados factores negativos. O que é certo é que, de caso para caso, cada um destes factores pode influenciar tanto positiva como negativamente: o nível de orientação com os elementos do processo de empatia artística do aluno/estudante; a transposição para o papel do outro, incluindo em papéis artísticos; a sobreposição dos próprios sentimentos com os sentimentos dos outros; a abertura íntima em termos de significados, ideias artísticas, etc.

- motivação da eficácia da ação artística, expressa pelos motivos-estímulo: imitação, prática, realização segundo o modelo ou "mapas" pré-elaborados a partir do exterior, recuperação, mudança, dinâmica, ativismo, liberdade de decisão, tomada de iniciativa, autogestão;

- sucesso motivacional, abordado em termos do princípio de estimular, organizar e realizar ações artísticas dos alunos;

- motivos-valores, conceptualizados na proactividade artística e especificados da seguinte forma

- a. o motivo da "influência tácita" (W. Jordan) com o significado de influenciar o aluno pelo modo de "ser", de irradiar o que se é, de ouvir e

compreender a arte, de a criar, de a interpretar - tudo isto sendo estimulado pelo fator razão: "influência tácita";

b. O motivo de "satisfação duradoura" (St. R. Covey) é uma necessidade primordial em relação à atividade artística. Este motivo dá à pessoa resistência, força de carácter no recomeço repetido da ação;

c. a razão da transferência artística para outros domínios de atividade;

- comunicação artística, conseguida através de meios específicos da língua, da música e de outras artes (entoação, verbalização poética, mímica / pantomima, movimentos rítmicos / dança);

- estimulação externa e interna;

- o resultado (efeito) real e ideal;

- avaliação e autoavaliação dos comportamentos próprios e alheios.

Durante as acções artísticas, identificamos as seguintes relações:

a) *Professor - aluno*. Esta fórmula implica a relação de interação (inter + ação), em que, independentemente dos níveis de investimento no sistema de ação dos recursos individuais, o processo se realiza devido à lei da compensação. O poder de influência de uma parte (do professor pelo aluno ou vice-versa) reside na força / poder das tendências e das potencialidades reais de cada agente para atuar de forma adequada à situação. A situação educativa/formativa é criada pelos próprios agentes que iniciam a ação. A situação é um estado objetivo-subjetivo que surge a partir do momento em que se começa a agir. A relação professor-aluno é fortemente empatizada.

A conceção e improvisação / restauração / reorientação da situação no sentido do desenvolvimento qualitativo da ação do aluno é uma condição fundamental no conceito de modelação de uma ação artística eficaz.

b) *Aluno - arte*. Neste nível de relação, a tónica é colocada no paradigma da mudança qualitativa da personalidade. A qualidade é sempre o resultado de uma série de mudanças, embora nem todas as mudanças conduzam necessariamente a uma nova qualidade, mas apenas àquela mudança que é positiva.

O aluno propenso a uma manifestação reactiva, a um comportamento negativo, não pode apostar numa mudança qualitativa no domínio esperado.

O efeito da mudança é o resultado de uma única ação ou de todo um sistema de acções. A mudança de qualidade do comportamento centrado nos valores ético-artísticos é proporcionada graças à relação "aluno-arte".

c) *Teoria - prática*. O problema da relação entre a teoria e a prática educativa é uma questão-chave da pedagogia. O objetivo de equilibrar as acções do ambiente educativo-teórico e do ambiente educativo-prático não é frustrar/desencadear as acções tradicionais, mas reorientá-las para a mudança e o progresso qualitativos. Atualmente, o sistema educativo institucionalizado não dispõe de fontes especialmente vocacionadas para a

aplicação prática das abordagens teóricas, a não ser através da formação de professores em cursos especializados. Por conseguinte, o investigador de hoje é obrigado não só a desenvolver uma investigação consistente, mas também a investir os seus resultados no ambiente educativo-prático.

Desde o início, referimos que o desenvolvimento eficaz da ação artística e a obtenção de um resultado desejado só podem ocorrer após a observação de alguns passos realizados por etapas.

Assim, na primeira fase, deve ser apresentada a questão-estímulo, que pode ser tanto de natureza emergente, vinda do interior, como de natureza exógena, vinda do exterior. Por exemplo, como pergunta-estímulo, pode haver uma informação provocadora: "o que é isto?", numa situação de alerta.

Na segunda fase, seria necessária uma reflexão do interlocutor, analisando o estímulo recebido, quer do interior quer do exterior, e trazendo algumas explicações provisórias, de carácter hipotético.

A terceira fase reduz-se à aceitação ou rejeição, por parte do respondente, do estímulo recebido do exterior, através do ato de preservar o projeto da ação ou mesmo da sua exclusão definitiva do campo mental.

