

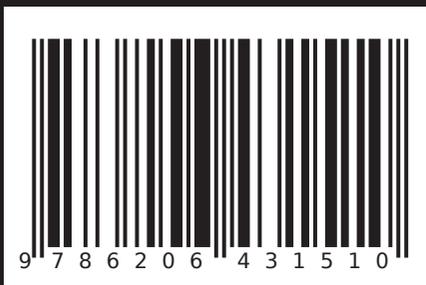
Questions actuelles de la pédagogie musicale générale

La monographie collective des principaux scientifiques et pédagogues ukrainiens met en lumière les questions de la recherche moderne sur l'histoire, la théorie et la pratique de la pédagogie musicale moderne.

La composante de l'histoire locale incluse dans la monographie non seulement élargit l'éventail de la recherche en histoire de l'art, mais contribue également à la liberté de construire une structure mosaïque de relations interdisciplinaires, qui constituent désormais une composante importante de la formation professionnelle d'un musicien-pédagogue.



Cherkasov Volodymyr (ed.) - Docteur en Sciences Pédagogiques, Professeur Sciences Pédagogiques, Professeur, Professeur de la Département d'art musical de l'établissement d'enseignement supérieur communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpathie. Ukraine, Uzhgorod.



EDITIONS NOTRE **SAVOIR**

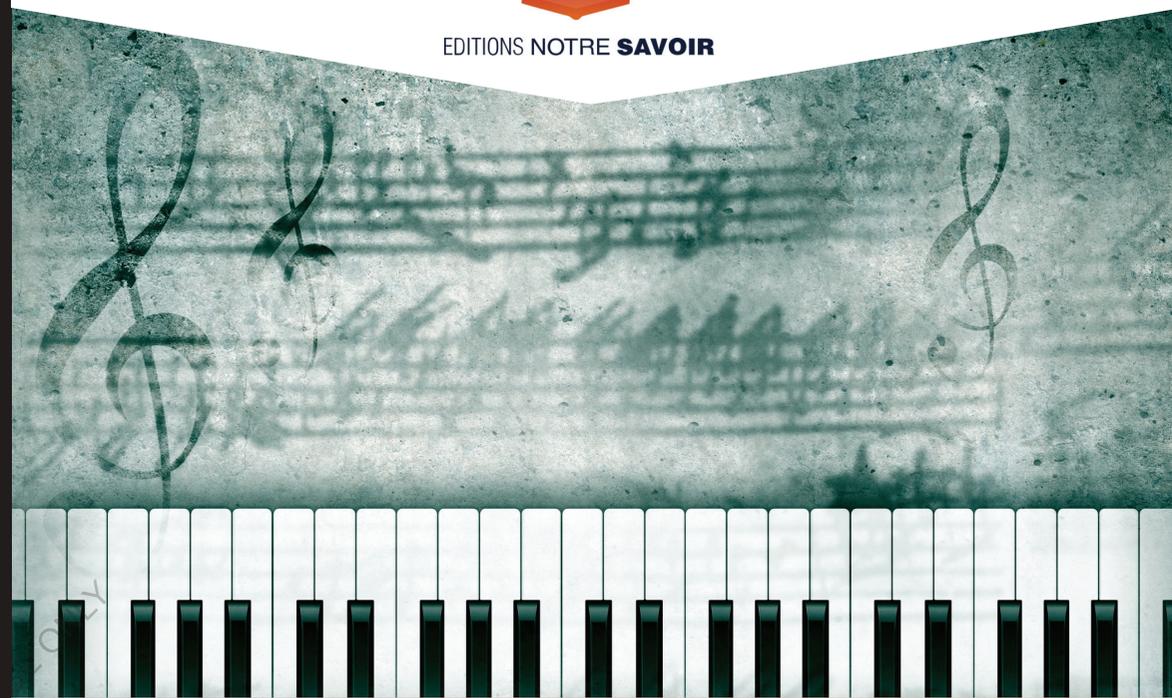
Volodymyr Cherkasov

Questions actuelles de la pédagogie musicale générale

Volodymyr Cherkasov



EDITIONS NOTRE **SAVOIR**



Volodymyr Cherkasov

Questions actuelles de la pédagogie musicale générale

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Volodymyr Cherkasov

**Questions actuelles de la
pédagogie musicale
générale**

FOR AUTHOR USE ONLY

ScieniaScripts

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: 978-620-6-43151-0

Copyright © Volodymyr Cherkasov

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

FOR AUTHOR USE ONLY



Questions actuelles de la pédagogie musicale générale

Monographie

édité par Prof. Volodymyr Cherkasov

**Les deux parties sont d'accord sur le
fait qu'il s'agit là d'une question
d'intérêt général :**

Монографія

за редакцією проф. Черкасова В.Ф.

Questions actuelles de la pédagogie musicale générale : Monographie éditée par le professeur Volodymyr Cherkasov. Compilé par le professeur Mykhailychenko O.V. Deutschland. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2023. 205 с.

педагогікуальні педагогіки : Монографія за редакцією проф. Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Ф. Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Il s'agit d'un projet de recherche et de développement. Бо Басен, Німеччина / Deutschland. LAPLAMBERT Academic Publishing, 2023. 205 с.

La monographie collective des principaux scientifiques et pédagogues ukrainiens met en lumière les questions de la recherche moderne sur l'histoire, la théorie et la pratique de la pédagogie musicale moderne.

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

SOMMAIRE

RÉSERVES DE FORMATION PRATIQUE DES FUTURS SPÉCIALISTES DE L'ART DANS LE CONTEXTE DES DÉFIS MODERNES	4
LES BASES PSYCHOPÉDAGOGIQUES DE LA PRÉPARATION D'UN CHEF DE CHŒUR À L'EXPRESSION ET À LA GESTION D'UNE ÉQUIPE CHORALE	24
ÉDUCATION MUSICALE DANS L'AIRE CULTURELLE ET HISTORIQUE DE L'UKRAINE (ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE D'UKRAINE NOMMÉE D'APRÈS P. I. TCHAIKOVSKY).....	48
FORMATION PROFESSIONNELLE DES SPÉCIALISTES DANS LE DOMAINE DE LA CULTURE ET DE L'ART DANS L'ÉTABLISSEMENT PUBLIC D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR "ACADÉMIE DE LA CULTURE ET DE L'ART" DU CONSEIL RÉGIONAL DES TRANSCARPATES	71
LA PEDAGOGIE DE L'ART MUSICAL COMME SUJET DE RECHERCHE SCIENTIFIQUE	83
MUSIQUE ET ÉTUDES LOCALES DANS LE CONTEXTE DE LA FORMATION DE LA TRAJECTOIRE MUSICALE ET ÉDUCATIVE DU FUTUR MUSICIEN-PÉDAGOGUE.....	107
L'APPRENTISSAGE MIXTE ET L'EXPÉRIENCE ÉTRANGÈRE DE SON UTILISATION DANS LA PRATIQUE PÉDAGOGIQUE	126
LA RÉPÉTITION MUSICALE COMME UNIVERSEL CULTUREL ET ARTISTIQUE.....	139
CULTURE MÉTHODOLOGIQUE DES ÉLÈVES CHANTEURS : STRUCTURE, SYSTÈME DE CRITÈRES, INDICATEURS ET NIVEAUX DE FORMATION	152
MÉTHODES ET TECHNOLOGIES INNOVANTES DANS L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE.....	162
MISE EN ŒUVRE DES INNOVATIONS DANS L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE	176

Oleksiuk Olga
Chef du département de musicologie
et de l'éducation musicale de la Faculté
de la musique et de la chorégraphie
à l'université Borys Grinchenko de Kiev,
Docteur en sciences de la pédagogie.
Ukraine, Kyiv.

LES RÉSERVES DE LA FORMATION PRATIQUE DES FUTURS SPÉCIALISTES DE L'ART DANS LE CONTEXTE DES DÉFIS MODERNES

Les processus de mondialisation, qui déterminent la vie de la civilisation moderne, exigent l'identification des principales priorités non seulement dans la nature et le contenu de l'éducation, mais aussi dans le développement de la recherche pédagogique orientée vers certains changements historiques. Il est urgent de définir une nouvelle stratégie et d'identifier les principales orientations de l'activité scientifique et pédagogique, en tenant compte de la profondeur des changements radicaux qui ont fondamentalement modifié la communauté humaine. Une situation spécifique s'est formée dans le monde moderne, causée par des changements dans les sphères sociales, économiques et culturelles de la société et par des changements dans l'homme moderne lui-même. Il en résulte une attention accrue aux activités de recherche dans les conditions de l'enseignement supérieur moderne, y compris l'art. L'amélioration de la formation psychologique des futurs enseignants implique l'utilisation systématique de méthodes d'apprentissage actives. Il est nécessaire de réfléchir méthodiquement et d'organiser toutes les étapes de l'activité de recherche des étudiants, en commençant par la formation du besoin et des attitudes motivationnelles correspondantes et en terminant par la recherche de solutions aux problèmes professionnels et de moyens d'améliorer les compétences pédagogiques. Le résultat de ce travail devrait être le développement de la pensée pédagogique des étudiants, la définition d'objectifs pédagogiques, la réflexion pédagogique et l'orientation professionnelle, qui se distingueraient par un profond besoin de création active caractérisant le niveau personnel de l'individu.¹

Le plus faible, à notre avis, est le premier niveau, initial, du système méthodique : la formation du besoin de futurs spécialistes du profil artistique dans le travail de recherche, l'auto-éducation et l'auto-formation, c'est-à-dire

¹ Олексюк Ольга Миколаївна (2014) *Дослідницька діяльність кафедри у вищому мистецькому навчальному закладі : європейський досвід* Проблеми освіти : наук. зб. / "La vie est belle", "La vie est belle". К., 2014. - Випуск 79. 310 с.. С. 170-174.

le besoin dicté par l'activité professionnelle, et non par des facteurs extérieurs à celle-ci. correspondant à l'ensemble réel des tâches d'une école d'art moderne.

Dans la pratique des établissements d'enseignement artistique supérieur, diverses tentatives sont faites pour résoudre le problème spécifié, telles que : l'actualisation du besoin des étudiants de développer des capacités de communication et d'autorégulation lors de la mise en œuvre de situations pédagogiques dans divers systèmes de formation, le développement de la motivation de recherche dans les jeux éducatifs. Le plus souvent, l'orientation professionnelle est formée indirectement - par la création de situations modèles ou par l'identification de problèmes personnels généraux dans des situations qui posent les mêmes exigences que l'activité professionnelle.²

Le moyen le plus efficace serait de conditionner directement l'activité de recherche des étudiants aux problèmes de l'activité pédagogique, ce qui, dans une certaine mesure, se produit également dans l'enseignement traditionnel, mais sous une forme tardive. Après avoir maîtrisé les principales disciplines du cycle psychopédagogique, les étudiants entrent dans la pratique pédagogique et font face aux problèmes qu'ils ont résolus auparavant de manière essentiellement théorique. Dans le même temps, la motivation née directement au cours du travail avec les étudiants s'avère inférieure à bien des égards, car les étudiants ne sont pas toujours en mesure d'évaluer les véritables raisons de leurs échecs et de leurs difficultés, la tâche de recherche étant due à l'accent mis sur l'acquisition rapide d'un métier artistique, sur les méthodes reproductives de l'activité pédagogique. Une image similaire due à l'incomplétude du plan méthodique est observée chez les étudiants par correspondance.

L'introduction d'une pratique pédagogique continue a créé les conditions permettant de surmonter la fermeté théorique des disciplines étudiées et le déficit de motivation dans le travail de recherche des étudiants, leur auto-éducation et leur auto-formation. En même temps, le fait même de distribuer la pratique pendant toute la durée des études dans un établissement d'enseignement artistique supérieur (ainsi que le fait de combiner les études avec l'activité pratique pour les étudiants à temps partiel), sans changer le système de sa relation avec l'étude des disciplines individuelles, n'est pas capable de changer qualitativement la base motivationnelle de l'activité éducative des étudiants.

L'un des moyens d'actualiser les motivations autodidactes et autodidactes des étudiants d'un établissement d'enseignement artistique supérieur est que l'enseignant organise des situations dans lesquelles la formulation initiale et la compréhension du problème sont directement liées

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

à la tâche réfléchie de l'école d'art moderne et à l'expérience de l'étudiant. Au fil du temps, la situation problématique formée dans les conditions naturelles du travail pédagogique avec les étudiants se développe et est résolue à l'aide de situations modèles, de discussions et de tâches créatives. Un tel éloignement des problèmes réels est possible et doit être mis en œuvre dans le processus de formation des futurs spécialistes. Dans certains établissements d'enseignement artistique supérieur, la formation de l'activité créative des étudiants est réalisée sous la forme de tâches problématiques distinctes dans la pratique, la préparation de groupes de recherche.

Nous examinerons l'expérience professionnelle de la préparation et de l'organisation de situations problématiques au cours de la pratique pédagogique des étudiants et leur résolution ultérieure dans le cadre de l'utilisation de méthodes d'apprentissage actif dans les cours de psychologie.

Comme vous le savez, la compétence globale la plus importante qui caractérise le niveau de formation psychologique des futurs spécialistes est la capacité à adapter des méthodes toutes faites à des conditions spécifiques, à développer de manière indépendante des techniques de psychodiagnostic en fonction des besoins des futurs spécialistes. Dans les ateliers et les manuels pratiques destinés aux étudiants en psychologie, une telle tâche n'est généralement pas demandée ou l'est de manière générale, sans préciser comment la résoudre. En même temps, comme le montre l'expérience de notre travail, la solution est accessible aux étudiants et favorise le développement de leur intérêt professionnel et de leur créativité.

La première expérience de construction de méthodes psychodiagnostiques par les étudiants comprend quatre étapes : préparatoire (observation des étudiants à l'école, travail avec la littérature, discussions de groupe, consultations individuelles) ; travaux sur l'analyse et la clarification de la méthodologie compilée, conduite d'une discussion de groupe sur les travaux individuels), recherche proprement dite - (les étudiants mènent des recherches dans une école d'art, décrivent les résultats, les analysent, tirent des conclusions sur la tâche d'amélioration du travail éducatif de l'enseignant, si possible, ces conclusions sont immédiatement vérifiées au cours de la pratique pédagogique). À chaque étape du travail, une attention particulière est accordée à l'activité de recherche des étudiants, qui développe la fixation d'objectifs pédagogiques, la pensée pédagogique, l'auto-évaluation, la réflexion pédagogique sur le développement et la mise en œuvre de méthodes combinées de travail individuel et en groupe.

Attardons-nous plus en détail sur l'entretien de chacune des étapes énumérées de cette activité.

Tout d'abord, les étudiants sont chargés de résumer leurs observations en classe, de mener des observations spéciales et des conversations avec l'enseignant afin d'identifier les problèmes pédagogiques les plus aigus dans le groupe donné et d'esquisser des moyens de les résoudre. En général, les

résultats de ces travaux sont peu satisfaisants : les problèmes pédagogiques sont formulés par les étudiants de manière imprécise et diffuse, les spécificités de la situation pédagogique sont peu reflétées, il n'y a pas de tentative d'identification des relations de cause à effet ; les moyens de résolution des problèmes pédagogiques identifiés par les étudiants sont caractérisés par la recherche de moyens d'influence originaux, non standard, variés, mais ils sont encore souvent unilatéraux, fragmentaires ; on note un enseignement sur l'adaptation à la situation existante, et non sur la transformation de la pratique de l'enseignant.

Ensuite, au cours d'une discussion de groupe animée par l'enseignant, les étudiants discutent des problèmes sélectionnés, les précisent et les approfondissent ; ils déterminent quelles informations sur les caractéristiques individuelles des étudiants ou sur les relations interpersonnelles dans la classe permettraient de définir des méthodes efficaces d'action éducative. Questions particulières à débattre : les connaissances psychologiques sont-elles réellement nécessaires pour améliorer le travail d'un enseignant, le professeur le possède-t-il ou doit-il mener des études psychodiagnostiques spéciales ?

En organisant la discussion, l'enseignant aboutit aux décisions suivantes : le problème pédagogique doit être formulé aussi concrètement que possible et doit corrélérer des points tels qu'une définition claire des objectifs de l'éducation artistique, la prise en compte des caractéristiques individuelles et de l'âge, la recherche de méthodes d'influence appropriées (qu'enseigner, qui enseigner, comment enseigner ; et, par analogie, qu'éduquer, qui éduquer, comment éduquer) : quoi éduquer, qui éduquer, comment éduquer) ; la résolution du problème pédagogique exige une connaissance approfondie et différenciée des caractéristiques psychologiques des élèves, qui (avec le degré de profondeur et de spécification nécessaire) peut parfois ne pas être possédée même par l'enseignant le plus observateur ; la recherche de moyens efficaces pour résoudre le problème donné implique la réalisation d'études psychologiques spéciales qui devraient compléter, approfondir et spécifier les connaissances de l'enseignant sur les élèves.

Au cours de ces discussions, certains étudiants tentent de prouver que "l'enseignant connaît déjà ses élèves, sans recherche particulière", qu'"il n'a pas le temps de mener des recherches psychologiques", etc. Pour preuve, l'enseignant peut citer des extraits de conversations avec des enseignants qui, à la suite d'études spéciales, ont permis d'identifier et de surmonter les aspects négatifs du travail auxquels il n'avait pas prêté attention auparavant ; dans un certain nombre de cas, un tel point de vue peut être défendu par des étudiants seniors qui mènent des travaux de recherche scientifique en pédagogie et en psychologie, enfin, dans le groupe d'étudiants, il y aura des opposants à l'opinion des étudiants sceptiques.

Par conséquent, une telle discussion aide les étudiants à formuler des problèmes pédagogiques spécifiques dans le domaine donné, donne une première idée de la façon de composer les méthodes psychologiques utilisées pour résoudre des tâches pratiques spécifiques, montre les possibilités d'utiliser les méthodes de psychodiagnostic dans la pratique, ce qui, dans une certaine mesure, constitue une motivation pour la recherche. La nature de la discussion est mixte : elle comprend les caractéristiques de la discussion-problème, de la discussion-illustration, de la discussion-évaluation et même de la discussion-exercice avec une organisation spéciale. Après le cours, les étudiants déterminent l'objet, le sujet et les tâches de la recherche, identifient les indicateurs du phénomène étudié, préparent un plan pour la future méthodologie, tout en utilisant la littérature recommandée et, si nécessaire, des consultations individuelles sont organisées avec eux.

La première expérience d'auto-construction de techniques psychodiagnostiques par les étudiants implique un travail particulier pour créer un certain état d'esprit chez eux - la confiance dans la réussite de la tâche et la conviction que les méthodes préparées en fonction d'une situation pédagogique spécifique sont plus intéressantes et utiles pour l'enseignant que celles tirées de la littérature et utilisées sous une forme non adaptée.

La deuxième discussion préparatoire est structurée comme une discussion sur les questions liées au développement des différentes parties de la méthodologie du psychodiagnostic. L'enseignant invite les étudiants à exprimer leur opinion sur le nombre et la combinaison des techniques méthodologiques à utiliser pour obtenir des données fiables sur un problème particulier. Ensuite, les tâches de recherche individuelles formulées par les étudiants sont discutées en termes de profondeur, d'exhaustivité et de spécification ; diverses évaluations sont exprimées concernant l'ensemble des indicateurs du phénomène étudié sélectionnés par l'un ou l'autre étudiant ; dans certains cas, les indicateurs sélectionnés sont mis à l'échelle. Au cours de la discussion, les possibilités de modifier certaines techniques méthodologiques utilisées par les psychologues (par exemple, la technique de variation du degré de rigueur du contrôle de l'enseignant utilisée dans l'étude des intérêts cognitifs, pour les tâches de recherche choisies par l'étudiant) sont discutées. En outre, au cours de la deuxième session, les étudiants discutent d'un certain nombre de questions techniques : comment formuler l'enseignement destiné aux étudiants, de manière à ce qu'il remplisse des fonctions de motivation, d'orientation, de guidage et d'explication, et qu'il corresponde aux caractéristiques de l'âge des étudiants, comment simuler les situations, sous une forme généralisée, définies dans les indicateurs sélectionnés, comment traiter les résultats en un minimum de temps et avec un maximum de possibilités de les utiliser dans la pratique.

Au stade de la correction, les étudiants réalisent le deuxième travail écrit "Analyse-clarification des méthodes complexes d'étude des qualités

morales de la personnalité d'un étudiant en école d'art", dans lequel ils examinent en détail les avantages et les inconvénients de leur méthode, les difficultés éventuelles liées à son utilisation, les moyens de corriger les inexactitudes, les lacunes et d'éliminer les difficultés éventuelles ; à la suite de cette analyse, des corrections sont apportées à la version initiale de la méthodologie.

Lors de la dernière étape, celle de la recherche proprement dite, les étudiants mènent des recherches en classe dans le cadre de la pratique pédagogique et préparent un travail écrit décrivant l'organisation de la recherche, ses résultats, effectuent une analyse et tirent une conclusion sur les possibilités et les tâches permettant d'améliorer le travail de l'enseignant. Ensuite, lors d'une session pratique, les résultats de la recherche et les possibilités d'utilisation sont discutés par le groupe.

Par la suite, le travail sur la construction de méthodes acquiert un caractère plus condensé : après avoir discuté du problème en classe, les étudiants composent des méthodes et mènent des recherches en classe pendant une semaine universitaire. Dans le cadre du cours de psychologie de l'âge et de la pédagogie, les étudiants effectuent le travail suivant sur quatre sujets - l'étude des qualités morales, l'estime de soi, les intérêts connus des étudiants et les relations interpersonnelles avec un groupe d'étudiants d'écoles d'art.

Lors de la définition des tâches éducatives pour les étudiants, certaines caractéristiques de la composante cible de l'activité ont varié par rapport à ces travaux. La définition des objectifs au cours de l'élaboration de la méthodologie a été effectuée en fonction de l'une des options suivantes de présentation de la tâche : 1) choisir de manière indépendante les problèmes de recherche réels (et en fonction de ceux-ci, élaborer la méthodologie et la tester) 2) spécifier l'objectif de la recherche dans une direction donnée (par exemple, à partir de l'étude des qualités morales des élèves) conformément aux particularités de la situation pédagogique dans la classe ; 3) présenter un système d'objectifs de recherche dans le cas où des caractéristiques spécifiques de la situation pédagogique sont indiquées ; 4) adhérer à un objectif spécifique au contenu et spécifiquement formulé par l'enseignant (par exemple : étudier le rapport entre la régulation émotionnelle anticipée, étape par étape et finale et la régulation émotionnelle finale) ; 5) utiliser un système d'objectifs de recherche dans le cas où des caractéristiques spécifiques de la situation pédagogique sont indiquées ; 6) utiliser un système d'objectifs de recherche dans le cas où des caractéristiques spécifiques de la situation pédagogique sont indiquées.

Chacune des options de présentation de la tâche vise à développer certaines compétences chez les étudiants : évaluer des situations pédagogiques sous différents angles et chercher des moyens de les résoudre en lien avec l'utilisation de méthodes de recherche psychologique (options

1-4), déterminer les possibilités de varier les techniques méthodologiques pour obtenir des résultats fiables, traduire les indicateurs en situations spécifiques, en questions, en modèles expérimentaux.

L'organisation de chaque cycle de recherche des étudiants a été décidée par nous comme un travail sans échantillon ou selon un échantillon (lorsque les étudiants se sont vus proposer d'étudier des développements spécifiques de méthodes). Dans le premier cas, la phase préparatoire prend du temps, mais elle s'est avérée plus efficace.

Après le cycle complet de la première orientation, du développement de la méthodologie à l'utilisation pratique des données obtenues, ils proposent souvent eux-mêmes de poursuivre la discussion des méthodes et des résultats d'une manière légèrement différente - après l'approbation des méthodes, motivée par le fait que "c'est intéressant d'y penser nous-mêmes", "nous voulons essayer", "nous avons déjà de l'expérience", "la manière de procéder est claire". Après le premier cycle de recherche, la profondeur de la vision psychologique des problèmes éducatifs, la précision de leur formulation et la ponctualité de l'analyse ont été constatées. Le besoin de consultations individuelles, de rencontres avec l'enseignant et de conseils "enseignants-enseignés-élèves" s'est accru.

Les enseignants de l'école d'art sont intéressés par les recherches menées par les étudiants de la faculté : ils demandent à mener des recherches supplémentaires avec d'autres groupes d'étudiants, réécrivent les méthodes des étudiants, se concertent sur l'organisation de la recherche - tout cela développe le besoin d'auto-éducation psychologique et de créativité chez les futurs enseignants.

Les jeux éducatifs (tels que le jeu "Dispute") avec un élément réflexif prononcé, qui impliquent des activités de quasi-recherche sur des problèmes psychologiques et pédagogiques actuels, stimulent le développement de l'orientation professionnelle des étudiants, leur fixation d'objectifs pédagogiques, leur pensée et leur réflexion : dans le processus du jeu, différentes positions s'affrontent et sont à la recherche de moyens efficaces pour résoudre les problèmes. La particularité de notre approche est que la problématisation est partiellement effectuée par les étudiants eux-mêmes avant le début du jeu-dispute pendant l'exécution de tâches spéciales en psychologie pédagogique.

Nous avons développé le contenu du jeu-discussion "Psychologie de l'éducation des élèves de six ans dans une école d'art", qui implique une confrontation des positions des partisans des méthodes ludiques et non ludiques d'enseignement aux élèves de six ans. Des groupes de "théoriciens", d'"opposants", de "critiques" et de "coordinateurs" participent au débat, avec les tâches suivantes : défendre la position de l'éducation des filles de six ans dans le cadre d'activités ludiques, dans le cadre d'activités éducatives ; préparer des questions démontrant la faiblesse des deux positions ; orienter

les efforts de tous les participants vers une interaction positive et la préparation d'une solution.

Avant de participer au débat, les délégués de chaque groupe, sur la base des tâches qui leur ont été assignées, doivent assister (de préférence en coopération avec des étudiants plus âgés pour préparer et diriger) à une ou deux leçons dans une classe d'enfants de six ans, basées sur des jeux ou des activités éducatives, qui permettront d'affiner le problème de la dispute et de fournir des arguments supplémentaires aux participants. En outre, avant de tenir le débat, les participants ont dû se familiariser avec la littérature spécialisée sur le problème et discuter avec l'enseignant des lacunes et des difficultés de l'éducation des enfants de six ans, c'est-à-dire que la formulation du problème a d'abord été liée aux observations pratiques des élèves, puis elle a été proposée sous la forme de la formulation des thèses et antithèses suivantes : la base de l'éducation des enfants de six ans devrait être l'activité ludique (éducative) ; le jeu correspond dans une large mesure (ne correspond plus tout à fait) à l'âge (aux capacités accrues) des enfants de six ans ; le jeu (l'enseignement) assure au mieux l'effet de développement dans l'éducation des enfants de six ans.

Au cours du débat, lorsque la dynamique des positions de tous les participants est fixée, les étudiants doivent passer de l'antithèse indifférenciée "jeu - apprentissage" présentée dans l'opinion de nombreux enseignants à l'antithèse plus correcte "activité ludique - activité éducative", s'assurer que l'expérience professionnelle des enseignants novateurs est basée sur la formation d'activités éducatives chez les enfants de six ans (bien que des actions ludiques distinctes soient incluses dans le tissu de la leçon, elles sont subordonnées à la résolution de la tâche éducative), aborder le problème de la préparation à la scolarisation.

Après l'achèvement de la partie théorique de la dispute - la prise de décision - une phase de réflexion sur les déclarations, les questions des participants au jeu, les moments clés de la dispute est introduite, et l'on discute de la satisfaction des participants à l'égard de la décision prise.

Un autre jeu d'accompagnement, construit de manière dialogique, est mené sur le thème "Style de communication avec la classe". Il organise l'affrontement des positions des partisans des styles de communication autoritaire et démocratique (une antithèse très répandue dans les conflits entre enseignants), apporte une solution aux problèmes de la pédagogie autoritaire et de la pédagogie de la coopération, fournit une analyse du style de communication pédagogique des enseignants novateurs et la préparation d'une solution qui fixe la dépendance et les particularités de la situation pédagogique et l'avantage du style démocratique caractéristique de la véritable pédagogie de la coopération. Dans ce jeu, le point de départ est également l'analyse des observations et de l'expérience de travail des

étudiants dans le processus de pratique pédagogique.³

En fait, les deux jeux mettent en scène une dispute pédagogique, et grâce à la phase préparatoire, non seulement le conflit d'opinions est modélisé, mais aussi le fait qu'il est déterminé par les spécificités de la situation pédagogique et l'approche du travail de l'enseignant. Si possible, il est souhaitable que les étudiants effectuent ultérieurement un travail dans une école d'art en tenant compte des décisions prises à la suite des conflits pour les évaluer ultérieurement et pour consolider une manière problématique de résoudre les situations pédagogiques sur la base de connaissances psychologiques.

Afin de mieux assurer le lien entre les formes spécifiées de travail en classe et l'expérience pratique des étudiants, nous leur avons suggéré de tenir un "journal d'auto-analyse interne" et d'y inscrire les réussites et les résultats pédagogiques dans des colonnes spéciales ; les lacunes, les oublis et les problèmes ; les moyens possibles de surmonter les lacunes de travail ; les compétences et les qualités personnelles qui doivent être développées afin de corriger les erreurs pédagogiques. La corrélation systématique des compétences et des qualités personnelles importantes sur le plan professionnel avec les différentes composantes de l'activité pédagogique sert également à développer l'auto-analyse professionnelle et l'auto-évaluation des étudiants et fournit une base pratique pour discuter d'un certain nombre de questions importantes de la psychologie de l'enseignant.

Lors de l'une des conférences, nous organisons une discussion de groupe sur le thème des "qualités personnelles d'un maître enseignant", nous discutons des raisons des difficultés de l'enseignant qui caractérisent le système des qualités pédagogiques nécessaires : manque de corrélation entre les traits de personnalité significatifs sur le plan professionnel et les composantes de l'activité pédagogique ; position d'adaptation face aux difficultés au travail ; manque de conscience du rôle des caractéristiques personnelles qui déterminent le lien programme-cible et contrôle-évaluation de l'activité, et même des qualités personnelles, qui remplissent la fonction de référence d'un exemple.

En conséquence, la nécessité d'une analyse ciblée des qualités de la personnalité de l'enseignant en relation avec les composantes de son activité pédagogique est établie, après quoi les étudiants élaborent des plans d'auto-éducation individuels pour chacune des composantes de l'activité pédagogique : motivation, fixation d'objectifs, conception, actions pédagogiques (planifiées, imprévues, standard), autocontrôle et auto-évaluation (anticipée, étape par étape, finale), amélioration de l'activité.

Les formes de travail décrites sont organiquement liées à celles utilisées par les professeurs d'art. Par exemple, dans le cadre d'un jeu

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

d'entreprise basé sur la méthode du travail pédagogique, une conversation avec la classe et ses conséquences sont mises en scène ; ensuite, dans le cadre d'une discussion de groupe, les réussites et les échecs pédagogiques de l'étudiant qui a joué le rôle d'un enseignant sont évalués. Dans les cours de psychopédagogie, un certain temps est consacré à l'analyse psychologique des situations qui se présentent au cours du jeu. Dans le processus de préparation au rôle d'enseignant, les étudiants utilisent souvent les résultats des recherches psychologiques qu'ils ont menées, ils essaient d'"incorporer" la recherche psychologique dans le tissu de l'événement éducatif. De telles connexions interdisciplinaires reflètent clairement la nécessité d'une application pratique des connaissances psychologiques dans le travail d'un enseignant.

Dans l'enseignement du cours "Fondamentaux de la maîtrise pédagogique", outre les discussions de groupe, les jeux éducatifs et commerciaux, nous utilisons des éléments de formation socio-psychologique de la communication pédagogique, qui sont ensuite "joués" dans la mesure du possible dans des situations réelles de la pratique pédagogique. Au cours de la maîtrise de ce cours, les étudiants complètent et approfondissent les plans d'auto-éducation, dans lesquels, en règle générale, les programmes de développement de la finalité et de la contrôlabilité de l'activité pédagogique, de l'esprit critique, de l'autorégulation, de la conservation de l'initiative dans la communication prévalent - les enseignants fixent rarement des tâches d'auto-éducation similaires, ce qui indique dans la grande majorité des cas de la patience et - démontrant ainsi une attitude adaptative face aux difficultés du travail pédagogique.

L'objectif de l'activation de l'activité éducative des étudiants est également la procédure d'exécution de tâches individuelles en psychologie liée à l'âge et en psychologie pédagogique (éventuellement dans d'autres disciplines) en combinaison avec une auto-analyse spéciale de la mesure dans laquelle ils ont démontré les qualités de la pensée pédagogique et de l'apprentissage pédagogique de l'enfant au cours de l'exécution de cette tâche. créativité. Une des variantes d'une tâche similaire : les étudiants doivent auto-évaluer les qualités de la pensée professionnelle dans un système de 10 points sur 8 échelles - la difficulté de la pensée pédagogique, sa profondeur, sa précision et sa cohérence, son étendue, sa flexibilité, son efficacité, son sens critique et son autocritique, son indépendance.

Lors de la discussion avec les élèves de chaque concept, son contenu était strictement déterminé, puis chacun devait marquer sur les 8 axes correspondants les points caractérisant le niveau général de développement de ces qualités chez lui, et les relier par une ligne fine. Ensuite, il fallait noter à quel niveau ces qualités se manifestaient lors de l'accomplissement d'une tâche pédagogique spécifique (par exemple, lors d'un débat, de l'élaboration d'une méthodologie, de la préparation d'un plan de travail pédagogique

tenant compte des données d'une étude psychologique, etc. Enfin, il convient de noter dans quelle mesure ces qualités, selon les élèves, sont généralement nécessaires à un enseignant de classe, et de relier les points par une ligne pointillée. En comparant le niveau de ces trois lignes, les élèves tirent une conclusion sur la qualité de l'exécution des tâches et des tâches d'auto-éducation.

Les tâches similaires à celle-ci sont multifonctionnelles : elles soulignent le lien entre la résolution des tâches éducatives et l'activité professionnelle, permettent à l'élève d'évaluer son travail sous sa forme figurative, conduisent à une compréhension des tâches d'auto-éducation de la pensée professionnelle - permettent de les concrétiser, aident à suivre la croissance professionnelle, car elles fournissent des critères pour son évaluation. Ce type de tâche permet notamment d'accroître l'intérêt des élèves pour le travail.

Pour un enseignant, ces tâches permettent, dans une certaine mesure, de contrôler le développement de qualités professionnelles importantes chez les futurs enseignants. Nous présenterons quelques résultats de l'auto-évaluation des étudiants selon le schéma décrit ci-dessus, obtenus lors de la première leçon sur l'âge et la psychologie pédagogique (thème : "Analyse des possibilités d'utilisation de la psychologie dans l'activité d'un enseignant") et après avoir réalisé une tâche similaire lors de la dernière leçon pratique du cours. Le tableau montre les scores moyens des auto-évaluations des qualités de la pensée professionnelle par les étudiants de deuxième année de quatre groupes éducatifs. La signification statistique des différences dans les résultats a été évaluée en comparant les indicateurs de la première et de la dernière ligne du tableau selon le critère de Student ; la signification des différences est indiquée dans la dernière ligne, les notations suivantes sont utilisées : * - $p < 0,05$, ** - $p < 0,01$.

Ces tableaux montrent que, tout en restant assez critiques, les étudiants enregistrent la croissance de chacune des qualités de la pensée professionnelle. Des résultats similaires sont notés lors de l'analyse des travaux des étudiants, de leur activité, lors de l'étude des plans d'auto-éducation des étudiants et des journaux d'auto-analyse.

Tableau 1

Développement des qualités professionnelles des étudiants grâce à la maîtrise de la discipline de la psychologie liée à l'âge et de la psychologie pédagogique

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

Sur la base de l'expérience professionnelle présentée, on peut noter que l'un des moyens efficaces d'activer l'activité éducative des étudiants des établissements d'enseignement artistique supérieur est la modélisation dans le processus d'enseignement de la psychologie de l'activité pédagogique, qui est assurée par une préparation spéciale des situations problématiques, ainsi que le traitement et le développement de l'auto-analyse et de l'auto-évaluation des étudiants au cours de la pratique pédagogique ; sur la base de l'expérience pratique acquise directement en travaillant avec les étudiants, un certain nombre d'axes importants de développement de la situation problématique et de la résolution des problèmes à l'aide des méthodes de discussion de groupe, de jeux éducatifs et de réalisation de tâches créatives sont en cours d'élaboration. Le résultat de la participation à chacun de ces types de cours devrait être l'application pratique des connaissances, des capacités et des compétences acquises dans les activités pédagogiques de l'étudiant.

La condition de réussite de ce travail est l'utilisation de procédures spéciales pour le développement de la composante réflexive de l'activité des étudiants, la dialogisation de l'apprentissage et l'organisation de la planification de l'auto-éducation et de l'auto-éducation, en tenant compte du lien de contrôle et d'évaluation de leurs activités éducatives. La reconstruction des écoles d'art spécialisées supérieures et secondaires, les droits supplémentaires accordés aux universités pour améliorer le processus éducatif ont révélé la possibilité de modifier le contenu de l'enseignement, en réduisant les cours magistraux obligatoires à 24-28 heures par semaine. Le temps consacré au travail indépendant et individuel des étudiants a augmenté. Les équipes pédagogiques des universités mènent une recherche didactique sur les formes et les types rationnels d'activités éducatives des

étudiants.

Avec l'introduction de nouveaux OPP aux ONP dans les établissements d'enseignement supérieur artistique, la psychologie de l'avantage des moyens étendus pour améliorer la formation des étudiants n'a pas été surmontée. Comme le prouve l'évidence : si vous introduisez un nouveau cours, un séminaire spécial, un atelier spécial, un cours spécial, l'efficacité de la formation dans un certain domaine de la pédagogie augmentera. La mise en place d'un élargissement du champ des connaissances théoriques a entraîné une augmentation de la charge de travail des étudiants dans les classes.

Il existe une autre approche qui conduit à séparer les connaissances théoriques des compétences et aptitudes pratiques des futurs enseignants. La valeur pratique de la théorie est exagérée. On ne peut qu'être d'accord avec l'opinion selon laquelle les compétences pratiques et les compétences pédagogiques sont formées sur la base de dispositions théoriques fondamentales. Cependant, l'élément le plus important - son orientation pratique - est souvent négligé dans l'enseignement magistral.

La pratique dans le domaine de l'activité pédagogique est considérée comme un objet d'étude et de construction, grâce auquel un projet (modèle) de réalité pédagogique est créé dans l'optique de l'étudiant. Les conclusions sur l'opportunité de la construction anticipée de situations et d'éléments de l'activité professionnelle future sont importantes pour accroître le rôle de l'activité éducative indépendante et l'orientation pratique de l'éducation.

L'accent mis sur l'enseignement en classe, principalement sous forme de cours magistraux, ne se justifie pas du point de vue de la didactique de l'école supérieure d'art. Selon les données de l'enquête menée auprès de 265 diplômés des filières pédagogiques, environ 95 % des personnes interrogées ont indiqué que les études à l'université avaient eu une grande ou très grande importance dans leur vie. Parmi les facteurs les plus importants de leur développement professionnel, 73 % ont donné la priorité à la communication professionnelle personnelle avec les enseignants lors des séminaires, des cours pratiques et en laboratoire, pendant le travail de recherche ; 87 % ont noté le rôle prépondérant de l'auto-éducation et de l'autodidaxie. 30 à 40 % des diplômés ne possèdent pas les qualités nécessaires qui affectent de manière significative la préparation aux séquences, la stratégie de travail ultérieur avec l'étudiant pour changer sa personnalité et son comportement. En même temps, le responsable du business game a insisté sur le fait que le travail doit être basé sur les aspects positifs de la personnalité de l'étudiant. Les étudiants ont émis diverses hypothèses et options sur les moyens d'influencer l'élève - en utilisant la technique de remplacement des intérêts et des passe-temps, l'influence indirecte sur la personnalité, l'utilisation de la méthode de "l'explosion pédagogique". Les méthodes de neutralisation de la résistance aux influences éducatives, en utilisant les possibilités des

organisations publiques d'enfants, ont été analysées.

Il est justifié de combiner le travail indépendant extrascolaire avec des mini-recherches menées par les étudiants dans les écoles d'art et autres établissements d'enseignement. Les élèves se voient proposer les types de tâches suivants : "Sur la base du travail des unités pédagogiques, déterminer à quel âge et dans quelles circonstances (santé, relations familiales, communication avec les amis dans l'école d'art et en dehors, etc.) les enfants deviennent difficiles." "En utilisant la méthode du questionnaire, déterminer la présence de missions de travail permanentes dans les familles d'adolescents ou de lycéens." "Demander aux élèves de rédiger un essai sur le thème "Ma réussite scolaire". En ce qui concerne différents groupes d'étudiants, analysez les raisons qui les empêchent de bien apprendre. Discutez des résultats de l'analyse avec le professeur principal et les parents des élèves." "À l'aide d'une carte des intérêts, explorez les intérêts professionnels des élèves de huitième année." "Sur la base d'observations d'élèves d'écoles d'art, montrez comment les tâches liées à leur développement sont résolues dans le cadre d'activités éducatives." "Découvrez l'expérience professionnelle d'un enseignant de l'une des écoles d'art de la ville en ce qui concerne la mise en œuvre de l'apprentissage par problèmes (dans le cadre d'un thème éducatif).

Le travail autonome extrascolaire vise non seulement à étudier certains éléments théoriques, mais aussi à enrichir les connaissances par l'utilisation de jeux éducatifs, l'exécution de tâches de recherche, la rédaction d'aperçus, de résumés, de rapports, de comptes rendus, ainsi que par des possibilités de travail individuel, frontal et en groupe avec les étudiants.⁴

Une approche globale de l'organisation du travail indépendant (à la fois en classe et en dehors de la classe) nécessite l'utilisation de formes intermédiaires et finales de contrôle de l'efficacité de l'activité de l'étudiant, de l'individualisation de l'apprentissage. Un professeur d'université ne peut contrôler les progrès de chaque étudiant que trois fois par semestre. À cet égard, les formes de contrôle des connaissances telles que les dissertations, les travaux de fin d'études qui remplacent un crédit ou un examen, les travaux d'examen, les séminaires-consultations avec un groupe d'étudiants, les discussions, l'examen sélectif ou la révision des notes, les entretiens individuels ou en groupe, les consultations, etc.

Le travail individuel est nécessaire pour prendre en compte les inclinations et les intérêts des étudiants et pour accélérer l'achèvement du cours de pédagogie par les étudiants qui réussissent. Il peut inclure la préparation et la résolution de tâches pédagogiques, la mise en œuvre de tâches de recherche, l'analyse de formes de travail éducatif et pédagogique, la production de matériel didactique, l'autocontrôle des résultats des activités

⁴ Tuning Educational Structures in Europe // Contribution des universités au processus de Bologne : Une introduction.
URL : <http://www.tuning.unideusto.org/tuningeu/>.

éducatives par thème ou section, etc. d.

Dans les programmes de notre établissement d'enseignement supérieur, 40 heures sont allouées aux cours magistraux sur la pédagogie. Le même temps d'étude est alloué au travail indépendant des étudiants en dehors du processus éducatif : 20 heures pour les séminaires et les cours pratiques, 20 heures également pour le travail individuel. Des discussions sont organisées sur les thèmes suivants : "Formation de la vision communiste du monde des étudiants dans le système général du travail éducatif", "Éducation idéologique et morale des étudiants", "Méthodes et moyens d'éducation", "Formes d'organisation de l'éducation", ainsi que d'autres types d'activités éducatives.

L'étendue, la structure, le contenu du travail indépendant et individuel, les horaires de consultation et les types de contrôle final sont déterminés par le département et reflétés dans l'emploi du temps du département (calendrier). Afin de ne pas surcharger les étudiants, le bureau du doyen de la faculté coordonne toutes les activités du cours ou du groupe.

Par conséquent, pour organiser le travail autonome des élèves, il est nécessaire de diviser l'ensemble du matériel pédagogique en unités pédagogiques distinctes, de déterminer les objectifs didactiques de chacune d'entre elles, les types, les formes et les méthodes de travail autonome et individuel des élèves, d'établir la gestion de ce travail à l'aide de CONSULTATIONS, de tâches individuelles ou de groupe, d'instructions méthodiques, etc.

Le système de travail indépendant des étudiants de l'école d'art est encore en cours d'élaboration. Quels sont les critères de sélection du contenu du matériel soumis à l'étude indépendante par les étudiants ? Quelle est la meilleure façon de gérer le travail éducatif indépendant des étudiants ? Comment enseigner aux étudiants les bases de l'organisation du travail mental ? Comment résoudre le problème de la formation d'un spécialiste en vue d'un enseignement postuniversitaire continu ? Quel est le système de travail indépendant des étudiants dans chaque matière et cycle de disciplines ?

La science et la pratique pédagogiques doivent répondre à ces questions et à bien d'autres lors de la reconstruction des écoles d'art supérieures et secondaires.

Question polémique très utile et opportune sur le sujet, la spécificité, les fonctions, les possibilités, les principaux axes de développement de la méthodologie pédagogique, les moyens de son influence sur l'amélioration de l'activité pédagogique. La formulation correcte et la résolution scientifique des questions complexes de la pédagogie sont des conditions indispensables au succès de la reconstruction et du renouvellement de l'ensemble du système d'éducation et d'instruction. Il est impossible d'ignorer la science lors de la prise de décisions de gestion importantes dans le

domaine du développement de l'éducation. Les appels récents à remplacer la science par les meilleures pratiques sont absurdes. La culture méthodologique de la recherche pédagogique n'est pas suffisamment élevée.

En accord avec de nombreuses dispositions, je souhaite clarifier quelque chose, et tout d'abord la position sur la fonction transformatrice de la méthodologie, les voies et moyens de sa mise en œuvre dans la pratique. Toute la méthodologie vise en fin de compte à changer la réalité. Une autre question se pose : quel est le rapport entre l'impact direct et indirect de la méthodologie sur la pratique ? L'expérience plutôt riche et triste de la déduction directe des approches philosophiques, de l'utilisation de critères scientifiques généraux pour résoudre des problèmes spécifiques, et en particulier des tâches pratiques, prouve de manière convaincante que les fonctions épistémologiques et méthodologiques de la connaissance philosophique, y compris la tâche très importante de comprendre la dialectique du développement de l'une ou l'autre sphère de la réalité, doivent être réalisées par l'intermédiaire de l'appareil de la connaissance scientifique spécifique. Cependant, la tentative de régler la pratique directement d'un point de vue méthodologique et de placer la méthodologie, comme l'a dit l'un des participants à l'entretien, "sur un piédestal scientifique élevé", l'éloigne de la pratique, ce qui, à son tour, donne lieu à un nihilisme méthodologique.

En effet, la science pédagogique comporte de nombreux étages. Et il est dangereux de sauter de l'étage supérieur au sol, il vaut mieux descendre les escaliers. Il s'agit des liens naturels entre la méthodologie philosophique, scientifique générale et spécifique de la pédagogie, sa théorie et les connaissances appliquées (sous la forme de recommandations, de conseils, d'exigences, de technologies, de méthodes, etc.) Il serait erroné de se demander quel étage est le meilleur ou le plus utile et si l'aliénation des conditions terrestres est inévitable si le chercheur travaille à l'étage. Il y a deux façons d'aller du haut vers le bas et inversement : en sautant d'un étage à l'autre ou en s'arrêtant à chacun d'entre eux. Le méthodologue étudie la réalité, les tendances de son développement, à la fois directement (la vue d'en haut est plus large, les contours du général sont mieux visibles), et indirectement - par le biais de sa propre théorie. Après tout, ce sont les lois, les idées, les hypothèses, les liens découverts qui sont les facteurs des généralisations et des conclusions méthodologiques. Je pense que le lien entre la méthodologie et la pratique, ainsi que la mise en œuvre de sa fonction de transformation, sont assurés indirectement. Sinon, le système de connexions intra-scientifiques est rompu, la théorie est remplacée par des postulats méthodologiques.

La force de la méthodologie réside précisément dans le fait qu'elle synthétise la dialectique, la vision du monde et les approches épistémologiques avec des connaissances scientifiques spécifiques. Cette

intégration met en évidence les problèmes majeurs, les idées clés. Elle permet de comprendre les tendances, de clarifier et de choisir les outils de recherche. Sans nier la possibilité de liens directs entre la méthodologie et la pratique, il préfère l'influence indirecte de la méthodologie sur la pratique par le biais de la théorie pédagogique et de sa partie appliquée - la méthodologie. Après tout, ce n'est pas un hasard si les participants à la conversation n'ont pas pu citer un seul exemple convaincant de l'influence directe de la méthodologie sur la transformation de la réalité pédagogique.

Les méthodes spécifiques de la méthodologie sont les expériences dialectiques et transformatrices à grande échelle. À mon avis, la spécificité de la méthodologie ne réside pas tant dans la méthode que dans le degré de généralisation de son objet. Et les méthodes de la méthodologie elle-même incluent l'analyse.