Na quarta fase, a decisão é tomada e o projeto de ação prática é elaborado.

A quinta fase, por razões lógicas, deve ser inteiramente dedicada à realização da ação real através de efeitos reais: entoação, ritmo, verbalização, desenho, esquematização, etc.

Obviamente, reservamos a sexta etapa para a avaliação e a autoavaliação dos resultados da ação, a documentação dos incidentes negativos e a análise das causas que estiveram na origem desses incidentes.

A mediação do professor.

O profissional assume uma grande responsabilidade formativa, uma vez que evolui como educador e gestor do processo interdisciplinar (pedagogia, psicologia, filosofia, musicologia, estética). As competências didáticas, pedagógicas e de gestão do professor são postas em ação, respetivamente as estratégias curriculares, relacionadas com as exigências sociais colocadas à educação, à formação. Com base nas obrigações e responsabilidades que o profissional assume para a causa educativa, especificaremos, de seguida, os principais papéis que um professor-praticante deve desempenhar:

Antes de mais, é preciso deixar as coisas como estão:

- observador e mediador de processos intermédios (ambiente individual ↔ ambiente artístico ↔ ambiente instrutivo-educativo/social);
- produtor de ideias e de mensagens cognitivo-formais;
- coordenador de acções/situações individuais e de grupo;
- designer de acções, estratégias, programas, planos (E. Joia, 2000);
- experimentador de ideias, hipóteses individuais e colectivas;

- fonte de informação, modelo de comportamento, portador de valores (E. Joia, 2000);

Em segundo lugar, assumir a responsabilidade:

- a orientação de gestão da personalidade;
- o lançamento de várias ideias, hipóteses, projectos de mapas de ação;

- tomar decisões razoáveis, elaborar e adotar mapas de comportamento artístico;

- a escolha dos conteúdos e das estratégias, dos recursos intelectuais em função do esforço necessário;

- orientação diferenciada com operações de acionamento;

- inibição de factores/componentes não valorativos das acções artísticas do aluno;

- renovação das formas de organização, objectivos e técnicas de influência sobre o educando;

- assegurar a integração interdisciplinar (entre pedagogia, com funções formativo-educativas).

Papéis pedagógicos

No contexto das funções de mediação do profissional no processo, é necessário identificar e escalonar os papéis pedagógicos, que estão relacionados com a realização dos objectivos de uma educação interactiva e que devem centrar-se no seguinte

- criar a partir de cada obra de arte um ambiente em que o aluno/estudante possa viver os momentos artísticos como um espectáculo da sua alma;

- incentivar os alunos/estudantes a efectuarem transferências imaginativas de uma arte para outra;

- criar situações de abertura através da arte para si próprio e para os outros;

- estimular o engenho, a flexibilidade e a convergência dos alunos/estudantes na conceção/organização e realização da ação artística;

- ser um gestor competente não só em termos de lançamento/avanço de tarefas cognitivo-didácticas, mas também em relação à modelação do processo da sua realização efectiva;

- organizar e estruturar eficazmente a forma e o conteúdo da aula de ensino/educação artística e das aulas extracurriculares;

- exemplificar, através das suas próprias acções, experiências artísticas valiosas;

- para levar os alunos a generalizações e conclusões autónomas (L. Arcejnicova, 1987);

Papéis psicológicos

Reduzimo-los ao desenvolvimento das componentes mentais específicas do aluno/estudante influenciadas pelos estímulos artísticos. Neste contexto, o professor deve orientar a sua atividade para:

- estimulação das capacidades artísticas especiais e gerais;
- a orientação do pensamento para os valores;
- interiorizar a obra, ouvir a própria música;
- o retiro após a audição;
- estimular o espírito de investigação;
- cultivar o espírito de observação;
- o desenvolvimento da vontade autónoma;
- estimulação da curiosidade cognitiva, interesse especial pelas actividades artísticas;
- orientação para uma motivação intrínseca para a arte;
- a elevada avaliação do desejo de comunicar, debater, interpretar verbalmente obras de arte;
- estimulando a tendência para o resultado "domínio nas relações com os colegas" (C. Crețu, 1997);
- que suportam "experiências emocionais intensas" (C. Crețu, 1997).