Synthèse théorique, modélisation, de l'abstrait au concret. La dialectique, en tant qu'étude des modèles généraux, des principes et des méthodes de connaissance et de transformation de la réalité, est la clé pour déterminer les méthodes spécifiques d'étude et de transformation de n'importe quelle sphère de la vie". Chaque science concrétise des approches générales, en tenant compte de son sujet. En utilisant la dialectique, la méthodologie pédagogique l'incarne dans des approches et des méthodes pédagogiques générales, par exemple, dans l'activité personnelle ou dans la théorie et la méthodologie du développement de l'équipe éducative.

De même, les expériences ne peuvent être "retirées" de l'arsenal de la théorie pédagogique basée uniquement sur l'échelle. Il y a bien sûr aussi une expérience méthodologique, si de nouvelles orientations sociales, des idées clés de nature transversale et des outils cognitifs sont testés. Mais il ne s'agit pas alors d'une question d'échelle, mais de la nouveauté et de l'importance fondamentales des positions, idées et technologies originales. Les grandes expériences doivent être guidées par une théorie générale.

Il est possible que de nombreux désaccords dans les positions opposées soient également liés au fait que l'interprétation extensive de la méthodologie est dominante. En effet, toute connaissance plus générale apparaît en relation avec une connaissance moins générale comme méthodologique. Mais dans ce cas, nous devrions parler des fonctions spécifiques de la méthodologie pédagogique en tant que branche spéciale de la connaissance. L'objectif principal de la méthodologie (transformation complexe de la réalité pédagogique) est atteint de manière plus fiable grâce à la fonction principale de la méthodologie - l'amélioration de la théorie, de son appareil, des méthodes, et non en remplaçant la théorie par la méthodologie pour le développement et la mise en œuvre de projets à grande échelle. Ce n'est pas un hasard si les participants à la réunion créative reviennent sur les problèmes et les moyens de la recherche scientifique, en posant la question suivante : "Y a-t-il de l'ordre dans l'appareil

méthodologique de la recherche ?", se plaignant que "la méthodologie ne fournit pas aux théoriciens la technologie, les méthodes de recherche".

l'importance et la séquence de la résolution des problèmes pédagogiques, l'amélioration de la logique de la recherche, le rapport entre les éléments empiriques et théoriques ?

L'étude légitime et scientifique des différentes étapes de la recherche. Par exemple, il est très important d'identifier et de systématiser les faits pédagogiques ou de retracer la procédure de justification d'une hypothèse. Après tout, le niveau de culture méthodologique de la plupart des chercheurs est encore insuffisant. Une autre chose est le niveau auquel les études méthodologiques sont menées, quel est leur rendement réel pour ceux qui sont engagés dans la science. Les problèmes du rapport entre les influences pédagogiques sociales et réelles dans l'éducation, historiques et logiques, existantes et propres (idéales), privées et générales, la différenciation et l'intégration des connaissances pédagogiques, les critères d'efficacité de la recherche pédagogique et bien d'autres ont été clairement posés, même s'ils n'ont pas été entièrement résolus. Le sujet a été défini, les problèmes et les méthodes spécifiques de la méthodologie pédagogique ont été clarifiés, les méthodes et les conditions d'une interaction efficace entre la théorie et la pratique ont été analysées.

C'est peut-être "pas trop", mais ce n'est quand même pas rien. Il est dommage que l'intérêt et l'attention portés à la méthodologie aient sensiblement diminué ces dernières années. Apparemment, ils ont compris l'appel actuel : orienter la science pédagogique vers la pratique d'une manière variable ou trop directe. La pratique a besoin d'une science fondamentale, rigoureusement construite et fondée sur des preuves, qui ne peut être développée sans lignes directrices méthodologiques fiables.

La vie présente de nombreux problèmes nouveaux. L'unité et la continuité du système de formation continue, la réorientation personnelle de l'ensemble du contenu, de l'organisation et des méthodes d'éducation et de formation, l'expertise scientifique de l'expérience avancée, y compris innovante, l'unité et la variabilité des systèmes pédagogiques, etc. Elles ne peuvent être résolues en sous-estimant la méthodologie ou en comptant sur un transfert linéaire de ses dispositions dans la vie réelle.

Poursuivant la discussion entamée sur la signification pratique de la méthodologie de la pédagogie, je voudrais tout d'abord souligner la valeur théorique, la nature conceptuelle de la controverse qui a eu lieu.

En ce qui concerne l'importance pratique de la méthodologie de la pédagogie, il est important de définir le sens du terme "pratique". Il ne s'agit pas ici d'une catégorie philosophique, ni d'une activité matérielle et intentionnelle des personnes, ni d'une base générale pour le développement de la société humaine et de la connaissance, mais d'une activité limitée à la sphère de l'éducation et de l'instruction. La discussion montre une division

très nette de la pratique et de la théorie en deux niveaux. Au premier niveau se trouve l'activité théorique, la théorie pédagogique, au second niveau se trouve le processus éducatif, au centre duquel se trouve l'enseignant. On estime que l'impact de la méthodologie doit être détecté et confirmé à ces deux niveaux. Nous ne savons pas comment influencer la réalité, nous accordons peu d'importance aux théoriciens et aux praticiens - ces deux niveaux sont compris sans ambiguïté et, apparemment, à l'unanimité.

Le problème de la formation de la culture méthodologique de l'enseignant s'est avéré flou. La véritable méthodologie de la pédagogie n'est pas seulement une réflexion pour un scientifique, si elle est vraiment un moyen efficace d'auto-amélioration pour un enseignant, alors la question de savoir ce que les scientifiques peuvent et doivent faire exactement se pose. Amélioration de la culture méthodologique du travailleur pratique Peut-être faudrait-il même élargir l'idée de la façon d'appliquer, d'approfondir la recherche méthodologique, afin qu'elle influence plus activement l'amélioration de la culture méthodologique d'un enseignant, d'un enseignant d'une école supérieure d'art.

En réfléchissant à ce sujet, les interlocuteurs insistent, d'une part, sur les changements dans le contenu de la recherche méthodologique, sur les thèmes et tâches prioritaires modernes de leur RDA et, d'autre part, ils s'efforcent de développer des modèles optimaux de préparation à la pratique pour la reproduction et la perception des connaissances pédagogiques. Ils sont convaincus qu'il s'agit maintenant d'une question de pratique, "inerte" ou "active" intéressante pour la science, pour appliquer ces modèles. À mon avis, il y a du vrai, de l'utile et même du beau dans tout cela.

Mais la pratique en tant que processus éducatif n'est pas seulement un objet d'application directe ou indirecte de ces idées et structures méthodologiques. Dans une certaine mesure, elle contient des connaissances scientifiques. Et dans la mesure où notre science dans les institutions d'enseignement artistique supérieur est également méthodologique, l'enseignant lui-même possède une culture méthodologique. Il n'existe pas de pratique pure complètement séparée de la science. La pratique, comme l'être en général, est spiritualisée par la raison et les passions humaines. Son principal protagoniste est un intellect spécialement formé, un enseignant.

Dans le système de formation et de développement professionnel des enseignants, une plus grande attention devrait être accordée à la formation d'une culture méthodologique chez les étudiants et les auditeurs. Les spécialistes de la pédagogie pourraient faire beaucoup à cet égard, en influençant le contenu des plans éducatifs et thématiques, des programmes, des manuels, des guides d'étude, etc. N'est-ce pas là un moyen d'accroître l'importance pratique de la méthodologie et, en même temps, la possibilité de méthodologiser la pratique ? D'autres recommandations fondamentales sont nécessaires pour renforcer la fonction méthodologique du processus de

formation et de recyclage du corps pédagogique. Dans les établissements d'enseignement supérieur artistique, il serait possible de réaliser un travail de grande envergure visant à assurer une coordination plus étroite des activités pédagogiques et méthodologiques des départements de sciences sociales et de l'enseignement des disciplines pédagogiques.

L'aptitude professionnelle de l'enseignant-praticien à maîtriser et éventuellement à développer de manière créative la culture méthodologique formée n'est pas seulement l'affaire d'un enseignant spécifique, de sa volonté et de son esprit individuels. D'une certaine manière, il est même gênant de rappeler que c'est sur terre, et non dans les cieux des abstractions, que l'on a aujourd'hui le plus grand besoin d'un pédagogue théoricien et heureux (oui, heureux !), qui ne soit pas submergé par la vie quotidienne, les problèmes de santé et de revenus, la charge d'enseignement, les missions publiques, etc. Toutes ces questions ne sont évidemment pas purement méthodologiques, mais elles ne peuvent qu'influencer la formation de la culture méthodologique de l'enseignant.

Comment fournir une véritable opportunité et former le besoin de l'enseignant pour une compréhension philosophique et méthodologique concrète de la science et de sa propre activité pratique ? Que chacun d'entre eux, dans la ville et le village, devienne la personnification de la connaissance méthodologique, incarnée par une activité pédagogique transformatrice, scientifique et expérimentale intelligente et justifiée à tous égards. Mais un tel enseignant n'existe pas encore à grande échelle.

Smirnova Tatyana
docteur en sciences pédagogiques,
professeur du département d'éducation artistique
et disciplines humanitaires
Université nationale de Kharkiv
d'art portant le nom d'I. P. Kotlyarevskiy.
Ukraine, Kharkiv.

BASES PSYCHOPÉDAGOGIQUES DE LA PRÉPARATION D'UN CHEF DE CHŒUR À L'EXPRESSION ET À LA GESTION D'UNE ÉQUIPE CHORALE

Le développement de la culture et des arts en Ukraine nécessite l'intensification de l'espace éducatif et des changements urgents dans le système d'éducation artistique. D'éminents spécialistes notent que le système de formation à la direction d'orchestre et au chant choral dans les établissements d'enseignement supérieur ne correspond pas entièrement aux stratégies modernes. La nécessité de renouveler l'enseignement supérieur de la direction d'orchestre et du chant choral est confirmée par le coût de la préservation de l'essence spirituelle de l'enseignement supérieur, indépendamment des conditions tragiques de l'éducation des étudiants en temps de guerre. On peut supposer que l'une des raisons des erreurs de la communauté éducative réside dans la contradiction entre des stéréotypes éducatifs dépassés et la nature individuelle de la créativité artistique, qui nécessite une formation spécialisée principalement pour l'expression artistique et créative, la communication pédagogique et la gestion d'une équipe chorale.

Les bases scientifiques et théoriques pour résoudre le problème de la préparation des étudiants à l'expression créative, à la communication et à la gestion d'équipe sont les travaux des représentants de la philosophie nationale (H. Skovoroda, P. Yurkevich) et de la psychologie humaniste (A. Bergson, R. Ingarden, M. Heidegger, V. Sukhomlynskyi). Dans les études étrangères, les principales dispositions de la psychologie humaniste concernant l'opportunité de l'unité et du lien entre les personnes (E. Fromm), le développement du potentiel de l'individu, l'opportunité de l'expression et de l'accomplissement de soi (G. Allport, K. Rogers, A. Maslow) sont valables.

Dans les études pédagogiques, la question de l'expression personnelle des étudiants en musique est actualisée dans les travaux d'O. Oleksyuk, O. Rudnytska et P. Kharchenko.⁵ Cependant, le problème de la préparation des

⁵ Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un problème de santé publique et de sécurité. Музично-педагогічний процес у вищій школі : посібник. Київ : Знання України, 2009. 123 с. С.81.

étudiants à l'expression personnelle dans le cadre d'un concert choral est pratiquement inexploré.

Le terme "expression" a été approfondi par O. Losev, qui l'a interprété comme une forme-symbole qui fournit une base matérielle pour une certaine signification dans les actions du sujet, reflétant la difficile dialectique de sa formation en tant que juxtaposition de mouvement et de repos. Les psychologues distinguent l'expression de soi dans les émotions, l'apparence et l'art. Le contenu de l'expression de soi dans l'activité éducative et professionnelle de l'étudiant est important.⁶

Une étude minutieuse des sources scientifiques afin d'identifier l'essence de l'expression de l'étudiant nous permet de la considérer comme un processus de réalisation des capacités individuelles, personnelles et subjectives du "je-professionnel" afin d'identifier et d'affirmer sa propre individualité. Il convient de noter que l'expression de l'étudiant se produit au cours de sa formation professionnelle en tant que processus d'autodétermination et d'accomplissement de soi, s'efforçant de développer le plus complètement possible les aspects de l'individualité créative du spécialiste qui sont soutenus par la société (A. Maslow, 2004).

Dans le processus de direction et de formation chorale d'un étudiant, certaines étapes peuvent être identifiées, qui deviennent la première expérience d'expression créative (M. Kolessa, M. Malko, O. Marchlevskiy, K. Pigrov). La première étape pour accumuler l'expérience de l'expression personnelle est la performance d'un chanteur de chœur, dont la préparation, selon P. Muravskiy, permet aux étudiants de maîtriser progressivement les étapes de la culture chorale dans ses différentes manifestations (O. Bench). L'étape suivante, plus complexe, de la formation professionnelle se déroule au cours de la formation de maître de chœur et de chef de chœur, qui intègre les aspects exécutifs, pédagogiques et de gestion de l'activité professionnelle d'un chef de chœur.⁷

L'efficacité de la formation de l'individualité des étudiants, qui a lieu au cours des deux étapes susmentionnées de la formation professionnelle, dépend directement du diagnostic professionnel, de l'étude des principaux signes de l'expression individuelle, personnelle et subjective d'un étudiant débutant, note V. Rybalka".⁸

Examinons les spécificités de l'expression individuelle des futurs chanteurs et chefs de chœur, en tenant compte de ses caractéristiques générales. L'étude de la littérature psychologique et pédagogique montre qu'un individu est porteur de qualités humaines naturelles, génétiquement

⁶ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.181.

⁷ Там само. С.148.

⁸ Les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans. В. підручник. Київ : Либідь, 2001. 558 с. С.134.

déterminées, dont le développement s'effectue dans le processus d'ontogenèse, dont le résultat est la maturité biologique d'une personne. Dans la pédagogie professionnelle, les propriétés individuelles sont comprises comme des qualités psychophysiologiques (constitutionnelles, neurodynamiques et psychodynamiques), en tenant compte du développement et du sexe de l'individu (V. Rybalka, T. Smirnova).

L'étude de la littérature chorale spécialisée sur les qualités individuelles d'un chef de chœur montre que pour réussir à s'exprimer professionnellement, les étudiants doivent posséder les principales qualités individuelles suivantes : 1) une bonne santé physique, de la résistance et de l'activité musculaire ; 3) le développement et l'aisance de l'appareil de chant et de direction, ce qui est dû à la nécessité de transmettre de manière adéquate le contenu figuratif d'une œuvre chorale en chantant et en dirigeant pendant les longues répétitions et les concerts ; 4) une combinaison harmonieuse des propriétés mentales et émotionnelles d'un individu.⁹

On sait que l'activité de concert d'un chef de chœur se déroule dans des conditions de stress constant, qui sollicitent les propriétés psychodynamiques du tempérament d'un individu, à savoir le niveau de son instabilité psychologique (névrosisme). Les points positifs pour les chefs de chœur sont l'équilibre et le calme, qui correspondent à un faible niveau de névrosisme. La recherche a établi que la combinaison d'un faible niveau de névrosisme avec l'extraversion, c'est-à-dire l'orientation vers le monde extérieur, la capacité à s'adapter facilement à l'environnement social, est optimale pour la direction d'orchestre et les activités chorales. Un tempérament fort, équilibré et mobile est reconnu comme favorable pour un chef d'orchestre, tandis que la léthargie, l'inertie, la passivité, la fermeture et la tendance à la mélancolie sont considérées comme des indicateurs négatifs.¹⁰

La productivité de l'expression personnelle des étudiants dans le processus de direction et de formation chorale dépend du degré de développement et de flexibilité de leurs propriétés individuelles secondaires : sensorielles (émotionnelles), mnémoniques et verbales-logiques. La richesse de la sphère émotionnelle et esthétique des étudiants, leur capacité non seulement à ressentir, mais aussi à exprimer leurs émotions de manière vivante, artistique et expressive dans l'imitation du chant et l'art de la direction est considérée comme positive. Le travail d'un chanteur de chœur en tant qu'interprète exige un certain développement mental et une amélioration des capacités mnémoniques. Cependant, l'activité d'un chef d'orchestre, qui combine des éléments exécutifs, pédagogiques et de gestion,

⁹ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.148.

¹⁰ Там само. С.153.

exige un niveau élevé de pensée musicale et de compétences linguistiques de la part des étudiants.

C'est pourquoi, dans le processus de formation d'un chef de chœur, il convient de prêter attention au développement intellectuel et créatif de l'élève, en particulier à sa libre maîtrise des techniques intellectuelles et logiques (analyse, synthèse, sélection des éléments principaux, comparaison, classification) et des compétences heuristiques et créatives (génération d'idées, originalité, analogie, pensée associative, capacité d'auto-analyse, réflexion). En effet, la combinaison harmonieuse de la logique et de l'inconscient dans la pensée de l'élève permet de créer des interprétations chorales individuelles et uniques.¹¹

Les propriétés individuelles sont considérées comme l'une des conditions et une manifestation partielle du professionnalisme des spécialistes, et leur prise en compte indique les possibilités ultérieures, les ressources physiques et mentales et les taux de croissance personnelle des chefs de chœur. Toutefois, bien qu'elles reflètent une certaine aptitude professionnelle, elles ne garantissent pas entièrement le succès professionnel de l'étudiant en tant que forme d'expression productive de soi.

L'analyse et la généralisation de la littérature psychopédagogique, l'observation pédagogique, les tests et les conversations ont prouvé que, dans une large mesure, l'efficacité de l'expression personnelle d'un étudiant en tant qu'individu est déterminée par ses motivations professionnelles, ses valeurs, ses traits de caractère, ses propriétés personnelles et professionnelles importantes (S. Goncharenko, I. Zyazyun, S. Sysoeva).

La spécialisation d'un chanteur et d'un chef de chœur doit avant tout garantir la satisfaction des besoins vitaux des étudiants (physiologiques, sécuritaires, matériels), parmi lesquels l'importance de ces derniers ne cesse de croître de nos jours. Il est à noter que le besoin d'épanouissement (respect de soi, réalisation de soi) et le contact affectif, qui deviennent le stimulus et le mouvement d'une formation professionnelle réussie pour les étudiants, constituent une motivation efficace pour l'expression professionnelle et personnelle.¹²

Les chercheurs, soulignant la hiérarchie de la sphère des besoins motivationnels de l'individu, notant la diversité de ses connexions, insistent sur le fait que la prédominance des différents groupes de motifs dépend principalement des conditions pédagogiques de l'étude et des spécificités des activités éducatives et professionnelles de l'étudiant. Le succès de l'expression personnelle des futurs chanteurs et chefs de chœur est principalement dû au fait qu'ils ont une motivation bien fondée pour leur choix professionnel, des intérêts cognitifs et professionnels développés (V.

¹¹ Мартинюк А.К. Диригентсько-хорової школи в Україні ХХ - поч. дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук : 13.00.01. Загальна педагогіка та історія педагогіки. 2022. 840 с. С.7.

¹² Le système de gestion de l'information de l'Union européenne a été mis en place par la Commission européenne. Вікова та педагогічна психологія : навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с. С.245.

Yakonyuk). Une motivation professionnelle profonde, attestée par des études professionnelles, est acquise par les étudiants qui ont déjà une expérience de la performance chorale dans les conditions d'une équipe hautement qualifiée sous la direction d'un véritable maître. En règle générale, ils se caractérisent par des motivations spirituelles, la confiance dans la signification sociale de leur activité professionnelle, un amour constant pour la musique et le chant choral, et un désir d'actions actives dans ce domaine.¹³

Un facteur positif dans l'expression personnelle des élèves devrait être la présence d'élèves ayant des idéaux élevés et des orientations de valeurs associées à la reconnaissance de la signification esthétique, culturelle et éducative du chant choral en tant qu'art démocratique efficace. Pour l'artiste, traducteur de la culture, qui devrait être le chef de chœur et les chanteurs de la chorale, la maîtrise des valeurs spirituelles (Foi, Honneur, Bienfait, Amour, Beauté, Vérité, Justice) acquiert une signification particulière. Il convient de créer les conditions appropriées pour que les étudiants acquièrent consciemment un système normatif de valeur (orientations de valeurs, idéal professionnel, orientations de vie, vision du monde et conception du monde).

L'étude des recherches psychologiques et pédagogiques menées par des auteurs nationaux et étrangers montre qu'il s'agit de la sphère normative des valeurs des futurs chefs de chœur :

1) les aide à vérifier et à reconstruire leurs objectifs professionnels, sert de base significative pour choisir les moyens de les atteindre ;

2) contient une idée des moyens les plus parfaits et les plus harmonieux pour maîtriser l'exécution chorale ;

3) concentre les idées sur l'expression personnelle à travers le chant collectif ;

4) résume le résultat de l'auto-éducation des chanteurs et du chef de chœur ;

5) préserve l'idée non seulement de la valeur de l'expression individuelle, mais renforce également l'orientation vers une large unité collective créative ;

6) agit en tant que régulateur du comportement des membres de la chorale par la médiation des traditions et des normes de l'équipe chorale.

La reconnaissance du rôle prépondérant des valeurs spirituelles dans la structure de la personnalité du chef de chœur et du chanteur nous permet d'esquisser la composition des traits de caractère les plus importants qui deviennent la base de l'expression créative et de la réussite professionnelle des étudiants :

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

- 1) la capacité de penser, de percevoir la perfection sous la forme d'un idéal divin personnifié, la fusion spirituelle avec lui, la co-crédation, la conscience ;
- 2) l'honnéteté, la fidélité à la parole donnée, à la patrie, aux collègues et aux étudiants ;
- 3) servir l'ordre et la qualité, la conscience professionnelle ;
- 4) la capacité d'aimer (art choral, chanteurs) ;
- 5) le service de la beauté et la capacité de l'incarner consciemment dans le son choral, la créativité collective, l'amélioration de soi ;
- 6) rechercher la vérité, comprendre le monde par la connaissance ;
- 7) capacité de pouvoir spirituel et de pouvoir humain.¹⁴

En outre, dans le processus de formation professionnelle des étudiants à l'expression personnelle, il est conseillé de créer les conditions nécessaires au développement de la convivialité, du sens du collectif, de la responsabilité à l'égard de son équipe chorale, de l'assiduité et de l'optimisme. La sociabilité, un sentiment positif stable dans le travail avec les gens, la sensibilité, la bienveillance et la capacité à contenir ses émotions deviennent importants sur le plan professionnel. Pour la formation des chefs de chœur, la détermination, le courage et l'indépendance professionnelle sont décisifs.¹⁵

Comme vous le savez, la personnalité d'un professionnel se caractérise principalement par ses qualités professionnelles importantes. Pour la profession de musicien-interprète, la musicalité, la fiabilité professionnelle et le sens artistique sont considérés comme des propriétés importantes sur le plan professionnel".¹⁶

L'analyse des dernières recherches scientifiques sur la psychologie musicale montre que la musicalité est définie comme une éducation intégrée et une capacité spéciale, qui est la base de divers types d'activités d'exécution (S. Naumenko, Y. Tsagarelli, D. Yunyк). Il est d'usage d'inclure l'audition musicale, la mémoire musicale, l'attention et l'imagination musicales, et la pensée musicale dans la structure de la musicalité (S. Naumenko). L'identification de la structure, du contenu et des spécificités de la musicalité en tant que principale propriété professionnelle importante de la personnalité du chanteur et du chef de chœur nous permet de tirer certaines conclusions.

Tout d'abord, la préparation professionnelle des étudiants à l'expression créative nécessite une étude approfondie par les enseignants et une auto-étude par les étudiants de toutes les composantes de la musicalité, en tenant compte des spécificités de leur combinaison dans la structure de la

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

¹⁵ Бенч О. Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с. С.5.

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

personnalité de chaque étudiant. Le diagnostic et l'auto-analyse permettent non seulement de révéler le potentiel réel des propriétés musicales professionnelles, mais aussi de concentrer l'attention sur l'amélioration de toutes les structures de la personnalité, respectivement, par l'orientation professionnelle de l'étudiant.

Deuxièmement, l'étude des traits de personnalité professionnellement importants des futurs spécialistes dans le domaine de la musique et de la culture chorale devrait se faire en même temps que l'étude de tous les indicateurs de la structure de l'individualité, ce qui nécessite des recherches scientifiques supplémentaires sur la psychologie de la personnalité, la psychologie du travail musical et une sélection minutieuse des méthodes de diagnostic apprises.

Étant donné que le cœur de l'expression de soi est la recherche du sens de sa propre vie, on peut supposer qu'une condition importante pour une expression de soi réussie des étudiants est le développement de leur conscience de soi, qui consiste à comprendre son propre "moi", à encourager en soi le désir d'indépendance et l'indépendance en tant que sujet de sa propre activité professionnelle. La conscience de soi d'une personne est comprise comme un ensemble d'idées sur elle-même, se manifestant dans le concept du "moi" et l'auto-évaluation, qui se produit grâce à : a) l'assimilation des points de vue d'autres personnes (valeurs, normes, images de soi en tant que porteur de capacités et de qualités) qui sont significatifs pour l'individu ; b) la suggestion directe et indirecte ; c) la diffusion d'évaluations, de normes qui existent dans la société ; d) un système de formation professionnelle continue, dans le processus duquel l'éducation des significations professionnelles et personnelles a lieu (S. Sysoeva, V. Rybalka).

La dynamique de la formation de la conscience de soi du chef de chœur et de ses chanteurs dépend de l'ensemble de leurs valeurs spirituelles, esthétiques et morales, de leurs traditions, de leur orientation créative, de la nature du répertoire et des méthodes d'exécution, qui sont formées dans le chœur d'étudiants, dans la classe de cours individuels de direction, de chant et d'instruments de musique. Un indicateur de la naissance de la conscience de soi des élèves est leur désir de s'exprimer et de se réaliser dans la profession de chanteur, de chef d'orchestre ou de professeur de musique.

La formation et le développement du "concept de soi" d'un spécialiste comprennent l'image de soi 1) dans le présent (moi réel) ; 2) dans le passé et l'avenir ; 3) souhaitée (moi-idéal) ; 4) en tant que futur spécialiste (je suis professionnel). Elles déterminent le choix professionnel final, à partir duquel l'étudiant résout le problème de l'autodétermination professionnelle ultérieure. D'une part, il doit décider s'il veut rester dans le rôle de chanteur-interprète qui crée le plus petit élément du son choral global avec son chant. D'autre part, il doit se reconnaître progressivement comme un futur leader, éducateur et chef de chœur. L'étude des principes de base de la psychologie

de la personnalité nous permet d'affirmer que l'écart entre la réalité ("je suis chanteur") et l'idéal ("je suis chef de chœur") est la source du perfectionnement professionnel de l'étudiant, de son désir de se développer en tant qu'interprète, organisateur, éducateur, chef de chœur et leader.

Nous pensons qu'il est stratégiquement correct de créer des conditions pédagogiques appropriées dans le processus d'enseignement de la direction d'orchestre et du chant choral pour l'auto-analyse et la construction d'un "moi" positif chez les futurs spécialistes, et pour qu'ils trouvent les sources de leur activité professionnelle. À cet égard, la préparation des étudiants à l'auto-développement professionnel continu, à la recherche et à l'assimilation de connaissances, de compétences et de mécanismes d'auto-amélioration professionnelle devient pertinente. Le critère principal de l'expression personnelle d'un étudiant en tant que sujet de formation professionnelle est une compréhension profonde des moyens de réalisation de sa propre individualité par la médiation de la performance chorale, une compréhension de la nécessité d'un développement professionnel continu tout au long de la vie (T. Smirnova).

Une étude analytique de la recherche scientifique sur la psychologie de la créativité (V. Molyako, V. Rybalka, V. Romanets) nous permet de constater que la nature de l'expression personnelle dépend directement de la capacité de l'étudiant à aborder son développement professionnel de manière créative. Les principaux indicateurs de la nature créative de l'expression personnelle sont la manifestation d'un intérêt persistant pour la profession ; l'activité intellectuelle et créative, qui témoigne de la capacité de la personnalité de l'étudiant à identifier les contradictions et les problèmes qui existent dans la sphère professionnelle ; la maîtrise créative des techniques, des méthodes et des moyens d'activité professionnels. La capacité à s'exprimer de manière créative conduit progressivement à une productivité élevée et durable et à la formation d'un style individuel d'activité et de compétence. L'apogée est l'épanouissement du talent, lorsqu'une personne a non seulement des réalisations créatives stables, mais dépasse également les réalisations de ses contemporains".¹⁷

Dans ce contexte, il convient de reconnaître l'importance de l'accent mis par la formation professionnelle sur la pleine révélation de l'individualité créative de l'étudiant dès l'intérieur des murs d'un établissement d'enseignement supérieur.

On sait que l'individualité est interprétée comme une relation harmonieuse entre les principales structures humaines (individu, personnalité, sujet de divers types d'activité). Cependant, comme le reconnaissent les scientifiques, l'individualité d'un étudiant reflète avant tout l'unité et l'intégrité de toutes ses structures. Sur la base de la hiérarchie et du

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

dynamisme, composantes fondamentales de l'individualité, dans les conditions d'un établissement d'enseignement artistique supérieur, tous les étudiants ne parviennent pas à exprimer pleinement leur propre potentiel, à agir de manière aussi productive et créative que possible dans la sphère de la direction d'orchestre et du chant choral.

C'est pourquoi il devient opportun de prendre en compte le cheminement complexe dans le processus duquel il s'inscrit" :¹⁸

- la conscience de sa propre identité, la sélection de son propre "je" dans la chorale d'étudiants et la conscience de son statut dans cette chorale ; la reconnaissance de ses liens avec le monde ;

- la combinaison de tous les éléments structurels (individu, personnalité, sujet) dans l'intégrité, la détermination de l'unicité de leurs relations, la nature de la propriété de tous ses composants ;

- la détermination des caractéristiques de sa propre expression et le désir de la développer ;

- l'acquisition de caractéristiques spécifiques, les moyens d'expression, la recherche d'un mode d'existence propre, l'autodétermination et l'autorégulation ;

- la détermination de son propre sens de la vie ;

- l'orientation sociale de son activité de chef d'orchestre ou de choriste (O. Bench).

La préparation des étudiants à la communication pédagogique avec l'équipe chorale devrait faire partie intégrante de l'enseignement de la direction et du chant choral. L'étude analytique de la littérature scientifique et des mémoires sur la théorie de la direction permet de déterminer l'importance de la communication dans l'activité professionnelle d'un chef de chœur, qui nécessite l'établissement d'une interaction productive entre les chanteurs du chœur (H. Karas, O. Koshyts, Yu. Loshkov, Ya. Sverlyuk, O. Skrypchynska).

L'importance d'une communication efficace avec le chœur est indiquée par d'éminents chefs de chœur et professeurs qui soulignent l'importance de la capacité à établir un contact pédagogique avec chaque chanteur pendant la période d'éducation d'un chœur cohérent et amical. ¹⁹

Les scientifiques soulignent que le succès des répétitions chorales dépend principalement de la capacité du chef à communiquer avec les musiciens, à établir une interaction humaniste. Il est donc pertinent d'inclure dans le contenu de la formation des étudiants en direction et en chant choral des programmes et des cours de formation qui contribueraient à l'amélioration de la culture de la communication entre le chef de chœur et les choristes.

¹⁸ Там само. С.168.

¹⁹ Карась Г. перша українська професійна хорова диригента : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 428 с.

La base scientifique pour résoudre le problème de la préparation des chefs de chœur à la communication est constituée d'ouvrages de philosophie (H. Vasyanovych, I. Zyazyun), de psychologie (I. Beh, V. Rybalka, O. Romenets), de psychologie sociale (O. Kyrychuk), de concepts de communication pédagogique (V. Hrynyova, O. Oleksyuk, O. Rudnytska).

La communication est considérée comme une forme particulière d'interaction humaine, l'un des types d'activité. Les orientations révélées de la recherche sur le phénomène de la communication permettent d'affirmer la perspective de son étude comme une combinaison de composantes communicatives, interactives et perceptives, dont la mise en œuvre assure l'établissement d'un contact pédagogique et créatif dans l'équipe chorale".²⁰

Les experts reconnaissent l'aspect communicatif comme l'un des premiers dans la structure de la communication, qui est déterminé par l'échange d'informations entre le chef de chœur et les chanteurs de la chorale, l'établissement d'une unité communicative dans le groupe de la chorale. L'analyse des recherches scientifiques en psychologie générale et sociale permet d'affirmer que la transmission de toute information, ainsi que sa formation, sa clarification, son développement se fait à l'aide de systèmes de signes, parmi lesquels la première place est occupée par les moyens verbaux, non verbaux et paralinguistiques. La détermination de la spécificité des processus de communication dans le spectacle choral indique la spécificité de l'utilisation des moyens linguistiques, le rôle des techniques manuelles, l'utilisation de la mimique et de la pantomime dans l'activité professionnelle du chef de chœur et des choristes.

Ainsi, sur la base de l'analyse des ouvrages de théorie de la direction d'orchestre et de psychologie musicale, qui justifient les types de moyens non verbaux, le rôle prépondérant dans la communication professionnelle des chanteurs et du chef de chœur de la technique manuelle, des gestes et des mouvements a été mis en évidence (H. Berlioz, R. Wagner, B. Walter, F. Weingartner, H. Wood, R. Kofman, M. Malko, S. Munsch).

Grâce à un complexe de mouvements plastiques, le chef de chœur est en mesure de refléter de manière active, expressive et précise sa propre idée d'interprétation. Selon R. Kofman, le complexe plastique du chef de chœur devrait être une sorte de code, un langage déchiffré par les choristes. L'auteur note qu'il se compose de mouvements des mains, des yeux, de mimes et de pantomimes et qu'il remplit les fonctions de communication afin de mettre en œuvre l'idée conceptuelle et de communiquer avec les choristes. Partant du fait que la technique manuelle est un reflet externe de la pensée du chef de chœur, l'auteur est parvenu à la conclusion que le discours du chef de chœur, sa technique manuelle, démontre les spécificités de ses processus

²⁰ Les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans. В. підручник. Київ : Либідь, 2001. 558 с. С.468-495.

mentaux, "saturés d'éléments émotionnels, la manifestation de la subjectivité et de l'expression de l'individu".²¹

Dans les travaux des spécialistes de la théorie de la direction d'orchestre, la fonction des moyens d'influence émotionnelle (communication) tels que la technique du mime est définie. Le visage et l'effet des yeux, qui sont considérés comme l'outil de communication le plus important, revêtent une importance particulière dans l'activité du chef d'orchestre. Des scientifiques et des artistes exceptionnels affirment que la productivité de la communication non verbale augmente si le chef d'orchestre maîtrise parfaitement les expressions faciales (M. Kolessa, M. Malko). Les experts notent que l'apparence du chef d'orchestre, son art et ses signaux volitifs, son activité et son efficacité ont un impact significatif sur les chanteurs et les auditeurs. Dans leurs études, les psychologues reconnaissent l'effet psychothérapeutique positif de la mimique et de la pantomime sur la personnalité, sa capacité à saturer le processus de communication de connexions associatives, d'images et de composantes émotionnelles".²²

Les résultats de l'étude de la littérature sur les études chorales et la théorie de la direction d'orchestre nous permettent d'établir l'importance de la communication verbale dans la structure de la communication entre le chef d'orchestre et les choristes. Le rôle important de la communication verbale dans la communication est abordé dans les études de I. Zyazyun, L. Karamushka et V. Semichenko.²³

L'importance de la communication verbale dans la direction et les activités chorales est déterminée par la nécessité de fournir une description verbale adéquate d'une œuvre chorale, de déterminer les méthodes de son exécution, ainsi que par l'augmentation de l'intensité des processus d'échange d'informations verbales dans les conditions de la pratique chorale moderne. Pour un chef de chœur, en tant que représentant d'un groupe socio-économique de professions, la communication verbale productive acquiert une importance stratégique. Il s'agit d'humaniser les liens de communication, de reconnaître les fonctions importantes de la communication dans le développement personnel des choristes, de promouvoir l'épanouissement mental et personnel de chaque choriste et la performance commune de l'ensemble de l'équipe chorale.

L'analyse des approches scientifiques existantes pour déterminer les fonctions de l'activité de parole du chef de chœur et des professeurs de chœur permet de conclure qu'elle remplit trois fonctions généralisatrices :

- la fonction de communication ;
- informatif, ou la fonction de transmission de l'information ;

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

²² Бенч О. П н'у а пас д'аутре choix que d'aller à l'école. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.

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

- une fonction de régulation ou d'influence.²⁴

On peut conclure que la mise en œuvre des fonctions spécifiées sera réussie dans les conditions, si le discours du chef d'orchestre ou du professeur de chorale, outre le respect des exigences réglementaires, se caractérise par la motivation, la concentration sur l'équipe, la rapidité des réactions vocales, la persuasion, l'influence, l'énergie, l'émotivité. Il convient de noter que les chefs d'orchestre parlent en faveur d'une communication concise, figurative et temporelle avec les chanteurs pendant les répétitions, de la capacité du chef d'orchestre à transmettre habilement les particularités de l'interprétation de la performance, à trouver de nouvelles méthodes pour révéler le contenu, de nouvelles couleurs, des métaphores, des comparaisons.

Un aspect essentiel de la formation à la direction d'orchestre et au chant choral devrait être l'étude de l'aspect interactif de la communication professionnelle, qui devrait être comprise comme la construction d'une stratégie générale d'interaction entre le chef d'orchestre et les choristes dans les activités de direction d'orchestre et de chant choral. L'étude de la littérature psychologique et pédagogique sur la communication nous permet de découvrir que l'interaction professionnelle entre le chef d'orchestre et les choristes peut avoir une forme à la fois constructive et non constructive.

L'analyse de la pratique pédagogique et des problèmes liés au travail des équipes chorales éducatives et professionnelles prouve la présence de nombreuses formes non constructives d'interaction professionnelle et pédagogique entre le chef de chœur et les chanteurs de la chorale, qui prennent souvent la forme de critiques destructrices, de manipulation, d'ignorance, de coercition et de nombreux conflits. Dans ce contexte, l'étude des spécificités des conflits et des moyens de les régler au sein de l'équipe chorale devrait constituer un matériel pédagogique pertinent dans le processus de compréhension des types d'interaction appropriés.

En particulier, les experts soulignent que les conflits intrapersonnels, qui sont associés à l'incompatibilité des motifs, des besoins, des valeurs et des sentiments des étudiants, se produisent principalement pendant la période de perturbation du monde intérieur de la personnalité du chanteur, note P. Kovalyk. Les conflits interpersonnels se manifestent sous la forme de : a) conflits d'activité ; b) conflits de comportement ; c) conflits relationnels.²⁵

On peut supposer que préparer les étudiants à comprendre la nature du conflit (destructif ou constructif), la gestion des conflits sur la base de la prise de conscience des principales stratégies de comportement (obstruction,

²⁴ Les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans. В. підручник. Київ : Либідь, 2001. 558 с.

²⁵ Les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans, et les enfants de moins de 18 ans sont plus nombreux que les enfants de moins de 18 ans. В. підручник. Київ : Либідь, 2001. 558 с. С.499.

déviations, conformité, compromis, coopération) contribuera au développement de la personnalité du chanteur et de l'équipe, augmentera le niveau de leur communication pédagogique et de leur professionnalisme.²⁶

L'élaboration d'études théoriques et méthodiques sur les problèmes de direction d'orchestre prouve l'utilisation répandue dans l'exécution chorale de formes d'interaction et d'influence du chef d'orchestre sur les chanteurs et les auditeurs, telles que la contagion et la suggestion. La contagion est caractérisée comme "une prédisposition inconsciente d'un individu à un certain état mental, qui trouve un renforcement émotionnel significatif dans la collectivité".²⁷

L'efficacité de la contagion dans l'exécution musicale est renforcée par l'autorité créatrice, le statut du chef d'orchestre, l'utilisation habile du leadership et des qualités de volonté, explique R. Kofman. On sait que Yu. Kulik, chef de chœur reconnu de Kharkiv et artiste honoré d'Ukraine, maîtrisait les méthodes de contagion. Notant l'opportunité d'utiliser la contagion dans le cadre de la tâche humaine d'unifier le collectif, nous notons qu'en tant que forme d'influence émotionnelle assimilée inconsciemment, elle ne devrait être utilisée que dans le but d'obtenir des résultats artistiques élevés, sans affaiblir la volonté des chanteurs.

La suggestion, en tant qu'"influence consciente et non argumentée d'une personne sur une autre ou sur un groupe", a pour objectif de modifier l'état émotionnel, l'attitude ou l'inclination à certaines actions. L'application de l'infection et de la suggestion dans le processus d'exécution exige que le chef de chœur ait un comportement verbal et non verbal sûr de lui, un certain magnétisme de chef d'orchestre. La pédagogie et la psychologie musicales modernes insistent sur l'utilisation correcte des types d'influence spécifiés, leur utilisation principalement dans le but d'une réincarnation consciente, d'une infection par des énergies, des émotions et des pensées positives (O. Koshyts, P. Muravskiy, V. Rozhok).

L'étude de la littérature scientifique sur les questions d'interaction nous permet de souligner l'importance de l'interaction dialogique et de la coopération entre le chef de chœur et les choristes, qui se manifeste par la convergence des positions, la formation d'une nouvelle unité psychologique du "NOUS". Le psychologue polonais E. Melibruda attribue aux valeurs les plus essentielles d'une communication et d'une interaction compétentes : a) l'authenticité et l'ouverture ; b) la possibilité de recherche ; c) la volonté d'apporter du bien à autrui ; d) le développement de la personnalité et l'affirmation de soi".²⁸

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

²⁷ Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un problème de santé publique et de sécurité. та педагогічна психологія : навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.

²⁸ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.178.

Les auteurs considèrent la coopération comme la forme la plus influente d'interaction entre les chanteurs et le chef de chœur, dont l'essence est étudiée en détail dans la pédagogie moderne, la psychologie pédagogique et la pratique avancée de la direction d'orchestre (G. Karas, A. Martyniuk). La coopération est interprétée par les scientifiques comme une idée humaniste de l'activité de développement conjointe du chef d'orchestre et des choristes, qui est renforcée par la compréhension mutuelle, la pénétration dans le monde spirituel de l'autre et l'analyse collective des résultats des activités de représentation.

Pour la formation et le développement du collectif choral, la coopération pédagogique entre le chef de chœur et les chanteurs du chœur, qui a lieu lors des activités de répétition communes, est d'une importance particulière. Sur la base des dispositions de la psychologie pédagogique concernant le triple objectif de l'interaction pédagogique, nous distinguerons : a) l'interaction interpersonnelle entre le chef de chœur et les choristes ; b) l'accent mis sur l'œuvre chorale et les moyens de son exécution ; c) l'interaction éducative et pédagogique. V. Hrynyov voit l'originalité de l'interaction pédagogique dans la corrélation organique des éléments de la communication orientée vers la personne, orientée vers la société et orientée vers le sujet.

Dans le processus de communication pédagogique au sein de la chorale, la coopération pédagogique peut être imaginée comme un réseau d'interactions entre les membres de la chorale :

- 1) chef d'orchestre-chanteur ;
- 2) les chanteurs en duos, trios, quatuors, chœurs et groupes ;
- 3) les chanteurs en duos, trios, quatuors, chœurs et groupes ; et
- 3) chef d'orchestre et chœur.

La spécificité de la communication pédagogique au sein de l'équipe chorale se manifeste non seulement par la coordination des actions communes, mais aussi par la transmission de l'expérience créative, l'expression personnelle du chef de chœur et des chanteurs basée sur leur activité créative commune enthousiaste. On peut supposer que l'expression humaine est toujours orientée vers la compréhension mutuelle et le contact créatif, qu'elle est un produit de la communication et de la coopération, et que l'activité créative des sujets de l'interaction renforce considérablement leur formation en tant que personnalités créatives.²⁹

La naissance et l'approfondissement de la coopération pédagogique entre le chef de chœur et le chœur nécessitent l'organisation d'un dialogue créatif, "l'échange d'idées et d'impulsions musicales au cours des répétitions et des concerts" (O. Rudnytska). Nous aimerions ajouter qu'un niveau élevé de sa communication artistique avec l'œuvre chorale, qui est interprétée

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

comme un "dialogue intellectuel-créatif entre le destinataire et l'auteur" (H. Padalka, I. Sipchenko), est une condition préalable obligatoire pour le dialogue créatif du chef d'orchestre avec le chœur.

L'étude de la recherche scientifique nous permet de reconnaître que la coopération n'est pas seulement un moyen d'augmenter la productivité des processus de répétition et de représentation, mais aussi le développement professionnel et personnel de ses participants, car elle favorise leur interaction grâce à la sélection d'une meilleure méthode de travail, à l'élargissement des opportunités individuelles et à l'appropriation des propriétés professionnelles et personnelles d'un partenaire.

Sans aucun doute, l'organisation de la coopération à l'échelle du groupe dans un groupe choral représente des difficultés importantes, car c'est précisément ce qui permet de préparer la formation d'un groupe choral, sa transition progressive vers une entité collective de coopération partenariale. En même temps, le principe de l'activité collective dans le chœur n'est mis en œuvre que dans les conditions suivantes :

- 1) l'accent mis par chaque chanteur sur la créativité collective ;
- 2) l'activité de chaque choriste dans la création d'une interprétation ;
- 3) le choix par chaque choriste d'un outil personnel significatif, d'une manière d'incarner artistiquement l'image chorale, qui assure l'individualisation du processus éducatif au sein de l'équipe chorale.

Outre les aspects communicatifs et interactifs de la communication, il existe un aspect perceptif, qui est considéré comme la perception mutuelle des participants à la communication (T. Tsygulska). L'essence de la communication dans le chœur est sujet-sujet, dans le processus duquel il y a une lecture et un décodage actifs de la signification des données externes des chanteurs et du chef d'orchestre. Les impressions qui surgissent en même temps jouent un rôle régulateur important dans le processus de communication et contribuent à la formation d'un individu connaissant.

La perception dans le processus de communication n'est possible que lorsque les destinataires sont capables d'une évaluation mutuelle consciente et compétente, ce qui leur permet de construire des relations créatives constructives à l'avenir, notent G. Vasyanovych, I. Zyzyun. Sur la base des données d'I. Bech, nous constatons que la préparation préliminaire à la compréhension mutuelle, la reconstruction active du monde intérieur du partenaire deviennent importantes pour le chef d'orchestre et les chanteurs du chœur qui entrent en interaction.³⁰

Selon de nombreux auteurs, l'aspect perceptif de la communication exige la formation de la capacité à mener plusieurs processus en même temps : 1)  valuation émotionnelle de l'autre ; 2) décodage (compréhension) de ses

³⁰ Бех І.Д. р12«ибрані науков  прац . особистост . Том 1. Черн вц  : Букрек, 2015.840 с.

actions ; 3) création d'une stratégie de gestion et de communication ; 4) élaboration d'une stratégie de son propre comportement.³¹

La perception en tant que processus de conscience de soi à travers l'autre comprend deux aspects : l'identification et la réflexion". Le concept d'identification en tant que mode de perception signifie le désir de se comparer et de se comparer aux autres. Les études scientifiques des psychologues attestent que les concepts et les images de la perception d'autrui se forment progressivement, reflètent la pensée et les émotions des gens et ont donc plusieurs niveaux de généralisation [V. Molyako]. Le processus d'identification dans la performance chorale est étroitement lié à l'empathie, qui est interprétée comme une manière spéciale et affective de comprendre une autre personne. L'identification collective et l'empathie nécessitent le développement de la capacité à comprendre un partenaire, à prendre sa position, à accepter son point de vue, ainsi qu'à le reconnaître émotionnellement (I. Zyazyun, G. Padalka).

Comprendre l'importance de ces processus permet de reconnaître qu'un aspect nécessaire de la direction d'orchestre et de la formation chorale devrait être l'apprentissage des techniques d'empathie, c'est-à-dire la capacité de reconstruire dans son esprit le monde intérieur du partenaire. R. Burns estime que la capacité d'empathie se manifeste comme suit :

- a) la patience face à l'expression des émotions du partenaire ;
 - b) la capacité de pénétrer profondément dans le monde intérieur subjectif d'autrui ;
 - c) la volonté d'adapter sa propre perception à celle d'autrui.
- Comme le souligne R. Burns, en plus de l'empathie, la préparation des étudiants à une attitude positive et au soutien émotionnel de tout étudiant devient cruciale. Sur la base des dispositions fondamentales de la psychologie pratique, il est possible de recommander de former les futurs chefs de chœur à comprendre l'état psychologique des chanteurs, ce qui permet d'augmenter de manière significative le degré de leur contact.