Funções musicológicas e estéticas

Este conjunto de funções reside na formação/desenvolvimento nos alunos/estudantes de atitudes de valor orientadas para a percepção ativa de criações artísticas com um conteúdo rico e variado, original na forma e no estilo. Com base nestes objectivos, o professor é obrigado a:

- desenvolver a faculdade geral de ouvir, a aquisição de uma audição artística dos sons do mundo, decifrando o seu significado/voz (I. Gagim, 2004);
- centrar o universo intelectual-artístico do aluno/estudante nos valores humanos, reflectidos no conteúdo das mensagens da música popular e escrita pelos compositores;
- envolver no nível perceptivo-sensível do aluno as capacidades de conceber as legalidades do desenvolvimento do discurso artístico como um ambiente comportamental virtual e real;
- identificar-se espiritualmente com a dramaturgia, relacionando as motivações/razões individuais com as razões artísticas;
- abrir os códigos artísticos com a ajuda dos quais os criadores de obras musicais influenciam o ouvinte;

Na perspectiva de garantir uma interferência interdisciplinar eficaz, é necessário destacar os papéis do pedagogo-praxeólogo nas seguintes direcções:

- a) centragem proactiva, conseguida através de:
 - criar mapas de comportamentos perceptivos, interperceptivos e criativos;

- gerir o modo de percepção, de manutenção/conservação, de segurança, de distribuição, de conhecimento e de aplicação das aquisições espirituais;

- gestão orçamental do tempo, para uma racionalização eficaz das acções artísticas;

- coordenar, orientar, aconselhar as fases de conceção e organização/realização das acções dos alunos/estudantes;

b) centrar o valor em:

- orientação para a identificação do sentido estético da criação artística;

- composição e improvisação musical individual e em grupo;

- aprendizagem rápida e qualitativa da música;

- cultivar uma linguagem proactiva;

- cultivar interesses variados;

- competências artísticas de execução;

- avaliação e autoavaliação crítica;

- a transferência da eficiência (G.Văideanu) do professor do ambiente artístico para o ambiente individual;

c) centrar-se na introdução à arte através de:

- a penetração consciente nos segredos da mensagem artística, a percepção empática;

- a motivação orientada para o conhecimento de si próprio e dos outros nos modelos de comportamento estético e moral;

- oferecendo as possibilidades de integração nas actividades artísticas de forma horizontal e vertical;

- o cultivo do hábito centrado no paradigma comportamental win-win (S. Covey) na abordagem de uma vontade autónoma manifesta;

d) privilegiar a criatividade/criação através de:

- formular pareceres razoáveis e originais;

- resolução autónoma de problemas/questões-estímulos;

- desenvolvimento da imaginação artística polidimensional;

- responsabilização por julgamentos, ideias abertas para discussão;

- a escolha óptima entre as ideias lançadas em relação ao material artístico percebido;

- a delimitação entre o essencial e o secundário, o valioso e o efémero;

- assegurar o equilíbrio entre: intuitivo-lógico, empírico-teórico, emocional-racional;

e) centrar as acções artísticas nos elementos das formas temporais:

- o tempo musical concebido como um fenómeno "música - situação no tempo", realizado através de operações de reflexão:

- natural (o aluno realiza movimentos com uma velocidade adequada à orientação característica do momento dado, no caso de não haver outros

fatores de ativação, com um ritmo dentro dos limites de uma velocidade média);

- abrandamento (o aluno envolve no campo da sua ação tudo o que vê: textos de notas, gráficos, instrumento, teclado, dedos, mão), tudo o que ouve: indicações verbais, melodias, ritmos, harmonias;

- aceleração (textos de notas com valores relativamente pequenos implicam uma grande transação de energia para a imaginação e as sensações, percepções do aluno, o que estimula a aceleração do andamento musical).

Para concluir este capítulo, referimos que as aulas e as aulas extracurriculares são constituídas por uma série de ações que devem ter o valor de **um acontecimento acional**, para o qual é característica a presença de:

- estímulo emergente e exógeno;
- conteúdo da própria ação;
- dramaturgia da ação: introdução, exposição, desenvolvimento, reprise, conclusão;
- motivação-objetivo, motivações-objectivos;
- ambientes de implantação: ambiente *educativo-formativo*, expresso pela pressão formativa, dependência; ambiente *individual*, expresso pela liberdade de escolha, estado de independência; ambiente *artístico*, apoiado por mudanças qualitativas, estado de inter-independência;
- capacidade de seguir certos princípios rigorosos;
- capaz de ter um efeito prático na identificação da personalidade da criança e na correcta auto-identificação do género.

Entendemos o papel da música na existência humana não como uma atividade qualquer, que pode ser explicada por verbos de referência: perceber, interpretar, compor, compreender, associar, meditar, sentir, etc., mas penetrando no sentido filosófico da música como o princípio+estímulo (P+S) da resposta (R) às questões vindas do interior/exterior. A penetração nos elementos da linguagem musical, a modelação deste material musical, muito específico, não digamos enigmático, constitui o nível de abertura gradual do aluno/estudante às profundezas do conteúdo. A explicação, decifração (hermenêutica) das profundidades músico-artísticas está relacionada com o nível de introdução artística, "abertura geral da alma" (G. Bălan, 1975).