Au contraire, il est nécessaire de réaliser que la perception dans l'interprétation chorale a une certaine spécificité, qui est compliquée par l'exigence d'une compréhension rapide et profonde, d'une compréhension et d'une évaluation du chanteur non seulement en tant qu'individu, mais aussi dans le contexte d'un diagnostic professionnel constant des compétences vocales et chorales des chanteurs, du contrôle et de la correction de la dynamique de la sonorité du chœur.³²

L'analyse du phénomène de l'aspect perceptif de la communication nous permet de reconnaître le rôle significatif du mécanisme le plus important de la perception interpersonnelle, à savoir la réflexion. En tant

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

³² Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un problème de santé publique et de sécurité. та педагогічна психологія : навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.

qu'élément de la perception d'autrui, la réflexion signifie la prise de conscience de son attitude à l'égard de lui-même en tant que sujet de perception.³³

Bekh I. interprète le concept de "réflexion socio-psychologique" comme "la capacité du sujet à percevoir et à évaluer les paramètres de ses propres relations avec les autres membres du groupe".³⁴

Nous pouvons conclure que dans les conditions d'un collectif choral, la réflexion mutuelle doit se faire dans deux directions : dans le processus de communication verbale lors des répétitions et dans les activités de chant. L'analyse du problème dans une telle perspective exige la reconnaissance du rôle principal du chef de chœur, la détermination du contenu et des formes de son éducation sociale et psychologique supplémentaire, avec l'utilisation de l'entraînement perceptif. En particulier, nous pensons que les étudiants devraient être préparés à comprendre les causes et à étudier les erreurs de perception improductive telles que : a) les attitudes, les évaluations, les croyances biaisées ; b) les conclusions préliminaires sans évaluations fondées ; c) la présence de stéréotypes formés ; d) les attitudes subjectives, la présence d'une base émotionnelle, sur la base de laquelle un jugement évaluatif est effectué ; e) la constance, la rigidité de la perception ; f) les impressions simplifiées d'autrui.

L'analyse de la structure et du contenu de la perception nous permet de reconnaître la pertinence de la préparation d'un chef de chœur à une évaluation raisonnable et à la construction d'un système complet d'interprétation de la personnalité du chanteur, à la connaissance des raisons et des motifs de son comportement. La prise de conscience de l'importance d'une perception interpersonnelle précise nécessite une formation théorique et méthodique supplémentaire des étudiants en vue d'une évaluation professionnelle et pédagogique, d'une correction et d'une formation socio-pédagogique.

Fondements socio-psychologiques de la formation des chefs de chœur. Dans les conditions du développement moderne de la société ukrainienne, les questions relatives à la promotion de l'unité et de la cohésion du peuple ukrainien, à la formation des professionnels qui doivent mener à bien l'éducation collective, prennent une importance particulière. Une tâche importante de l'enseignement artistique supérieur à cet égard est d'approfondir les compétences psychologiques et pédagogiques des étudiants, en ajustant le contenu de leur formation artistique professionnelle.

L'analyse des travaux sur la direction d'orchestre et la pédagogie chorale, l'étude des cursus et des programmes de formation des musiciens-interprètes, des enseignants des disciplines artistiques permettent d'affirmer que, selon la tradition de l'enseignement artistique supérieur, l'attention

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

³⁴ Бех І.Д. р12«ибрані наукові праці. особистості. Том 1. Чернівці : Букрек, 2015.840 с.

principale est accordée à la formation spéciale (musicale), qui implique la formation des techniques de direction des étudiants, la simulation du son d'une œuvre chorale dans une classe ou des classes individuelles (M. Bagrynovskiy, M. Kolessa, M. Malko). L'activité intégrative (aspects exécutifs, pédagogiques et de gestion organisationnelle) du chef de chœur, sa créativité conjointe avec l'équipe du chœur, qui nécessite une formation plus complexe et multifonctionnelle, reste en dehors de l'attention des enseignants et des étudiants. Il est nécessaire de surmonter la contradiction entre le contenu traditionnel de l'enseignement artistique supérieur et les activités multifonctionnelles de direction et de chorale ; entre les exigences modernes de la préparation des étudiants à l'éducation et à la gestion d'un ensemble choral et leur élaboration théorique et méthodique insuffisante dans la théorie de l'enseignement supérieur de la direction et de la chorale. À notre avis, pour surmonter ces contradictions, il faut appliquer de nouvelles idées conceptuelles et des dispositions théoriques de la pédagogie et de la psychologie sociales, de la psychologie de la gestion.

L'analyse des études en psychologie sociale (L. Melnyk, V. Semichenko, V. Shpalinsky), en pédagogie (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, A. Mudryk, M. Fitsula), en pédagogie musicale (Y. Loshkov, L. Sverlyuk, I. Sverlyuk, T. Smirnova) témoigne de différentes approches de la compréhension du collectif, ce qui nécessite de clarifier l'essence du concept de "collectif" et d'en définir les principales caractéristiques.

Examinons les définitions existantes du concept d'"équipe". N. Volkova définit un collectif comme "un groupe compact et socialement significatif de personnes qui sont unies par un objectif commun, qui agissent de concert pour atteindre un objectif et qui disposent d'organes autonomes".³⁵

V. Sukhomlynskyi, dans son ouvrage "Le pouvoir sage de la collectivité", définit la collectivité scolaire comme "une association d'enseignants et d'étudiants, dont chacun vit sa propre vie et possède ses propres modèles de formation et de développement". Ce remarquable enseignant a souligné qu'une équipe devait être considérée comme "une communauté spirituelle complexe de personnes qui se trouvent à différents stades de développement intellectuel, idéologique, moral, social, professionnel et esthétique, et qui ont des besoins et des intérêts différents" [citation de 3]. Le contenu du concept étudié est le plus généralement divulgué par M. Fitzul, qui définit un collectif comme "un groupe de personnes pour lequel il est important d'avoir un objectif socialement significatif, des activités communes quotidiennes visant à sa réalisation, la

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

présence d'organes autonomes, l'établissement de certaines relations psychologiques entre ses membres".³⁶

L'analyse des définitions présentées nous permet de conclure que deux directions peuvent être tracées dans l'interprétation du concept de "collectif" par les auteurs modernes :

1. Les éléments suivants sont reconnus comme les principales caractéristiques du collectif dans l'aspect pédagogique général : a) activité interactive, axée sur la réalisation d'objectifs sociaux ; b) assistance mutuelle, établissement de certaines relations psychologiques entre ses membres ; c) présence d'organes d'autogestion (A. Makarenko, V. Sukhomlynskyi, M. Fitsula, A. Mudryk).

2. Les représentants de la littérature socio-psychologique reconnaissent que les caractéristiques essentielles d'une équipe sont les suivantes : a) unité des objectifs et des valeurs ; b) activité ciblée ; c) haut niveau de communication (V. Semichenko, V. Shpalynskyi). Une analyse comparative des définitions présentées nous permet de reconnaître que les caractéristiques essentielles du concept de "collectif" sont : 1) la présence d'un objectif socialement significatif et d'une activité ciblée pour l'atteindre ; 2) une interaction productive et un niveau élevé de communication entre ses membres ; 3) l'unité des valeurs du manager et des membres de l'équipe.

Considérant que l'interprétation pédagogique et socio-psychologique générale de l'équipe devrait être la base pour clarifier l'essence du concept d'"équipe chorale", analysons ses définitions connues. K. Pigrov, figure emblématique de la culture chorale nationale, considère le chœur comme "une équipe créative organisée de chanteurs qui, dans le cadre de ses activités, vise à servir et à éduquer idéologiquement et artistiquement les larges masses de la population".³⁷

Dans sa définition, l'auteur insiste sur l'objectif et la nature créative des activités de l'équipe chorale. E. Plyushchak et V. Omelchuk actualisent la capacité du chœur à être un collectif de chanteurs capables de chanter ensemble et de manière coordonnée, la présence de tous les éléments du son choral. V. Cherkasov interprète le concept de "chœur" comme un groupe de chanteurs réunis pour l'exécution commune d'œuvres vocales et chorales.³⁸

Par conséquent, la plupart des auteurs-praticiens utilisent traditionnellement le terme "chœur" pour définir un collectif choral, mais les problèmes du collectif en tant qu'organisme social sont indirectement retracés dans les définitions.

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

³⁷ La Commission européenne et le Conseil de l'Europe ont signé un protocole d'accord en vue de l'adoption d'une nouvelle loi sur l'immigration et la protection des réfugiés. Федоренко В. "Хорознавство" : навч. посіб. Житомир : ... І. Франка, 2010. 191 с. С.48.

³⁸ Le projet est en cours d'élaboration. підручника методика музичної освіти : підручник. Кіровоград, 2014. 528 с. С.526.

Il convient de noter que pour résoudre le problème de la préparation des étudiants à travailler avec un groupe choral, les définitions données sont utiles, mais insuffisantes, car elles ne garantissent pas pleinement leur compétence en ce qui concerne les signes et les moyens d'unir un groupe choral. En particulier, les définitions ne mettent pas en évidence les caractéristiques de l'équipe qui affectent la qualité de la performance collective, notamment : l'unité, la cohérence et un ensemble exceptionnel d'individus créatifs.

Cependant, la tendance principale de la psychologie est devenue la compréhension de l'équipe comme un groupe hautement organisé, qui se caractérise par la compatibilité, un niveau élevé d'activité intégrative et une orientation collective. Un collectif est considéré comme un groupe dans lequel les relations interpersonnelles sont déterminées par le contenu personnellement significatif et socialement valable de l'activité du groupe. Par conséquent, l'une des conditions de la formation et du développement positifs d'un groupe choral devrait être son activité de concert socialement utile, qui exige que chaque chanteur comprenne l'objectif et les tâches créatives de son groupe choral. Directement, un collectif choral est reconnu comme "un groupe organisé de chanteurs stable dans le temps avec des organes d'autogestion spécifiques, unis par un objectif, un contenu, des valeurs, des activités communes et une dynamique complexe de relations formelles et informelles".³⁹

Mais elle ne met pas plus pleinement l'accent sur des caractéristiques essentielles de l'équipe telles que la compatibilité, la cohésion et l'efficacité. la naissance d'une unité organique dans le chœur de la personne et de la collectivité.

La compatibilité fait partie intégrante de l'équipe. Dans le domaine du chant choral, elle indique une combinaison favorable de diverses propriétés des choristes, garantit le succès de la performance commune et la satisfaction personnelle du chef de chœur et des choristes. La littérature psychologique distingue plusieurs niveaux de compatibilité. La compatibilité physique indique que les choristes ont le même âge et les mêmes caractéristiques physiques. La compatibilité psychophysiologique indique le degré de compatibilité du tempérament des chanteurs, leurs propriétés musicales, leur capacité de travail, etc. La particularité de la compatibilité socio-psychologique réside dans la cohérence des types de comportement des chanteurs dans un groupe choral, leurs propriétés communicatives, la présence d'un climat psychologique positif dans le groupe choral, la bienveillance, la sympathie émotionnelle et l'empathie. L'étude de la littérature scientifique sur ce problème nous permet de reconnaître que la compatibilité en tant que qualité intégrale de l'équipe chorale assure

³⁹ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.193.

l'existence efficace des chanteurs dans le chœur et signifie une combinaison optimale de leurs qualités professionnelles et personnelles.

D'autres signes de compatibilité dans la chorale sont également considérés comme tels :

a) un niveau élevé de culture d'interprétation des chanteurs, qui se manifeste par leur capacité à se produire ensemble au sein d'un ensemble coordonné ;

b) la clarté et la cohérence des actions professionnelles pendant les répétitions et les concerts ;

c) la capacité de s'adapter aux autres chanteurs et à la situation professionnelle.

Le plus haut niveau de compatibilité, tel que reconnu par les scientifiques, se manifeste dans l'unité d'orientation des valeurs de l'équipe chorale, qui est comprise dans le contexte de la coïncidence des points de vue, des évaluations et des positions des chanteurs et du chef de chœur par rapport aux orientations et aux thèmes de la performance chorale, au style de gestion, aux approches conceptuelles, aux idées".⁴⁰

Il convient de noter qu'il ne faut pas comprendre l'unité d'orientation des valeurs comme une convergence complète des jugements évaluatifs et des positions des choristes, qui peut conduire à l'aplanissement de la personnalité du chanteur dans la chorale. En particulier, les valeurs collectives comprennent les valeurs-normes, les valeurs-idéaux, les valeurs-objectifs.⁴¹

C'est pourquoi, selon les scientifiques, le principal facteur de réussite du chef d'orchestre devrait être la naissance de l'unité organique de la plupart des valeurs, personnelles et collectives.

L'unité des chanteurs et du chef de chœur se produira par leur reconnaissance de l'objectif commun et des tâches de la performance du collectif choral, des points de vue proches sur le contenu et les méthodes de la performance chorale, qui devrait être de nature socialement utile (I. Zyazyun, V. Semichenko, R. Vaisman, Yu. Yanotovska). L'analyse de spécificités de l'unité d'orientation des valeurs du collectif choral nous permet de reconnaître que la nature socialement bénéfique de l'activité du collectif entraîne la naissance de la personnalité collective du chœur.

Par conséquent, il est nécessaire de considérer la compatibilité des chanteurs et du chef de chœur comme une caractéristique intégrale du groupe choral en tant que structure dynamique, qui indique la combinaison la plus favorable des propriétés des choristes, assure le succès de la performance

⁴⁰ La Commission européenne et le Conseil de l'Europe ont signé un protocole d'accord en vue de l'adoption d'une nouvelle loi sur l'immigration et la protection des réfugiés. Федоренко В. "Хорознавство" : навч. посіб. Житомир : ... І. Франка, 2010. 191 с. С.48.

⁴¹ Енциклопедія освіти : Київ, Юрінком Інтер, 2008.1040 с. С.992.

commune et la satisfaction personnelle du chef de chœur et de chaque choriste par rapport au chant choral.⁴²

La compatibilité, en tant que phénomène psychologique, est le résultat de l'effet de l'interaction des choristes pendant les répétitions et les concerts. Elle se caractérise par la satisfaction émotionnelle et la "préservation" des relations positives au sein de la chorale. Les scientifiques notent que la compatibilité se forme dans les conditions de l'étude par le chef de chœur des orientations de valeurs, des idéaux et des tendances de leadership des membres de l'équipe. Elle est consolidée grâce au mécanisme d'assimilation et de renforcement mutuel des qualités positives, de compensation et de complémentarité des qualités personnelles et des compétences professionnelles (vocales et chorales) insuffisamment développées des choristes. La présence de la cohésion est reconnue comme une manifestation claire de la compatibilité.

La cohésion en tant que caractéristique la plus importante d'une équipe est considérée dans la littérature étrangère dans le contexte des concepts de "consensus" et d'"attraction".⁴³

Les psychologues nationaux estiment que l'unité émotionnelle ne suffit pas à former la cohésion. Pour l'acquérir, il faut de l'ordre, de la cohérence et de la stabilité dans les relations interpersonnelles au sein du groupe, qui assurent la stabilité et la continuité des activités de la vie du groupe.

Les scientifiques distinguent des facteurs de cohésion tels que

a) les relations émotionnelles interpersonnelles des membres de l'équipe ;

b) la structure de l'interaction entre eux ;

c) la nature des orientations de valeur, des attitudes et des normes qui apparaissent entre les membres de l'équipe.⁴⁴

Dans cette optique, la cohésion du chœur peut être considérée comme "une mesure de l'unité des chanteurs, qui naît de leur conscience de l'objectif, des tâches et des idéaux communs du chœur, ainsi que des relations interpersonnelles qui acquièrent le caractère d'une assistance mutuelle".⁴⁵

Cette définition est basée sur la déclaration du célèbre représentant de l'école de direction et de chorale de Kharkiv, V. Chabanny, qui estime que "la cohésion est une condition directe de l'atmosphère créative de l'équipe chorale, qui se reflète dans la capacité du chef de chœur à comprendre et à

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

⁴³ Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un problème de santé publique et de sécurité. та педагогічна психологія : навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с. С.130.

⁴⁴ Бех І.Д. р12«ибрані наукові праці. особистості. Том 1. Чернівці : Букрек, 2015. 840 с. С.35.

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

ressentir la vie spirituelle des chanteurs, leur culture intérieure, le niveau d'aptitude à la performance".⁴⁶

Parmi les facteurs qui renforcent la cohésion de l'équipe chorale, les scientifiques considèrent l'efficacité, entendue comme la cohérence du travail entre les chanteurs et le chef de chœur, c'est-à-dire la meilleure combinaison de leurs actions dans le temps et dans l'espace. L'analyse de la littérature psychopédagogique et sociologique prouve que l'efficacité peut être considérée sous deux aspects. Tout d'abord, la performance de l'équipe chorale caractérise l'activité simultanée et interactive des chanteurs et du chef de chœur. Deuxièmement, nous parlons de l'efficacité de la performance qui, sur la base de l'aspect précédent, donne naissance à un ensemble de tous les éléments du son choral et sert d'indicateur de l'unité sonore de l'équipe chorale.

Les scientifiques reconnaissent que l'unité de valeur et d'orientation de l'équipe est l'indicateur le plus important de la cohésion et de l'efficacité. Il est possible de comprendre l'unité de valeur et d'orientation de l'équipe chorale dans le contexte de la concordance des points de vue, des évaluations et des positions des chanteurs et du chef de chœur à l'égard des orientations, du répertoire choral, du style de direction, des approches conceptuelles et des idées que le chef de chœur professe.⁴⁷

Le principal facteur de l'unité de valeur est la communauté des chanteurs et du chef de chœur par rapport à l'objectif et aux tâches de la performance de l'équipe chorale, qui doit avoir un caractère socialement utile (O. Mykhailychenko).

Dans la littérature scientifique, il est souligné que la compatibilité, la cohésion et l'efficacité nécessitent la naissance d'un climat psychologique positif, compris comme un ensemble de conditions internes créées par le manager dans le processus de développement et d'activités vitales de l'équipe. Il s'agit tout d'abord d'un climat psychologique positif :

- a) une perspective positive à la fois pour le collectif dans son ensemble et pour chacun de ses membres ;
- b) l'atmosphère morale et l'état d'esprit qui règnent dans l'équipe ;
- c) l'assistance mutuelle et l'autorité du chef de chœur ;
- d) la productivité des membres de l'équipe.

On peut affirmer qu'un climat psychologique positif contribue à la formation d'un sentiment de satisfaction parmi les membres de l'équipe dans le cadre d'activités communes, et qu'il affecte la vie et les activités de l'ensemble de l'équipe.

Les résultats de notre enquête et de l'examen des activités des chorales d'étudiants de spectacle et d'éducation confirment la justesse des dispositions

⁴⁶ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект : монографія. Видавництво "Ліхтар", 2008. 445 с. С.35.

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

de la pédagogie moderne et de la psychologie sociale selon lesquelles les tâches importantes du chef de chœur devraient être le respect des exigences de compatibilité entre les choristes, l'éducation de la cohésion et de l'efficacité, la création d'un climat psychologique confortable et sain au sein de l'équipe de la chorale.

Par conséquent, les futurs chefs de chœur devraient être prêts à déterminer l'objectif et le contenu des activités socialement significatives de leur chœur, à mener une interaction productive et à cultiver l'unité des valeurs et des idéaux des chanteurs. Pour atteindre les compétences de performance et la culture chorale, le chef de chœur doit prendre en compte les indicateurs de compatibilité des membres du chœur, maîtriser les connaissances et les méthodes pour favoriser la cohésion et l'efficacité, et améliorer les méthodes pour créer un climat psychologique positif.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cherkasov Volodymyr
Docteur en sciences pédagogiques, professeur,
Professeur au département d'art musical de l'Institut de musique de
l'Union européenne.
Établissement communal d'enseignement supérieur
"Académie de la culture et des arts
du Conseil régional de Transcarpathie.
Ukraine, Uzhgorod.

**L'ENSEIGNEMENT MUSICAL DANS LA ZONE CULTURELLE
ET HISTORIQUE DE L'UKRAINE (ACADEMIE NATIONALE DE
MUSIQUE D'UKRAINE PORTANT LE NOM DE P. I.
TCHAIKOVSKY)**

La création de l'un des établissements d'enseignement musical supérieur les plus importants et les plus prestigieux d'Europe et d'Ukraine - l'Académie nationale de musique d'Ukraine portant le nom de P. I. Tchaïkovski - remonte à 1863, lorsqu'une branche de la Société musicale russe a été ouverte à Kiev, et plus tard, en 1968, à la Société musicale impériale russe, sur la base de laquelle l'École de musique de Kiev a été ouverte. Cela a été confirmé par la décision prise en 2020 par le conseil académique de l'Académie nationale de musique d'Ukraine, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, de considérer le 27 octobre 1863 comme le jour de la fondation de l'institution, c'est-à-dire le jour de la fondation de la branche de Kiev de la Société impériale de musique russe.

Le premier recteur du Conservatoire de Kiev en 1913-1914 fut le pianiste, compositeur et professeur ukrainien d'origine biélorusse Volodymyr Vyacheslavovych Puhalskyi (1848-1933). En fait, avant V. V. Puhalsky, L. Albrecht et A. Rubinstein ont tenté de donner à l'école de musique le statut de conservatoire. O. Glazounov et S. Rachmaninov ont également demandé l'ouverture du conservatoire, en justifiant l'opportunité et la rapidité de l'ouverture sur la base de l'école de musique de l'établissement d'enseignement supérieur. Ce n'est que le 3 novembre 1913 que la cérémonie d'ouverture du conservatoire de Kiev a lieu.

L'étude des sources d'archives et de la documentation officielle montre que, de 1924 à 1928, l'institution a fonctionné comme une école technique de musique, dont les diplômés ont reçu des diplômes d'enseignement supérieur. De 1928 à 1934, l'école technique fait partie de l'Institut de musique et d'art dramatique qui porte le nom de M. V. Lysenko. Enfin, en 1934, l'établissement d'enseignement a acquis le statut de Conservatoire d'État de Kiev, et le nom de Conservatoire P. I. Tchaïkovski lui a été attribué en 1940 à l'occasion du 100^e anniversaire de la naissance du compositeur.

Notons au passage que pendant la Seconde Guerre mondiale, les enseignants et les étudiants du Conservatoire de Kiev ont été en partie évacués vers Sverdlovsk et que le processus éducatif s'est poursuivi dans les locaux de l'école n° 57 de Kiev, qui était supervisée par Ostap Lysenko, le fils de Mykola Vitaliyovych Lysenko.

Il est intéressant de noter que dans les années 60 et 70 du 20e siècle, le personnel du conservatoire a commencé à coopérer activement avec des institutions internationales. Il s'agit notamment de la coopération entre les universités, de la formation du personnel pour les pays étrangers, de la participation des étudiants et des enseignants à des concours internationaux, à des conférences scientifiques, à des tournées de groupes d'interprètes, etc. Plusieurs milliers de citoyens étrangers de tous les continents ont reçu le diplôme de P. I. Tchaïkovski. Aujourd'hui, plus de 120 étudiants de divers pays d'Europe, d'Asie, du Moyen-Orient et d'Extrême-Orient étudient à l'académie.⁴⁸

Le personnel de l'Académie entretient de vastes relations internationales avec de nombreux établissements d'enseignement musical et centres culturels étrangers en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Lituanie, aux Pays-Bas, au Portugal, en Pologne, en Biélorussie, au Kazakhstan, en Ouzbékistan, en Chine et aux États-Unis, ce qui ouvre des perspectives de développement professionnel pour les futurs spécialistes et leur permet de réussir leur carrière. Le personnel enseignant de la NAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski coopère fructueusement avec des établissements d'enseignement supérieur ukrainiens, tels que l'Académie nationale de musique de Lviv portant le nom de P. I. Tchaïkovski : L'Académie nationale de musique de Lviv portant le nom de M. V. Lysenko, l'Académie nationale de musique d'Odessa portant le nom d'A. V. Nezhdanova, l'Université nationale des arts de Kharkiv portant le nom d'I. P. Kotlyarevsky, l'Académie de musique de Dnipropetrovsk portant le nom de Mykhailo Hlinka.

Il convient de noter que depuis 1986, le NMAU, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, a commencé à accueillir des stagiaires, puis à former un personnel enseignant hautement qualifié dans le cadre d'études de troisième cycle et de doctorat. Grâce à des musiciens de renommée mondiale, diplômés du conservatoire, des artistes de l'art musical, des écoles d'interprétation, de composition et des écoles scientifiques ont été créées. La NMAU, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, est devenue un centre d'élite de premier plan pour l'enseignement musical professionnel de l'État. À tous les stades de son développement, l'académie a su préserver et enrichir son haut niveau de

⁴⁸Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/istoriya/>

professionnalisme, son lien avec les traditions du peuple ukrainien et les réalisations des cultures musicales européennes.⁴⁹

C'est donc tout naturellement qu'en 1995, par décret du président ukrainien, le conservatoire a acquis le statut d'Académie nationale de musique portant le nom de P. I. Tchaïkovski, et qu'en 2019, selon le classement de l'UNESCO "Top 200 Ukraine", l'Académie nationale de musique d'Ukraine portant le nom de P. I. Tchaïkovski a pris la première place parmi les établissements d'enseignement artistique supérieur d'Ukraine.

Il convient de souligner que depuis 1998, l'Académie est membre de l'Association européenne des conservatoires, académies de musique et écoles supérieures de musique. Depuis 2018, l'académie travaille dans le cadre de programmes de mobilité académique internationale, en particulier le programme de l'Union européenne "Erasmus+".⁵⁰ Les partenaires de l'académie dans le cadre de ce programme sont : Conservatoire supérieur de la ville de Vigo (Espagne) ; Université Aristote de Thessalonique (Grèce) ; Conservatoire nommé d'après Nino Rota à Monopoli (Italie) ; Conservatoire Giuseppe Tartini à Trieste (Italie) ; Université de musique de Freiburg (Allemagne).

L'Académie a défini des règles claires et compréhensibles pour la reconnaissance des résultats d'apprentissage obtenus dans d'autres établissements d'enseignement supérieur, en particulier lors de la mobilité académique. Ces règles sont accessibles à tous les participants au processus éducatif. Le haut niveau de formation des spécialistes est confirmé par leurs réalisations créatives, leurs victoires lors de concours internationaux, leurs concerts actifs et leurs activités d'enseignement réussies.

Il convient de noter qu'en 2019, la direction de l'institution, dirigée par le recteur M. O. Tymoshenko, a entamé une coopération avec des musiciens chinois concernant l'ouverture d'un conservatoire chinois dans la ville de Hengshui. Un événement important de cette année a également été la création du Confucius Music Center, qui est devenu un centre de recherche sur la musique chinoise, d'échanges culturels entre les deux pays de "One Belt, One Road", dont l'objectif était la présentation de l'expérience éducative, du répertoire d'opéra, l'organisation de projets conjoints et de tournées, qui se sont révélés extrêmement précieux dans les échanges culturels, artistiques et éducatifs dans la région de l'Europe centrale et orientale et dans le monde entier.

Il est important que la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski soit le fondateur et l'éditeur de quatre publications scientifiques spécialisées sur la musicologie et les études culturelles, qui sont très populaires parmi les scientifiques. Les enseignants et les étudiants ont la possibilité de mettre en

⁴⁹Так само.

⁵⁰Так само.

pratique les compétences acquises en matière de recherche en publiant des articles et en participant à des conférences scientifiques et pratiques internationales et panukrainiennes.

Aujourd'hui, l'Académie nationale de musique d'Ukraine, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, est un centre d'enseignement musical de premier plan en Ukraine, dans lequel plus de 1 100 étudiants étudient dans 5 facultés et 27 départements, 5 héros d'Ukraine, 5 académiciens et 26 membres correspondants de l'Académie nationale des arts d'Ukraine, 65 artistes populaires, 94 professeurs, 31 docteurs en sciences, 126 professeurs associés, 108 candidats en sciences, 40 artistes honorés et 57 artistes honorés d'Ukraine.⁵¹ Il est donc tout à fait naturel que le processus éducatif soit mené par d'excellents musiciens-interprètes, critiques musicaux, scientifiques, auteurs de monographies et de manuels pour les institutions artistiques de tous les niveaux d'accréditation.

Dans le même temps, il convient de reconnaître que le corps enseignant de la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski dispense une formation de haute qualité à des spécialistes hautement qualifiés dans le domaine de la culture et de l'art, qui repose sur les réalisations scientifiques fondamentales de scientifiques nationaux et étrangers, de musiciens et d'interprètes connus en Ukraine et à l'étranger, et vise à garantir une intégration compétitive dans l'espace éducatif et artistique mondial, capable de créer et de présenter des projets/programmes musicaux originaux, des œuvres et d'appliquer des connaissances, des compétences et des capacités approfondies dans des activités créatives et d'enseignement.

Il est important que les formes et les méthodes d'apprentissage et d'enseignement à l'Académie contribuent à la réalisation des objectifs d'apprentissage et des résultats du programme, qu'elles répondent aux exigences d'une approche centrée sur l'étudiant et aux principes de la liberté académique. La combinaison disponible de formats d'enseignement individuels, de groupe et collectifs est due aux spécificités de l'étude, dont le but est la réalisation d'un projet créatif (d'interprétation ou de composition) par les étudiants et sa justification scientifique. La formation est dispensée à l'aide de méthodes purement pédagogiques (verbales, visuelles, pratiques, axées sur les problèmes, la recherche, l'analyse, etc.) et d'études artistiques spécifiques (historiques-typologiques, de genre, stylistiques, interprétatives, sémiotiques, méthode de reconstruction historico-artistique, etc.

Il convient de noter que les informations sur les objectifs, le contenu et les résultats du programme de formation, la procédure et les critères d'évaluation dans les différentes composantes éducatives sont énoncés dans les programmes d'études et de formation des disciplines. Le programme de chaque discipline contient des informations sur l'enseignant et ses contacts, des informations générales sur la discipline, les méthodes d'évaluation, la

⁵¹Так само.

langue d'enseignement, les compétences générales et spéciales que l'étudiant doit acquérir en suivant le cours, une liste de sujets, des informations sur les formes, les méthodes et les technologies d'éducation et de contrôle, ainsi que le système et les critères d'évaluation. En outre, les programmes des disciplines mentionnent la possibilité d'une éducation inclusive et d'activités extrascolaires (éducation informelle). Les plans d'études des disciplines contiennent des informations plus détaillées sur la structure et le contenu de la discipline, la littérature recommandée, etc.

La formation, l'enseignement et la recherche scientifique des enseignants et des étudiants sont liés à l'internationalisation des activités de la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski, à la participation des assistants stagiaires et des étudiants créatifs de troisième cycle aux festivals de musique internationaux ("Musique dans le vieux Lviv" ; "Mariupol Classic" ; Festival international de guitare de Thessalonique, Grèce, etc.) et à des concours (concours international Arthur Rubinstein, Israël ; "International Guitar Festival and Competition Heinsberg", Allemagne ; concours Tadeusz Wronski, Varsovie ; concours Klaudia Taev, Estonie ; concours international Virgilius Noreika, Lituanie, etc.), à des concerts en solo dans des villes européennes (Katowice, Poznan, Varsovie, etc.).

Faculté de piano.

L'histoire du *département de piano spécial n° 1* commence en 1868, lorsque la première école de musique spéciale a été ouverte à Kiev, qui a ensuite été réorganisée en école de musique. C'est à cette époque qu'ont été jetées les bases de l'école de piano de Kiev, dont le professeur Volodymyr Puhalskyi et le pianiste, compositeur et chef d'orchestre Hryhoriy Khodorovskyi-Moroz étaient à l'origine. En 1913, les professeurs de la classe de piano comprenaient Hryhoriy Beklemishev, Felix Blumenfeld et Heinrich Neuhaus. Les activités d'après-guerre des professeurs et des étudiants de la faculté de piano, où travaillaient K. Mykhaylov, Arnold Yankelevich, E. Slyvak, A. Lufera et I. Shamo, ont contribué à la préservation et au développement des traditions de l'école de piano ukrainienne.

Dans les années 50, l'école de piano de Kiev s'est enrichie de nouveaux noms, dont Volodymyr Nielsen, Tetiana Kravchenko et Vsevolod Topilin : Volodymyr Nielsen, Tetiana Kravchenko, Vsevolod Topilin. En 1961, le département de piano spécial est dirigé par le remarquable musicien Oleksandr Alexandrov. En 1965, en raison de l'augmentation du nombre d'étudiants à la faculté de piano, deux départements de piano spécial ont été créés - le n° 1 et le n° 2. Dans les années 1960 et 1980, les personnes suivantes y ont travaillé : Le professeur Vitaly Sechkin, Mykola Suk, Serhii Skrynchenko. Dans les années 1970-2000, les pianistes-pédagogues Alla

Zaderatska, Zhanna Anistratenko-Khursina, Lyudmila Kasyanenko, Andriy Korzhenevskyi ont travaillé dans ce département.⁵²

Depuis 1996, le département est dirigé par un compositeur et pianiste, artiste du peuple ukrainien, le professeur Mykhailo Stepanenko, qui a créé des conditions favorables au développement complet du potentiel créatif des enseignants et des étudiants du département de piano spécial n° 1. Aujourd'hui, d'éminents interprètes et professeurs ukrainiens modernes travaillent dans ce département, parmi lesquels Le professeur Lyudmila Martsevich, artiste honorée d'Ukraine Alla Kashchenko, lauréate du concours ukrainien Mykola Lysenko Olga Kovaleva, travailleuse honorée de la culture ukrainienne Nataliya Hrydneva, candidate à l'histoire de l'art, le professeur associé Oleg Bezborodko.

Une page spéciale et importante de l'histoire de la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski est occupée par la classe d'orgue du département, qui est dirigée par le travailleur honoré des arts de l'Ukraine, le professeur Halyna Bulybenko.

De 1967 à 1979, le *département de piano spécial n° 2* a été dirigé par l'artiste du peuple russe, le professeur Tetyana Kravchenko. Dans les années 1980, le département a été dirigé par Aza Roschyna et Yevhen Rzhanov : Aza Roschyna et Yevhen Rzhanov. De 1985 à 2004, le département a été dirigé par l'artiste honoré d'Ukraine, le professeur Ihor Ryabov. Depuis 2004, le département est dirigé par le professeur Tetyana Roschyna, artiste honorée d'Ukraine et candidate en histoire de l'art.

La période moderne de l'activité du département est marquée par de nombreuses innovations. Pour la première fois, les professeurs du département ont introduit des conférences scientifiques et pratiques régulières et des lectures pédagogiques : " L'art du piano : histoire et modernité ", " L'école de piano de Kiev : Noms et époques ", "École de piano de Kiev : pages d'histoire", "À l'occasion du 200e anniversaire de F. Chopin". Il a publié des collections d'ouvrages scientifiques intitulés "Problèmes d'interprétation et de pédagogie du piano", "F. Chopin : 200 ans de romantisme" et la monographie collective "École de piano de Kiev. Noms et époques".⁵³

Les relations internationales sont activement développées par les enseignants du département. Il s'agit principalement du festival international "Dynasty", qui comprend la série de concerts "The Art of Playing with an Orchestra", auxquels participent des artistes d'Ukraine, des États-Unis, de Chine, de France, d'Israël, d'Australie et de Grande-Bretagne.

Au cours de ses années d'existence, les professeurs du département ont formé un grand nombre d'interprètes et d'enseignants hautement

⁵²Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-spetsialnogo-fortepiano-1/>

⁵³Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-spetsialnogo-fortepiano-2/>

professionnels. Parmi les étudiants du département, on trouve des pianistes qui perpétuent les meilleures traditions de l'école de piano de Kiev et présentent l'art pianistique ukrainien sur la scène musicale mondiale.

Le département de direction de concert a été fondé en 1938 sous le nom de département d'ensemble de chambre et de direction de concert. Les premières années, il s'agissait de cours facultatifs de direction d'orchestre. Au fil du temps, en 1946, l'examen d'État pour la classe de violon solo a été introduit pour la première fois, ce qui a confirmé l'importance de cette discipline dans la formation d'un musicien professionnel. En 1969, une spécialisation obligatoire dans la classe de violon solo a été introduite. Un institut d'illustrateurs-chanteurs et d'instrumentistes est en cours de création.

Les professeurs du département travaillent constamment à l'amélioration du processus éducatif, à la création de nouveaux programmes éducatifs et à l'élargissement du répertoire. La composition des solistes du département est constamment renouvelée par de jeunes instrumentistes talentueux qui ont une expérience considérable en tant que premier violon et qui sont étudiants au conservatoire. Le répertoire des étudiants du département comprend la quasi-totalité de la littérature vocale et de chambre, ukrainienne et internationale, des opéras pour piano, un grand nombre de concerts instrumentaux et de pièces de théâtre, qui couvrent toutes les époques, tous les genres et tous les styles. Le répertoire est régulièrement mis à jour avec des œuvres de compositeurs modernes, en particulier ukrainiens.

Les professeurs du département effectuent des tournées actives, donnent des concerts d'œuvres de compositeurs de presque toutes les époques, dirigent des concerts thématiques d'étudiants de leurs classes. Le département accorde une grande attention aux développements scientifiques et méthodiques. Les professeurs effectuent des révisions exécutives de scènes d'opéra, d'airs individuels de classiques de la musique du monde, de romances, etc.

Les diplômés du département travaillent avec grand succès dans des opéras, des salles de concert et des établissements d'enseignement en Ukraine, aux États-Unis, en France, en Grande-Bretagne, en Pologne, en Russie, au Portugal, en Allemagne, au Canada et en Espagne.

Faculté de chant et de direction d'orchestre.

Le département de chant de chambre a été créé en 2017 à la suite de la réorganisation du département de chant solo en département de chant de chambre et en département de chant lyrique. Pour sa création et son développement, le département s'appuie sur les traditions établies par d'excellents professeurs de chant qui ont travaillé au Conservatoire de Kiev. Les activités des professeurs du département de chant de chambre visent à former de jeunes talents dans le domaine de l'art vocal, à mener des recherches scientifiques et méthodologiques et à développer des

technologies innovantes dans le domaine de l'interprétation vocale et de la pédagogie, sur la base de l'intégration de la science, de l'éducation et de l'interprétation de concert.

Le personnel enseignant et exécutif du département s'efforce constamment d'améliorer le processus de formation des futurs interprètes sur la base de l'unité de l'éducation, de l'instruction, de l'interprétation et de la pratique pédagogique. L'efficacité des activités de concert, de création pédagogique et d'innovation augmente avec les efforts des enseignants et des étudiants. Un séminaire scientifique et méthodologique a été organisé avec grand succès à l'occasion du 150^e anniversaire du professeur O. Muravyova ; des conférences scientifiques et pratiques internationales ont été organisées, dont "Familles artistiques" et "L'art de la musique" : "Familles artistiques" et pour le 100^e anniversaire de Z. Lichtman.⁵⁴

Le département de direction chorale réunit des enseignants talentueux et des chefs d'orchestre en exercice qui assurent la formation de chefs de chœur hautement qualifiés travaillant dans diverses institutions artistiques en Ukraine et à l'étranger. La base de la formation de ces spécialistes est le chœur d'étudiants, dont le répertoire se distingue par la complexité du langage des compositeurs modernes, la diversité des genres, la technique d'interprétation et l'habileté artistique.

Le répertoire du chœur d'étudiants comprend des œuvres de compositeurs nationaux et étrangers, des œuvres d'opéra et des œuvres de musique spirituelle, des miniatures chorales et des arrangements de chansons folkloriques. Le département a entamé une étude complète du travail a sarrella, à savoir : la préparation de l'annotation, le travail pratique avec le chœur, la préparation de l'œuvre pour le concert et la direction du chœur dans les conditions de la scène. Par conséquent, le niveau de formation de ses diplômés permet de croire à l'enrichissement et au développement du futur art choral académique ukrainien.

Le département de préparation à l'opéra et de direction musicale de l'université nationale d'État portant le nom de P. I. Tchaïkovski forme des bacheliers et des masters en théâtre musical avec la spécialisation "direction musicale" et des chanteurs-interprètes avec la spécialisation "chant d'opéra". Les activités du personnel enseignant du département sont caractérisées par le professionnalisme et une énergie créative constante, ce qui détermine ses réalisations et une forte perspective pour les activités futures. Les enseignants du département considèrent que la formation professionnelle des chanteurs d'opéra et l'enseignement de l'art de la direction musicale aux étudiants constituent la tâche principale de leur travail.

Nous tenons à souligner que le théâtre musical moderne s'efforce de développer et de rechercher de nouvelles formes d'art scénique, d'impliquer

⁵⁴Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-kamernogo-spivu/>

de jeunes spécialistes créatifs - chanteurs et metteurs en scène - dans le travail créatif. Ces défis déterminent la nécessité de former de futurs artistes capables de s'adapter rapidement aux nouvelles conditions dans le domaine de la musique et du théâtre, d'être compétitifs dans le pays et dans le monde, conformément aux exigences professionnelles en constante évolution.⁵⁵

Le département d'opéra et de direction symphonique a été fondé en 1918 à l'Institut de musique et d'art dramatique portant le nom de M. V. Lysenko, à l'initiative du professeur Mykola Malko. Les premiers professeurs du département étaient Valerian Berdyaev et Felix Blumenfeld. En 1948, le recteur du conservatoire de Kiev était le célèbre chef d'orchestre ukrainien Oleksandr Klymov, artiste honoré de l'Ukraine. C'est à son initiative et avec son soutien qu'a été créé le département de direction d'orchestre d'opéra et de symphonie, auquel il a invité des chefs d'orchestre de renom comme Natan Rakhlin, Volodymyr Piradov et Veniamin Tolba à travailler. Au début, ce département faisait partie du département de direction chorale.⁵⁶

Il convient de noter que de 1978 à 1986, le département de direction d'orchestre d'opéra et de symphonie a été dirigé par le professeur Mykhailo Kanershtein, un enseignant talentueux et dévoué à la cause, qui a apporté une contribution significative aux composantes pratiques et éducatives de l'école de direction d'orchestre. Grâce à lui, les célèbres chefs d'orchestre Konstantin Simeonov et Stefan Turchak ont été invités à faire partie du corps enseignant du département. C'est à l'époque de Mykhailo Kanerstein que le "département de direction d'opéra-symphonique" a été transformé en "département de direction d'opéra-symphonique". La création d'une nouvelle subdivision structurelle du "département" prévoyait un cursus de cinq ans selon un programme spécialement élaboré avec des étudiants ayant déjà reçu une formation musicale supérieure.⁵⁷

Il convient de souligner que, de 1986 à 1989, le premier chef du "Département de l'opéra et de la direction symphonique" a été l'artiste du peuple de l'URSS, lauréat du prix d'État Taras Shevchenko et brillant chef d'orchestre, Stefan Turchak. Le maestro a été le premier à interpréter de nombreuses œuvres de compositeurs ukrainiens modernes. C'est S. Turchak qui a porté la musique ukrainienne au niveau européen.⁵⁸ De 1989 à 2000, le département a été dirigé par Yevhen Dushchenko, un chef d'orchestre exceptionnel, dont l'activité créatrice a été associée à plusieurs collectifs ukrainiens de renom. En 1983, Yevhen Dushchenko est devenu l'un des

⁵⁵Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-opernoyi-pidgotovki-ta-muzichnoyi-rezhisuri/>

⁵⁶Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-operno-simfonichnogo-diriguvannya/>

⁵⁷Так само.

⁵⁸Так само.

fondateurs et le chef d'orchestre du premier théâtre musical pour enfants en Ukraine, appelé "Kyiv Opera".

Un événement important dans le développement de l'école d'opéra et de direction d'orchestre symphonique de Kiev a été l'ouverture d'un poste d'assistant stagiaire en 1995. Depuis 2000, le département d'opéra et de direction symphonique est dirigé par l'artiste du peuple ukrainien, le professeur Viktor Zdorenko. Depuis de nombreuses années, le département dispose d'un orchestre symphonique dans lequel les étudiants chefs d'orchestre s'exercent. Les lauréats s'exercent également dans le studio d'opéra de l'académie, dont le répertoire comprend de nombreuses représentations d'opéra.

Après avoir obtenu leur diplôme, les diplômés ont déjà une expérience de travail non seulement avec un orchestre symphonique, mais aussi avec un orchestre d'opéra, ce qui confirme pleinement la qualification de "chef d'orchestre d'opéra et d'orchestre symphonique". Parmi les diplômés du département de direction d'orchestre symphonique et d'opéra figurent des chefs d'orchestre réputés qui font la fierté non seulement du département et de l'académie, mais aussi de notre pays. Il s'agit d'artistes du peuple ukrainien, de personnalités remarquables de l'art musical ukrainien, de lauréats de concours de direction d'orchestre, de chefs d'orchestre de célèbres orchestres symphoniques ukrainiens, de chefs d'orchestre de théâtres d'opéra et de théâtre musical ukrainiens.

Le *département de chant lyrique* a été créé en 2017 sur la base du département de chant solo. Des chanteurs exceptionnels, lauréats de concours internationaux, artistes nationaux et honorés d'Ukraine travaillent dans le département, dont la grande majorité a travaillé comme solistes de l'Opéra national d'Ukraine portant le nom de Taras Shevchenko au cours de différentes années. Ces dernières années, le département de chant lyrique a formé un grand nombre de chanteurs professionnels qui sont devenus lauréats des concours vocaux les plus prestigieux et ont reçu les plus hautes récompenses non seulement lors des concours vocaux nationaux, mais aussi lors des concours étrangers les plus prestigieux.⁵⁹

En outre, les enseignants et les étudiants du département participent activement à des festivals internationaux et panukrainiens, à des conférences scientifiques et pratiques sur les problèmes de pédagogie musicale, de théorie, de méthodologie et d'interprétation.

Faculté d'orchestre.

Le département des cuivres, des vents et des percussions de l'université médicale nationale ukrainienne portant le nom de P. I. Tchaïkovski a été fondé en 2006. Son premier responsable était un trompettiste exceptionnel, docteur en histoire de l'art, artiste honoré d'Ukraine, le professeur Valery Terentiyovych Posvalyuk. Aujourd'hui, le

⁵⁹Так само.

département est dirigé par un musicien exceptionnel - trompettiste, soliste de l'orchestre symphonique du Théâtre national d'opéra et de ballet d'Ukraine portant le nom de T. G. Shevchenko, artiste honoré d'Ukraine, le professeur Mykola Yakovych Balanko.⁶⁰

Il convient de noter que les enseignants et les étudiants du département participent à des classes de maître, présentent des rapports créatifs et fournissent une assistance méthodique pratique aux responsables de groupes artistiques amateurs et aux professeurs d'instruments de cuivre et de percussion des établissements d'enseignement musical nationaux. Le département compte de brillants musiciens qui, au fil des ans, ont créé leur propre école d'interprétation et formé un grand nombre de spécialistes de grande qualité.

Le département des instruments à vent et à percussion du Conservatoire de Kiev a été ouvert en 1934 sous la direction de l'excellent trompettiste Vilhelm Maryanovich Yablonskyi, qui enseignait la classe de trompette depuis 1927. Dans les années 1920, la classe de cor était dirigée par Mykhailo Pukhovych, en 1934 par Yakov Yurchenko, la classe de trombone était dirigée par Paul Fasshauer dans les premières années du Conservatoire de Kiev, et à partir de 1925 par Oskar Lange. En 1936, la classe de trombone et de tuba est dirigée par Oleksiy Dobroserdov.⁶¹

Il est important que les concerts des professeurs et des étudiants du département deviennent des phénomènes lumineux dans la vie musicale de Kiev, les étudiants remportent de nombreux titres honorifiques et des prix lors de nombreux concours ukrainiens et internationaux.

Le département des instruments à vent a été créé en 2006. Il est dirigé par le clarinettiste, candidat en histoire de l'art, professeur et artiste honoré d'Ukraine Roman Andriyovych Vovk. À l'époque de la création du Conservatoire de Kiev, les classes d'instruments à vent étaient dirigées par O. Khymychenko (flûte), S. Duda (hautbois, basson), L. Khazin (clarinette) - solistes de l'Opéra de Kiev et professeurs de l'École de musique de Kiev.

Les années suivantes, parallèlement à O. Khymychenko, la classe de flûte du Conservatoire de Kiev est assurée par I. Mykhaylovskyi, et la classe de hautbois par Ya. Kozhur. En 1934, les instruments à vent ont été regroupés dans le département des instruments à vent et à percussion. Ce département était dirigé par un musicien exceptionnel, le trompettiste Vilhelm Maryanovich Yablonskyi.⁶²

⁶⁰Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-midnih-duhovih-tadamih-instrumentiv/>

⁶¹Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. Чайковського.

URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-derev-yanih-duhovih-instrumentiv/>

⁶²Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. Чайковського.

URL:<https://knmau.com.ua/departments/kafedra-derev-yanih-duhovih-instrumentiv/>

Le département des instruments à cordes et à archet a été créé en 1934 sur la base de la faculté d'orchestre. De 1934 à 1941, les professeurs suivants ont travaillé au département : D. Berthier (chef du département), Y. Magaziner - professeur dans la classe de violon, G. Pecker - professeur dans la classe de violoncelle, G. Haase - professeur dans la classe de harpe.⁶³

La base conceptuelle de l'activité du département est la combinaison du processus éducatif avec les concerts et la pratique scientifique et méthodique. Cela est possible grâce au travail créatif inspiré de professeurs et de violonistes hautement qualifiés.