A consciência é o fator que contribui para a formação do estado + S (estímulo) com o significado de "exigir" insistentemente. Trata-se de "pedir" não por vontade própria, mas por ter consciência do que é necessário, ou seja, "saber" do que se precisa. Assim, abrir o Ego à música não significa percepção artística, concebida como uma ação real, mas uma procura e redescoberta contínua do eu nos fenómenos musicais percebidos.

Entre os princípios que contribuem significativamente para a orientação eficaz das abordagens organizacionais na pedagogia musical, destacamos: o princípio da introdução artística e a centralização de valores.

A focalização no princípio da aprendizagem pela ação é um dos factores de abertura à música. Centrar a aprendizagem no princípio da ação constituiria apenas metade do percurso, ou seja, o princípio superado da participação consciente e ativa dos alunos/estudantes nos processos de aprendizagem. A segunda metade do percurso dinâmico, baseado no princípio da abertura à arte/ao próprio/ao mundo - resume-se à modelação da personalidade através da ação proactiva, que se torna a base da eficiência do processo educativo.

O estudo do fenómeno da abertura dos alunos/estudantes ao foi feito em torno das seguintes dependências:

- a sobrecarga de conhecimentos afecta a taxa de retenção experiencial-comportamental;
- com o aumento do volume do material, a percentagem de retenção diminui (I. Radu, 1999);
- a aprendizagem mecânica equivale a esquecer os conhecimentos acumulados de forma intuitiva e não lógica;
- a acumulação exponencial de informações exige o enriquecimento e a renovação contínuos dos conhecimentos (I. Radu, 1999);
- comparando os sentimentos provocados no momento com os da apercepção;
- retenção em memória das pessoas recebidas;
- interiorizar os efeitos dos sons musicais;
- a sistematização das entoações musicais;
- diferenciação de melodias, harmonias, ritmos, timbres de criação musical;
- realçando as entoações características;
- estilização do carácter e do conteúdo artístico;
- identificar o conteúdo do discurso musical em termos de imaginário real-metafórico;
- imaginação original;
- a decomposição do todo em micro-estruturas com um sentido de essencialidade;
- sintetizando com a pretensão de globalização;
- centrar a atenção nos valores e na orientação para o valor;
- auto-estimulação, capitalizando novas representações e alargando o espaço de influência do meio musical-artístico e do meio existente;
- experimentar através do "ver" e "ouvir" emocionais a mensagem musical como "tu próprio", como outro;

- a tomada de consciência dos êxitos e dos fracassos pessoais e alheios através do estudo da mensagem artística, concebida como um ambiente especial - o estímulo;
- a experiência espiritual-artística, o universo íntimo e o seu aperfeiçoamento estão permanentemente abertos à música e à recepção- interpretação-criação musical (I. Gagim, 2004);
- reflexão próxima;
- a evocação de factos vivenciais consonantes com a mensagem musical em curso;
- suscitar novas ideias sobre o conteúdo da criação musical percebida/interpretada;
- crítica das circunstâncias, do ambiente musical-artístico insatisfatório e sem valor;
- aprovação ou reprovação dos factores de AA;
- avaliação e autoavaliação;
- a medição dos recursos individuais e a estimativa da energia, a potência necessária para um dinamismo contínuo do esforço.

Em conclusão, neste capítulo, referimos que as horas de curso e as horas extracurriculares são constituídas por uma série de acções, que devem ter o valor de um acontecimento de ação, cuja presença é característica:

- estímulo ou estímulos exógenos emergentes;
- o conteúdo da própria ação;
- a dramaturgia da ação: introdução, exposição, desenvolvimento, culminação, meio, conclusão;
- motivação-objetivo, motivação-objectivos;
- ambientes de desenvolvimento: instrutivo-educativo, expresso pela pressão formativa, estado de dependência; individual, expresso pela liberdade de escolha, estado de independência; artístico, apoiado por mudanças qualitativas, estado de intra-independência;
- a capacidade de seguir o rigor de certos princípios;
- finalidades com efeitos práticos.

Edição científica.

Questões actuais da pedagogia musical geral

Monografia editada pelo Prof. Volodymyr
Cherkasov. Compilado pelo Prof. Mykhailychenko
O.V.

Alemanha. LAP LAMBERT Académico
Editora, 2023. 205 с.

O número de folhas de impressão convencional é
13.0.

Актуальні питання загальної музичної
педагогіки:

Монографія за редакцією проф. Черкасова В. Ф.
Упорядник проф. Михайличенко О.В. Бо Басен,
Німеччина / Deutschland. LAP LAMBERT
Académico
Editora, 2023. 205 с.

Кількість умовних друкаських аркушів 13.0.

FOR AUTHOR USE ONLY

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

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.shop



info@omniscryptum.com
www.omniscryptum.com

OMNIScriptum



FOR AUTHOR USE ONLY