Le département de violon remonte à la fondation du Conservatoire de Kiev. Les musiciens-pédagogues M. Erdenko et P. Kohanskiy ont été les premiers à y travailler. De 1920 à 1930, les professeurs N. Skomorovsky, D. Berthier et J. Magaziner y ont travaillé en tant que sommités de la pédagogie de la musique nationale. La période d'après-guerre du développement des classes de violon est associée au travail des professeurs V. Stetsenko, O. Manilov et P. Makarenko, et les années 1960 ont été marquées par les activités des diplômés du Conservatoire de Moscou et lauréats de nombreux concours internationaux, O. Parkhomenko et O. Horokhov.

Soutenant les traditions nationales et les réalisations de 1969, des musiciens talentueux, O. Krysa (il a dirigé l'unité structurelle nouvellement créée en 1969-1973), Yu. Mazurkevich et B. Kotorovych travaillent au département. Parallèlement, O. Kravchuk, K. Takhtajiev, O. Buchynska, O. Panov, A. Shtern, A. Melnikov, A. Vynokurov, T. Pechenyi, O. Kotorovich et d'autres ont travaillé de manière fructueuse.⁶⁴

Des années 1980 au début du nouveau millénaire, le travail du département s'est intensifié. Le chef du département de l'époque, B. Kotorovych, a réussi à attirer les meilleures forces pédagogiques et exécutives. I. Pilatiuk, V. Kozin, O. et 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

La classe d'ensemble de chambre a été créée peu après la fondation du Conservatoire de Kiev en 1913 sous la direction de R. Glier et est devenue une partie intégrante du processus éducatif. Les cours de la classe d'ensemble de chambre étaient dirigés par d'éminents professeurs, d'excellents musiciens V. Puhalskiy, R. Glier, D. Berthier, G. Neuhaus, G. Beklemishev, F.

⁶³Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. Чайковського.

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

⁶⁴Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'éducation et à la formation des adultes. П. І. Le tout est d'avoir une bonne connaissance de ce qui se passe dans le monde.

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

⁶⁵Так само.

Blumenfeld, I. Kozlov, K. Mykhaylov, S. Kozolupov, S. Vilkonskyi, N. Skomorovsky.⁶⁶

Le département d'ensemble de chambre a été fondé en 1938 sous le nom de département d'ensemble de chambre et de violon solo. Après la Grande Guerre patriotique, les professeurs associés I. Tamarov, Ya. Fastovsky et le professeur assistant O. Zweifel ont commencé à travailler au département. Depuis 1950, le professeur associé O. Manilov, violoniste et pédagogue hors pair, a commencé à diriger le département unifié. L. Tsvirko, L. Levina, I. Tsarevich, P. Lyubashevskaya, T. Tarnavska, T. Arsenicheva, D. Pomerantsaite, N. Magnushevskaya ont commencé à enseigner au département dans les années 1960 ; A. Marjanyan, I. Borovyk, T. Zolozova, O. Horokhov. En 1968, à la suite d'une réorganisation, le département d'ensemble de chambre acquiert son indépendance sous la direction de L. Tsvirko, qui dirige le département pendant plus de trois décennies. Dans les années 1970 et 1980, S. Silvanskyi, S. Yusov, L. Grishko-Ratkovska, I. Pugacheva et O. Karasko ont commencé à travailler ; depuis 1995 - O. Vashchuk ; depuis 1996 - lauréat de concours internationaux, artiste candidat, né en Ukraine E. Basalava, qui a dirigé le département de 2007 à 2013. Dans les années 2000, le corps enseignant du département a été complété par des diplômés de l'assistantat-internat de la NAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski : A. Seredenko, O. Polusmyak, N. Vodoleeva, S. Suldina, O. Zhukova, N. Bazin, K. Nikitina, M. Prokhorchuk, N. Yakovchuk ; B. Krysa et O. Makarenko ont travaillé au département pendant un certain temps.⁶⁷

Faculté d'instruments folkloriques.

Le département de direction d'orchestre et d'études instrumentales a été créé au milieu des années 1920 et, en 1928, un département spécial a été ouvert à l'Institut de musique et d'art dramatique de Kiev en l'honneur de M. Lysenko, où étaient formés les chefs d'orchestre et de chœur d'instruments à vent et de musique folklorique. Par la suite, le département a changé de nom et est devenu "Chef d'orchestre d'instruments à vent et folkloriques". Par la suite, des spécialistes ont été formés dans des départements spécialisés dans les instruments folkloriques, à vent et à percussion.

Il convient de noter que le domaine de la musique folklorique exigeait l'étude obligatoire des instruments à vent : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, ainsi que du violon, du piano et de la production vocale. Les élèves chantaient dans la chorale et assistaient obligatoirement à des cours d'orchestre folklorique, d'orchestre à vent et d'orchestre symphonique. Les cours de direction d'orchestre étaient dispensés avec l'accompagnement de deux pianos et d'un harmonium qui imitait le son des instruments à vent. Les programmes des groupes créatifs ont été préparés par

⁶⁶Так само.

⁶⁷Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського.

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

les responsables des classes d'orchestre et de chorale au premier semestre, et par les étudiants au second semestre.⁶⁸

L'accumulation d'expériences méthodiques et pratiques dans la formation des chefs d'orchestre est devenue une condition préalable objective pour la création du département de direction d'orchestre et de science instrumentale en août 2015. Les laboratoires pédagogiques de base pour tester les orchestrations, les traductions et les arrangements d'œuvres musicales réalisés par les étudiants étaient : un orchestre d'instruments folkloriques, un orchestre à vent, un orchestre d'accordéonistes, une chapelle de banduristes. À partir de la troisième année, les étudiants se sont exercés à la direction d'orchestre dans ces ensembles.

Ainsi, en continuant à développer les meilleures traditions de formation des chefs d'orchestre, le département de direction d'orchestre et de science instrumentale est devenu un centre créatif, éducatif et méthodique pour la formation de chefs d'orchestre qui ont travaillé avec succès dans diverses régions d'Ukraine et à l'étranger.

L'histoire du *département des instruments folkloriques* commence en 1934, lorsque le département des instruments folkloriques a été fondé, et en 1939, sous la direction de M. M. Helis, le département des instruments folkloriques a été créé. C'est à partir de ce moment que commence l'établissement de l'art folklorique national. Les années 50 du XXe siècle sont considérées comme la première étape de l'histoire du département. En 1959, un cours de troisième cycle en interprétation a été ouvert. Dans les années 1960, le département s'est enrichi de nouveaux professeurs et de diplômés de troisième cycle.

Les années 1970 et 1980 ont été marquées par le recrutement d'étudiants de troisième cycle pour travailler au département, et plus tard par des stages d'assistants. Dans les années 1990, les lauréats des premiers prix des concours internationaux et les meilleurs diplômés des assistanats, ainsi que les diplômés du département d'opéra et de direction symphonique ont fait leur apparition au département. Au début du XXIe siècle, le département s'est enrichi d'une nouvelle cohorte de jeunes gens talentueux - lauréats de concours internationaux, diplômés de stages d'assistanat. Pendant toute cette période, le département des instruments folkloriques a été dirigé par : M. M. Gelis (1939-1970), M. T. Lysenko (1970-1975), M. A. Davydov (1975-2014).⁶⁹

Il convient de noter qu'en 2013, le département a été transformé en Faculté des instruments folkloriques, dirigée par le professeur M. T.

⁶⁸Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського.
URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-orkestrovogo-diriguvannya-ta-instrumentoznavstva-2/>

⁶⁹Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського.
URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-narodnih-instrumentiv/>

Bilokonev. Les départements de bandoura (directeur S. V. Bashtan), d'accordéon et d'accordéon (directeur E. I. Cherkazova), le département d'instruments folkloriques (directeur L. D. Matviychuk) et le département de direction d'orchestre et d'études instrumentales (directeur S. I. Lytvynenko). Actuellement, le département d'instruments folkloriques est un centre méthodique et scientifique performant dans le domaine des instruments folkloriques.⁷⁰

Le département de bandoura a été créé en 2011 sur la base de la faculté d'orchestre de l'Université nationale ukrainienne portant le nom de P. I. Tchaïkovski. Ses origines remontent à la création de la classe de bandoura à l'école de musique de Kiev en 1938 et au Conservatoire d'État de Kiev en 1950. Au début de l'existence du département, il y avait 16 professeurs dans la spécialité, le chant, l'ensemble et la direction. Le département était dirigé par l'artiste du peuple ukrainien, le professeur Serhiy Bashtan, qui a fait franchir à la bandura de nouvelles frontières en matière d'interprétation vocale-instrumentale, solo-instrumentale et d'ensemble. En 1984, S. V. Bashtan, en collaboration avec A. F. Omelchenko, a publié le premier manuel d'instruction en Ukraine, "School of Bandura Playing". À l'initiative de S. V. Bashtan, 33 numéros de "The Bandurist's Library", 24 numéros de "I'd Take a Bandura", 12 numéros de "The Bandurist's Repertoire" et d'autres documents méthodiques ont été publiés par la maison d'édition "Musical Ukraine".⁷¹

Il convient de souligner d'emblée que S. V. Bashtan et les compositeurs modernes du répertoire original de la bandura, à savoir : A. Kolomyets, M. Dremllyuga, K. Myaskov, V. Kireiko, V. Zubytsky, ont créé un fonds de répertoire original pour la pratique pédagogique et le concert, auquel ont été intégrés des pièces de théâtre miniatures, des œuvres polyphoniques, des œuvres de grande envergure, des sonates et des concerts.

Un événement important dans l'histoire de l'art instrumental folklorique a été la création en 2013, à l'Académie nationale de musique P. I. Tchaïkovski d'Ukraine, de la première faculté d'instruments folkloriques et du premier département d'accordéon et d'accordéon en Ukraine. À la suite des processus de réorganisation, le premier département d'instruments folkloriques dans l'histoire du monde a été divisé en trois départements indépendants.

Les professeurs d'accordéon et le département d'accordéon combinent avec succès le travail pédagogique et scientifique avec les activités de concert. Le premier directeur était un musicien de haut niveau, docteur en histoire de l'art, professeur, artiste honoré d'Ukraine, académicien

⁷⁰Так само.

⁷¹Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського.

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

du MAI MA Davydov. Aujourd'hui, le département est dirigé par le professeur et artiste du peuple ukrainien E. I. Cherkazova.

Les enseignants et les étudiants du département participent activement à l'orchestre d'accordéons "Grand Accordeon" (directeur artistique et chef d'orchestre - artiste du peuple ukrainien, le professeur E. I. Cherkazova) et à l'orchestre d'accordéons (directeur artistique et chef d'orchestre - artiste honoré d'Ukraine, le professeur Y. S. Franz). En outre, les étudiants participent activement à des concours internationaux et panukrainiens, à des rapports créatifs et à des classes de maître, et prennent la parole lors de conférences scientifiques et pratiques de différents niveaux sur les problèmes de pédagogie musicale, de théorie, de méthodologie et d'interprétation.

Faculté d'histoire et de théorie, de composition et étudiants étrangers.

Le département de composition, d'instrumentation, de musique et de technologie de l'information est l'un des départements les plus importants de l'Université nationale ukrainienne, qui porte le nom de PI Tchaïkovski et dont les activités visent à former des compositeurs professionnels. Les cours dans la spécialité - créativité compositionnelle - sont basés sur un système de classes de maître, d'ateliers créatifs, où les étudiants reçoivent des connaissances uniques et une communication créative unique avec des maîtres exceptionnels de l'art compositionnel ukrainien moderne. Les enseignants du département sont des compositeurs de premier plan du pays, qui ont une expérience professionnelle et une autorité artistique et sociale, et dont l'activité créative est largement reconnue dans le monde. De puissantes écoles de création ont été et continuent d'être formées par les principaux professeurs du département :

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 et d'autres.⁷²

Depuis les années 60 du 20^e siècle, le département a réalisé un travail fructueux en formant des étudiants de différents pays du monde, à savoir : Brésil, Venezuela, Vietnam, Équateur, Irak, Iran, Canada, Chine, Liban, Mongolie, Serbie, Croatie.

Les enseignants et les étudiants du département participent à des festivals, à des concerts, sont membres du jury de divers concours musicaux et de commissions de concours. En outre, ils représentent le département lors de conférences scientifiques internationales, en faisant des présentations sur des sujets liés à la musique moderne. Les enseignants veillent à ce que les

⁷²Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського.

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

étudiants écrivent de la musique électronique et électroacoustique, dirigent des concerts et des classes de maître de musique électroacoustique.

L'histoire du département est liée aux noms de R. M. Glyer, B. M. Lyatoshynskiy, L. M. Revutskiy, G. P. Taranov, A. Ya. Shtogarenko, M. V. Dremlyuga, V. D. Kireika, P. I. Maiborody, G. I. Maiborody, A. D. Filipenka, I. N. Shamo, O. I. Bilasha, L. V. Dychko, I. F. Karabysia, E. F. Stankovycha, A. L. Zagaykevich et d'autres.

Le département de théorie et d'histoire de l'interprétation musicale a été créé en octobre 2006. Le département est dirigé par Viktor Hryhorovych Moskalenko, docteur en histoire de l'art, professeur, spécialiste reconnu de l'interprétation musicale et de l'analyse des œuvres musicales. Les membres du département sont consultants pour la préparation des thèses de doctorat et supervisent les thèses des candidats dans le domaine de l'interprétation musicale.

Le département de musique ancienne a été fondé en 2000 à l'initiative d'une sommité de la musicologie ukrainienne, N. O. Gerasimova-Persidska, qui a élaboré une stratégie fondamentalement nouvelle : un lien inextricable entre la théorie et la pratique, qui garantit un développement intensif et fructueux des deux domaines. Au cours des 20 années d'activité des professeurs du département, toute une galaxie de chercheurs et d'interprètes de musique ukrainienne ancienne et d'Europe occidentale a vu le jour.

Il convient de noter que l'activité principale du département est l'étude de la musique européenne, y compris ukrainienne, de l'Ars-Nov au baroque et au classicisme. Les enseignants et les étudiants mènent un travail actif d'archivage et de recherche, d'étude du chant d'église monophonique de l'Ukraine des XVIe-XVIIIe siècles, de la musique ukrainienne médiévale et du début des temps modernes, d'études musicales byzantines, et de la musique des temps modernes.

Nous tenons à souligner que le noyau exécutif du département est la classe de clavecin, créée en 1994 par S. Shabaltina. Depuis lors, une puissante école de clavecin s'est formée, bien connue en Ukraine et au-delà. La classe d'orgue, fondée au Conservatoire de Kiev par le professeur A. Kotlyarevskiy en 1971, a également une longue tradition.

Les enseignants du département participent activement aux activités scientifiques et éducatives, organisent des conférences internationales, donnent des cours publics et des classes de maître, participent à des projets scientifiques et éducatifs. Le département publie des collections du "Bulletin scientifique de la NAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski : Musique ancienne - une vision moderne".⁷³

Le département de théorie et d'histoire de la culture a été créé en 1998 à l'université médicale nationale portant le nom de P. I. Tchaïkovski. Le

⁷³Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-starovinnoyi-muziki/>

département a été fondé par les professeurs S. Tyshko et T. Humenyuk. L'émergence de cette unité est due à la réorganisation du Conservatoire en Académie, ainsi qu'à l'introduction des disciplines culturelles dans le système d'enseignement supérieur.

Aujourd'hui, le département de théorie et d'histoire de la culture est un centre structurel puissant de l'éducation culturelle en Ukraine. Les principaux enseignants du département assurent la formation des étudiants de troisième cycle, des candidats et des doctorants. Les enseignants du département fournissent également des programmes professionnels et scientifiques aux facultés exécutives de l'Académie avec des cours éducatifs originaux, et dirigent les mémoires de maîtrise des étudiants.

Le département d'histoire des musiques du monde a été créé en 2015. Au cours de son existence, le département a organisé de nombreux projets scientifiques et artistiques. En particulier, grâce à l'initiative du département, en mai 2019, le forum artistique "Printemps européen à l'Académie" a été fondé et le projet scientifique et créatif international de grande envergure "Poulenc-Fest" a été mis en œuvre. Parmi les conférences organisées par le département, il convient de souligner les lectures scientifiques internationales "The problem of "feedback" in the modern course of music history : "théorie et pratique" (2017), ainsi que les conférences scientifiques internationales annuelles consacrées aux dates anniversaires et commémoratives de chaque année civile.⁷⁴

En même temps, il faut reconnaître que le département offre un large éventail de disciplines musico-historiques aux étudiants, aux étudiants diplômés et aux assistants stagiaires de l'Académie. Un nombre important de cours d'auteurs originaux au département permet à chacun de choisir sa propre manière d'apprendre la culture musicale d'hier et d'aujourd'hui. Un vecteur important du travail du département est déterminé par les disciplines qui forment la capacité à naviguer librement dans l'espace médiatique moderne et qui sont liées aux sphères critiques et éditoriales d'un musicologue spécialisé.⁷⁵

Le département de théorie musicale a été officiellement créé en 1934, mais son histoire remonte en fait à la création du Conservatoire de Kiev en 1913. B. Yavorskyi, S. Protopopov, G. Lyubomirskyi, A. Butskoi, A. Alshwang, V. Zukerman et V. Zolotaryov ont été à l'origine du département. Cependant, l'école progressive d'enseignement du solfège et de l'harmonie a été créée par F. Aeroва, élève de L. Revutskyi, B. Lyatoshynskyi, V. Kosenko et G. Veriovka. Des compositeurs renommés, les professeurs B. Lyatoshynskyi (premier directeur depuis 1934), L. Revutskyi (directeur du département de théorie musicale et de composition depuis

⁷⁴Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-istoriyi-svitovoyi-muziki/>

⁷⁵Так само.

1948), M. Vilinskyi (directeur du département de théorie musicale depuis 1949) ont occupé des postes de premier plan dans l'activité du département. De 1959 à 1963 et de 1969 à 1992, le département a été dirigé par le professeur N. Horyukhina. Depuis 1992, le département est dirigé par le professeur I. Kotlyarevskiy. Son successeur en 2007 a été le professeur I. Piaskovskiy. Depuis 2012, le département est dirigé par le professeur I. Kokhanyk.⁷⁶

La restructuration des cours traditionnels, qui a permis de créer un nouveau concept d'enseignement fondamental de la musique et de la théorie, est une réalisation importante du département. Depuis les années 1980, le département est devenu un centre d'organisation pour la tenue de conférences scientifiques et théoriques internationales et panukrainiennes de grande envergure. Les enseignants du département assurent la supervision scientifique des mémoires de maîtrise, des thèses de candidats et des thèses de doctorat des étudiants, agissent en tant qu'opposants officiels lors des soutenances, participent à des conférences et à des symposiums internationaux, à des projets culturels et artistiques, à des classes de maître, et ont des publications dans Scopus et Web of Science.

Le département d'histoire de la musique ukrainienne et du folklore musical a été fondé en 1989 par des scientifiques de l'école de musicologie de Kiev, à savoir : M. Grinchenko, P. Kozyt'skyi, M. Verikyv'skyi, A. Olhov'skyi, O. Shreyer-Tkachenko, L. Yefremova, O. Malozyomova. Le département était dirigé par l'académicien de l'Académie des arts d'Ukraine, docteur en histoire de l'art, le professeur I. Lyashenko. Sous sa direction, un programme de développement des études musicales ukrainiennes a été élaboré, sur la base duquel, plus tard, en 1995, le Centre d'études musicales ukrainiennes a été créé sous les auspices de l'Association internationale des études ukrainiennes.⁷⁷

La nouvelle étape de l'activité du département (1999-2020) est associée au nom du remarquable compositeur moderne, artiste du peuple ukrainien, lauréat du prix national Taras Shevchenko, héros de l'Ukraine, académicien de l'Académie des arts de l'Ukraine, candidat à l'histoire de l'art, le professeur M. Skoryk. Grâce à son activité multiforme, le travail de l'équipe scientifique et pédagogique a pris une nouvelle direction, notamment le développement de la recherche historico-théorique de la musique ukrainienne et de la pratique compositionnelle moderne, conformément aux exigences scientifiques et artistico-esthétiques

⁷⁶Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-teoriyi-muziki/>

⁷⁷Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/departments/kafedra-istoriyi-ukrayinskoyi-muziki-ta-muzichnoyi-folkloristiki/>

d'aujourd'hui. Aujourd'hui, le département est dirigé par M. Kopyts, docteur en études artistiques, professeur et lauréat du prix M. Lysenko.⁷⁸

Le corps enseignant étudie le développement de l'art musical national, en évitant les stéréotypes idéologiques concernant l'histoire de la musique ukrainienne. Les anciennes "taches blanches" acquièrent progressivement des contours concrets et réels, des compositeurs ukrainiens remarquables et peu connus sortent de l'oubli, des documents d'archives - documents, lettres, mémoires - sont introduits dans la circulation scientifique.⁷⁹

La décoration de la NMAU, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, comprend des collectifs artistiques qui fonctionnent sur la base de départements spécialisés. Ils sont dirigés par des musiciens et des artistes connus en Ukraine et à l'étranger.

L'orchestre symphonique des étudiants, sous la direction de l'artiste honoré d'Ukraine, le professeur Ihor Palkin, est une base pour les futurs chefs d'orchestre et interprètes, qui peuvent ainsi s'exercer et acquérir de l'expérience en matière d'interprétation. En 2005, l'orchestre a triomphé pour la première fois lors du prestigieux festival pour la jeunesse "Young Euro Classic". En 2015, l'orchestre symphonique des étudiants a été invité pour la deuxième fois au festival des jeunes de Berlin, où il a interprété la Symphonie n° 2 de Pyotr Tchaïkovski, le Concerto pour violon avec orchestre d'Evgeny Stankovych et une œuvre symphonique d'Andriy Merkhel, étudiant diplômé de l'académie.⁸⁰

De nombreux musiciens de renom ont collaboré avec le groupe, notamment Mykhailo Bank et Vadym Rudenko, Yuriy Kot, Antony Baryshevskiy, Bohdana Pivnenko, Dmytro Tkachenko, Oleksiy Hryniuk, et d'autres.

L'orchestre de chambre étudiant dirigé par le professeur Ihor Andrievsky, candidat en histoire de l'art et artiste honoré d'Ukraine, a été fondé en 1969 par le célèbre violoniste ukrainien Oleksandr Kravchuk. En 1978, l'ensemble a reçu le "disque d'or" à Paris pour l'interprétation et l'enregistrement de cantates de J. S. Bach et, en 1982, il a été lauréat du concours panukrainien des ensembles de chambre. En 2006, l'orchestre a effectué une tournée en Chine, en 2009 et 2010 en Pologne et en 2013 dans l'État du Koweït. L'orchestre de chambre des étudiants est également un participant permanent de l'assemblée internationale annuelle de Pâques "La spiritualité unit l'Ukraine".⁸¹

L'orchestre à vent de l'université d'État ukrainienne portant le nom de P. I. Tchaïkovski a été créé dans les années 30 du XXe siècle par Wilhelm Yablonsky. Aujourd'hui, le collectif est dirigé par Volodymyr Sydorchenko,

⁷⁸Так само.

⁷⁹Так само.

⁸⁰Le gouvernement de l'Union européenne a décidé de mettre en place un programme d'aide à l'emploi et à la formation professionnelle. П. І. Чайковського. URL : <https://knmau.com.ua/nauka/tvorchi-kolektivi/>

⁸¹Так само.

figure emblématique du pop art ukrainien. L'orchestre participe activement aux événements créatifs organisés à l'Académie et au-delà. L'activité de concert du collectif témoigne d'un haut niveau de compétence et de la représentativité du répertoire de concert, qui comprend des œuvres de grande envergure, des pièces virtuoses et des accompagnements pour solistes-instrumentistes et solistes-chanteurs. Les rapports de l'équipe dans la grande et la petite salle de l'Académie, ainsi que les prestations à la télévision et à la radio ukrainiennes, témoignent du niveau de compétence professionnelle et d'habileté scénique des interprètes.

L'orchestre d'instruments folkloriques, dont le directeur artistique est l'artiste honoré d'Ukraine, le professeur Andriy Ivanysh, a été fondé en 1930 au département des instruments folkloriques de l'Institut de musique et d'art dramatique de Kiev, qui porte le nom de M. V. Lysenko. L'orchestre est lauréat de concours, revues et festivals ukrainiens et internationaux, notamment le Festival international de musique "Faj" à Téhéran (Iran, 2003, 2004, 2005).⁸² L'interprétation d'œuvres de compositeurs nationaux et étrangers permet de former des compétences et des capacités de jeu collectif, de développer la pensée analytique et d'éduquer le goût artistique et esthétique des étudiants.

L'orchestre d'accordéonistes, qui travaille sous la direction de l'artiste honoré d'Ukraine, le professeur Yosyp Frantz, a été créé en 1987. Son fondateur était une figure éminente de la culture musicale folklorique ukrainienne, le compositeur et professeur Ihor Marchenko. En 2002, l'orchestre est devenu diplomate du festival international de vidéo musicale aux États-Unis d'Amérique (New York). Le répertoire du collectif comprend des œuvres de compositeurs ukrainiens et étrangers modernes, des œuvres classiques traduites pour un orchestre d'accordéonistes et des arrangements de chansons folkloriques, des pièces du répertoire folklorique et pop.

L'orchestre d'accordéon "GRAND ACCORDEON" travaille sous la direction de l'artiste du peuple ukrainien, le professeur Yevgenia Cherkazova. Le groupe, qui comprend des étudiants et des diplômés de la classe d'accordéon du professeur Yevgenia Cherkazova, a été créé en 1997 en tant que groupe d'ensemble. En 2013, un groupe d'orchestre a été créé sur la base de l'ensemble. Au cours de son existence, l'orchestre s'est produit à plusieurs reprises dans la salle Colonnade de la Philharmonie nationale d'Ukraine portant le nom de M. V. Lysenko, dans la grande et la petite salle de l'Université d'État ukrainienne portant le nom de P. I. Tchaïkovski, dans la Maison des scientifiques de l'Académie des sciences d'Ukraine, au Musée national portant le nom de T. G. Chevtchenko, ainsi que dans de nombreuses institutions musicales éducatives d'Ukraine. En outre, le collectif a participé à des festivals internationaux et panukrainiens, ainsi qu'à des festivals-concours, en particulier : festivals internationaux : "Delphi Games" (Kyiv,

⁸²Так само.

2013), "ArtFest" (Lviv, 2014), "Trinity Bells" (Tallinn, 2015), "Assordeon Art" (East Sarajevo, Bosnie-Herzégovine, 2015), Assemblée internationale de Pâques-2015 "La spiritualité unit l'Ukraine", "KyivAccordeonFest" (2010-2017, festival annuel), "Archikids" (Kyiv, 2017) et d'autres.⁸³

L'orchestre banduriste dirigé par l'artiste du peuple ukrainien Andriy Kozachka a été fondé en 1953 par l'artiste honoré d'Ukraine Volodymyr Kabachka. À différentes périodes de sa formation, la chapelle de Bandura a été dirigée par des musiciens et des enseignants renommés qui ont essayé d'attirer des interprètes hautement professionnels dans l'équipe, d'élargir et de compléter le répertoire, et de proposer l'art Bandura en Ukraine et au-delà. Le répertoire du collectif comprend des chansons folkloriques ukrainiennes, des œuvres de compositeurs ukrainiens et étrangers de styles et d'orientations créatives variés.

La chapelle des banduristes de la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski est une sorte de laboratoire créatif, où les étudiants s'exercent à la direction d'orchestre. Le collectif est une plateforme d'approbation des travaux des étudiants, dont l'instrumentation est réalisée dans des classes pratiques sous la direction de professeurs expérimentés. Le groupe de banduristes participe activement à des concours et festivals internationaux et ukrainiens, se produit dans les programmes de concert de la Philharmonie nationale d'Ukraine et dans les salles de concert des centres régionaux d'Ukraine.

Le chœur d'étudiants de l'Université nationale d'Ukraine, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski et qui est dirigé par le héros de l'Ukraine, l'artiste du peuple ukrainien, le lauréat du prix national Taras Shevchenko, l'académicien de l'Académie nationale des arts d'Ukraine, le professeur Yevhen Savchuk, trouve ses origines en 1913. Pendant plus de 100 ans d'existence, le chœur d'étudiants a été dirigé par des chefs de chœur connus en Ukraine et à l'étranger, notamment O. Koshyts, K. Stetsenko, P. Honcharov, G. Veryevka, P. Muravskiy, O. Tarasenko, G. Horbatenko.

Le répertoire du chœur d'étudiants comprend des œuvres a cappella et des œuvres accompagnées de compositeurs classiques de différents styles et époques. Il s'agit également d'arrangements de chants folkloriques ukrainiens et de chants des nations fraternelles, d'œuvres de compositeurs classiques d'Europe occidentale et d'auteurs modernes. L'équipe participe activement à la vie culturelle de la capitale et des différentes régions d'Ukraine, donne des concerts dans les pays d'Europe occidentale, remporte des prix lors de festivals et de concours de musique chorale, se produit dans des salles de concert prestigieuses du monde entier. Les membres de la chorale étudiante traitent les partitions chorales de M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi, A. Vedel, les œuvres de M. Lysenko, K. Stetsenko et O. Koshyts avec beaucoup de révérence et de respect.

⁸³Так само.

Compte tenu de ce qui précède, il convient de noter que l'Académie nationale de musique d'Ukraine, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, est un établissement d'enseignement de premier plan en Ukraine et dans les États membres de l'Union européenne. Le processus d'enseignement à l'Académie est mené par d'excellents musiciens, critiques musicaux et scientifiques dans 5 facultés et 27 départements. Le personnel de l'Académie entretient des relations internationales étendues avec de nombreux établissements d'enseignement musical étrangers et centres culturels d'Europe, et coopère fructueusement avec les établissements d'enseignement supérieur artistique d'Ukraine.

Grâce à des musiciens de renommée mondiale, diplômés du conservatoire, des artistes de l'art musical, des écoles d'interprétation, de composition et des écoles scientifiques ont été créées. La NMAU, qui porte le nom de P. I. Tchaïkovski, est membre de l'Association européenne des conservatoires, académies de musique et écoles supérieures de musique. Le haut niveau de formation des spécialistes est confirmé par leurs réalisations créatives, leurs victoires lors de concours internationaux, leurs concerts actifs et leurs activités d'enseignement réussies.

Le corps professoral de la NAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski assure une formation de haute qualité à des spécialistes hautement qualifiés dans le domaine de la culture et de l'art. La décoration de la NMAU portant le nom de P. I. Tchaïkovski comprend des groupes artistiques dirigés par des musiciens et des interprètes connus en Ukraine et à l'étranger.

Shetelya Natalia,
Docteur en sciences pédagogiques, docteur,
Recteur de l'institution communale d'enseignement supérieur
"Académie de la culture et des arts
du Conseil régional de Transcarpathie,
Travailleur honoré de la culture ukrainienne.
Ukraine, Uzhgorod.

**FORMATION PROFESSIONNELLE DES SPÉCIALISTES DANS
LE DOMAINE DE LA CULTURE ET DE L'ART DANS
L'ÉTABLISSEMENT PUBLIC D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
"ACADÉMIE DE LA CULTURE ET DE L'ART" DU CONSEIL
RÉGIONAL DES TRANSCARPATES**

La Transcarpathie est une région unique de l'Ukraine, où l'identité nationale de chaque nation qui a créé l'histoire et les traditions de cette région se révèle dans l'unité de la réalisation d'une société idéale. En outre, la Transcarpathie est devenue la personnification de la stabilité, de la croissance spirituelle, du soutien mutuel dans la poursuite de l'euphorie dans les relations, de l'observation du respect religieux et de l'unité internationale dans la mise en œuvre de projets culturels et d'idées créatives dans le domaine de l'aide sociale régionale.

Pour les candidats à l'enseignement supérieur qui étudient dans les départements spécialisés de l'institution communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpatie, des programmes d'études par étapes ont été élaborés pour la maîtrise des disciplines scientifiques générales, éducatives, méthodiques et exécutives, le contenu des disciplines optionnelles et les programmes d'études ont été approuvés, dans le but de former les compétences professionnelles, personnelles, méthodiques et exécutives des futurs spécialistes du domaine de la "culture et des arts".

L'institution communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpatie dispose d'équipes créatives qui participent constamment à presque tous les événements culturels, éducatifs et artistiques organisés dans la ville et la région.

Ces dernières années, de nombreux changements agréables ont eu lieu à l'Académie. Le processus éducatif et pédagogique a repris, la base matérielle et technique de l'institution s'est considérablement renforcée, et les victoires des équipes créatives et des artistes individuels lors des concours régionaux, ukrainiens et internationaux, des festivals d'art pour les enfants et les jeunes ont augmenté de manière significative. L'énergie bouillonnante et l'enthousiasme de l'équipe créative des enseignants et des étudiants de

l'institution captivent et suscitent le respect sincère et l'attitude respectueuse des citoyens à l'égard des réalisations créatives de l'institution.

Le 5 novembre 2019, une nouvelle histoire de l'Académie commence, car par décision du Conseil régional de Transcarpatie, l'institution a été renommée "Institut de la culture et des arts", et par décision du Conseil régional de Transcarpatie n° 638 datée du 28.07.2022, l'institution communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpatie a été créée.⁸⁴

Aujourd'hui, le processus éducatif à l'Académie est assuré par les spécialités suivantes : "Art musical", "Gestion des activités socioculturelles", "Art scénique", "Chorégraphie", "Information, bibliothèque et archives". Les travailleurs scientifiques et pédagogiques titulaires d'un diplôme scientifique comprennent les personnalités culturelles et artistiques qui travaillent dans un établissement d'enseignement supérieur sur leur lieu de travail principal, dont l'activité pédagogique, conformément au programme d'études, implique un travail individuel sur la maîtrise des compétences artistiques et a un impact direct sur la formation des compétences professionnelles des futurs spécialistes.

Le processus éducatif de l'académie permet à plus de 100 enseignants d'acquérir une vaste expérience professionnelle et d'aimer leur métier : 3 docteurs en sciences, 3 professeurs, 20 professeurs associés, 20 candidats en sciences, 16 enseignants qui ont le titre honorifique de "Travailleur honoré de la culture de l'Ukraine", 6 enseignants ont le titre honorifique d'"Artiste honoré de l'Ukraine", 3 enseignants ont le titre honorifique d'"Artiste du peuple de l'Ukraine", 1 enseignant a reçu le prix d'"Excellence dans l'éducation de l'Ukraine" et 70 enseignants de la catégorie la plus élevée.⁸⁵

Au cours des années d'existence de l'Académie, environ dix mille spécialistes sont sortis de ses murs. Nous sommes fiers des diplômés qui, par leur dévouement à la culture, à l'art, à l'éducation et à la science, sont devenus des artistes du peuple ukrainien, des artistes honorés d'Ukraine, des travailleurs de la culture honorés d'Ukraine, des docteurs en sciences, etc. Ils sont toujours là où l'on a besoin de compétences élevées et de spiritualité, sans lesquelles la culture est inconcevable.

L'Académie mène aujourd'hui une vie active et créative. Le corps enseignant et les étudiants disposent de locaux modernes, spacieux et bien équipés, comprenant des salles de cours informatisées, une salle de sport avec vestiaires et douches, une bibliothèque avec salle de lecture équipée d'ordinateurs, une salle d'assemblée, une salle de théâtre, 5 salles de danse, 35 classes pour les cours individuels et un studio d'enregistrement. L'Académie est connectée au World Wide Web. Les équipes créatives

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

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

reçoivent des costumes de scène. À côté du bâtiment d'enseignement se trouve un dortoir moderne et modernisé.

Les professeurs et les enseignants des départements spécialisés s'efforcent de faire en sorte que les connaissances et l'expérience acquises soient importantes pour la formation des futurs spécialistes dans le domaine de la "culture et de l'art" ET QU'ILS ADOPTENT une attitude positive à l'égard du patrimoine culturel des différents peuples, qui reproduit la diversité de la mosaïque socioculturelle et folklorique de l'Ukraine, les traditions socioculturelles, musicales et chorégraphiques et les particularités de l'espace culturel et artistique de la région de Transcarpatie.

Le Rectorat de l'Académie a été le premier parmi les institutions artistiques d'Ukraine à proposer l'introduction de l'éducation duale dans le processus éducatif, en tant que forme flexible d'organisation de la formation professionnelle, qui implique une interaction coordonnée des activités éducatives et de production créative pour la formation d'un personnel qualifié. Nous considérons l'éducation duale comme un type d'éducation dans lequel la formation des individus dans les établissements d'enseignement supérieur est combinée avec la formation sur les lieux de travail, les institutions et les organisations pour acquérir une certaine qualification. Par conséquent, les étudiants de l'Académie sont prêts à coopérer de manière créative avec des groupes artistiques et des institutions artistiques de différents niveaux d'accréditation.

L'art étant l'un des domaines les plus conservateurs et les plus progressistes de l'activité humaine, les artistes sont les premiers à réagir aux changements de la société, de la politique, de la religion et de la science. Leurs œuvres sont généralement en avance sur leur temps et définissent des tendances dans de nombreux domaines de la vie. Cependant, des industries entières restent extrêmement orthodoxes dans la distribution de leur propre contenu.

Un autre domaine d'activité important du personnel enseignant de l'établissement est l'introduction du projet d'obtention de doubles diplômes du modèle européen, qui offre des possibilités d'emploi aux futurs spécialistes dans le domaine de la "culture et de l'art" en Ukraine et dans les États membres de l'Union européenne.

Un résultat important de l'activité scientifique a été la publication de la presse écrite "Série de notes scientifiques : Sciences pédagogiques" de l'Institut hongrois de Transcarpatie portant le nom de Ferenc Rakotsi II et de l'institution communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpatie, qui a été enregistrée avec succès par le ministère ukrainien de la justice et a été incluse dans la liste des publications scientifiques professionnelles de la catégorie.

La collection scientifique est destinée aux scientifiques, aux enseignants, aux étudiants de troisième cycle et aux élèves. Dans la

publication "Notes scientifiques. Série : Sciences pédagogiques" met en lumière les résultats de la recherche sur un large éventail de problèmes. La collection vise à révéler les tendances modernes dans l'étude de l'histoire de l'éducation, de l'histoire de l'art, de la pédagogie et de la psychologie. L'objectif principal de la publication est de donner l'occasion, avant tout aux jeunes scientifiques, de publier les résultats de la recherche scientifique dans les domaines de la pédagogie.

La collection est enregistrée dans les bases de données scientifiques internationales Google Scholar, WorldCat, la Bibliothèque nationale d'Ukraine portant le nom de V. I. Vernadskyi, et les publications se voient attribuer un identifiant d'objet numérique DOI.

Selon cette approche, conformément au "Concept de formation de spécialistes dans la double forme d'éducation" approuvé par le Cabinet des ministres de l'Ukraine le 19 septembre 2018, la partie éducative de l'Académie a développé et approuvé un projet artistique qui permet de moderniser le processus éducatif et créatif et de motiver les futurs spécialistes dans le domaine de la "culture et de l'art" à participer à des projets créatifs et à des événements artistiques à vocation culturelle et éducative.

Encourager les candidats à mettre en œuvre activement l'idée artistique du projet leur donnera confiance en leurs capacités, révélera des opportunités de développement personnel, élargira le cercle de communication concernant la nature professionnelle et informelle des relations entre les participants, les organisateurs, les personnes invitées : artistes, chanteurs, compositeurs, responsables de sociétés culturelles nationales, équipes créatives, établissements d'enseignement de la direction artistique et esthétique, etc. Pour l'instant, il s'agit d'enrichir l'expérience personnelle et, peut-être, de définir le cercle de ce qui est souhaité pour leur développement professionnel.

Il est important que l'activité éducative de l'Académie fonctionne comme un système de projets culturels et artistiques organisés de manière cohérente, qui représentent un ensemble d'activités scientifiques-pratiques et de concerts-performances ciblés, unis par une idée musicale et artistique unique. Il est important que le projet culturel et artistique soit perçu comme un processus à multiples facettes et une sphère spéciale d'interaction créative interpersonnelle. Dans le processus de mise en œuvre de tout projet, les capacités potentielles des participants au processus éducatif sont combinées pour atteindre l'objectif fixé. Ainsi, la spécificité des projets culturels et artistiques offre la possibilité de préserver les traditions ukrainiennes en matière d'interprétation et de populariser la musique moderne dans divers lieux de concert sous la forme de concerts en solo ou de concerts séparés.

Il est important que les enseignants et les étudiants de l'Académie participent à des projets qui contribuent à l'établissement d'un dialogue social

par le biais de l'art, et qui stimulent l'échange d'expériences créatives entre les artistes des différentes régions de l'Ukraine. Les thèmes de ces projets sont très variés : ateliers, séminaires, présentations de costumes nationaux, forums de jeunes créateurs, projets modernes - festivals de théâtre, événements artistiques.

Le projet créatif "Il a choisi la lutte et le travail pour la vie" a été présenté le 16 février 2023 par les étudiants de l'Académie en hommage à un éminent représentant de la culture musicale ukrainienne du XXe siècle, le célèbre compositeur, pianiste, critique musical, professeur et chef d'orchestre ukrainien Vasyl Oleksandrovykh Barvinskyi. Vasyl Barvinskyi est une figure importante de la culture ukrainienne, il est l'auteur d'œuvres musicales bien connues - la "Rhapsodie ukrainienne", la cantate "Testament" sur les paroles de T. Shevchenko, les ouvertures de l'opéra "Oh, ne pars pas, Hrytsya, et à la vechernitsa", un nombre considérable d'œuvres de piano, de cordes, de genres vocaux et d'œuvres musicales.

Élèves musiciens : Veronika Varfolomeeva, Nika Beresh, Anastasia Zelyk, Angelina Deyak, Anastasia Gusti, Nataliya Vatralla, Angelina Leta, sous la direction du professeur de musique Maria Volodymyrivna Martyniuk, ont participé activement aux recherches. Elles ont recueilli des informations intéressantes sur le compositeur, les activités pédagogiques, musicologiques et de concert d'un éminent Ukrainien, sans oublier ses opinions et convictions sociales et politiques, pour lesquelles Vasyl Barvinskyi a payé le prix pendant ses dix années de séjour dans les camps de Mordovie. Au cours du récit, les élèves ont montré des photos sur lesquelles étaient gravés des moments mémorables de la vie et de l'œuvre du compositeur.

Pour l'écoute et le visionnage, les étudiants se sont vus proposer des enregistrements vidéo d'œuvres du compositeur, notamment : "Song of Songs", "Suite for Cello and Piano", la romance "Spring Again", la pièce pour piano "Song". Les élèves ont volontiers partagé leurs impressions sur l'écoute des œuvres de V. Barvinskyi et sur la découverte de son héritage créatif.

Dans le contexte actuel, il est important de dire au public la vérité sur Vasyl Barvinskyi, qui est devenu prisonnier du système totalitaire soviétique en raison de sa position ukrainienne, et dont toutes les œuvres créatives ont été brutalement détruites par les autorités ennemies. Cependant, ni les camps de Mordovie ni les manuscrits brûlés n'ont brisé l'artiste. Il est resté dévoué à l'Ukraine jusqu'à la fin. C'est pourquoi les jeunes ressentent la ténacité des générations dans une forte réserve de jeunes qui, par leur créativité, montrent qu'ils sont prêts à défendre la patrie et leur propre liberté. À l'instar de Barvinskyi, la génération actuelle montre le caractère ukrainien - pacifique et invaincu.

Le projet créatif dédié à la mémoire de Kobzar est devenu la preuve que dans l'histoire de toute littérature, il y a des œuvres qui ont le don magique de l'immortalité. C'est à ces chefs-d'œuvre qu'appartient la poésie du grand Kobzar, qui a appris à ses contemporains à reconnaître et à condamner l'injustice à l'égard des peuples et des nations. Les œuvres magiquement convaincantes de Taras sont imprégnées de la foi en l'indestructibilité de l'homme, qui ne se résoudra jamais à l'injustice. C'est le désir invincible de lutter contre l'injustice, de tout faire pour améliorer l'avenir des générations futures qui fascine vraiment les gens dans le monde moderne. Au cours de sa vie, Taras Shevchenko a écrit de nombreuses œuvres, qui nous permettent de retracer les événements historiques et sociaux de la vie de l'Ukraine et de notre peuple.

La mémoire de Taras... Elle a toujours vécu et vivra parmi le peuple. Shevchenko est notre âme, notre sagesse, notre force. Quels que soient les malheurs et les épreuves qui frappent notre peuple, il persévéra si Taras Shevchenko et son "Testament" sont à ses côtés.

Tout au long des 75 ans d'histoire de l'Académie de la culture et des arts, une tradition stable et riche d'hommage à Taras Hryhorovych Shevchenko s'est développée. Les enseignants et les étudiants révèlent toujours de manière créative et nouvelle la figure d'un remarquable poète, prosateur, dramaturge, artiste, personnalité politique et publique ukrainienne, et agissent en tant qu'initiateurs, organisateurs et participants de diverses actions artistiques et patriotiques dédiées à T. G. Shevchenko. En 2022, les enseignants, les chefs de groupes d'étude et les bibliothécaires de l'académie ont organisé un certain nombre d'événements culturels, notamment : l'exposition personnelle "La grandeur de Chevtchenko", la mosaïque littéraire "Que le nom de Kobzarev soit sanctifié à jamais", le "Microphone ouvert", des lectures de poèmes : "Combattez, combattez - Dieu vous aidera !" sq. Théâtre, participation des étudiants aux "Rencontres artistiques dans la maison de lumière" ("Tout vivra dans les cœurs de Taras" - paroles artistiques, musique, peinture).⁸⁶

En 2023, l'Académie a lancé le premier tour du 13e concours international de langues et de littérature Taras Shevchenko pour les élèves et la jeunesse étudiante, auquel ont participé 15 étudiants du département de l'enseignement professionnel supérieur. Les participants se voient proposer deux sujets de rédaction extrêmement intéressants - des réflexions : La pertinence de la phrase de Taras Chevtchenko "Dans sa maison, il y a la vérité, la force et la volonté" et sa projection sur la modernité" ; "Aimez votre Ukraine...". Ces deux sujets ont été abordés par les étudiants à travers le prisme du soutien de Shevchenko à l'Ukraine, des réflexions sur la manière dont la vision de Shevchenko sur la création d'un État est mise en œuvre par

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

les Ukrainiens d'aujourd'hui, le testament du grand génie est-il respecté, l'Ukraine est-elle la beauté que T. G. Shevchenko a si tendrement vantée ?

Stage d'enseignants et d'étudiants dans les départements professionnels de l'Université des sciences humaines et naturelles portant le nom de Jan Dlugosz (Académie Jan Dlugosz) à Częstochowa (Pologne), avec laquelle l'Académie vient de signer un accord de coopération dans le cadre du programme ERASMUS+, un programme de coopération internationale de l'Union européenne avec d'autres pays du monde dans le domaine de l'éducation, de la jeunesse et des sports.

Le programme vise à soutenir le développement éducatif, professionnel et personnel des citoyens de l'Union européenne et au-delà afin de contribuer à la croissance durable, à la qualité des emplois et à la cohésion sociale, de développer des innovations et de renforcer l'identité européenne et la citoyenneté active.

Le programme soutient les opportunités de mobilité éducative et académique dans le domaine de l'éducation des jeunes, les projets et les partenariats, le développement de stratégies et de collaborations, les réseaux professionnels et les ressources ouvertes. La rencontre du recteur de l'académie avec le recteur de l'université des sciences humaines et naturelles portant le nom de Jan Dluhosh. Cette dernière a présenté son établissement d'enseignement en soulignant que cinq mille étudiants de Pologne et d'autres pays du monde étudient dans des facultés spécialisées : philologie et histoire, mathématiques et sciences naturelles, pédagogie et art. Le corps enseignant compte plus de 650 chercheurs hautement qualifiés. L'université dispose d'un bureau des carrières, de salles de classe modernes, de laboratoires, d'une bibliothèque, d'un complexe sportif et de dortoirs pour les étudiants.

La mobilité académique permet aux participants au processus éducatif (étudiants et enseignants) d'étudier, d'enseigner, de faire des stages et de mener des activités scientifiques dans un établissement d'enseignement supérieur ou une institution scientifique sur le territoire de l'Ukraine ou en dehors de ses frontières (article 1 de la loi ukrainienne sur l'enseignement supérieur). Les principaux objectifs de la mobilité académique sont les suivants L'intégration de l'Ukraine dans l'Espace européen de l'enseignement supérieur et l'Espace européen de la recherche ; l'échange de bonnes pratiques et d'expériences dans les domaines de l'éducation et de la science ; la modernisation du système éducatif ; la numérisation de l'éducation et de la gestion ; l'amélioration de la qualité de l'éducation et de l'efficacité de la recherche scientifique ; l'augmentation de la compétitivité de la communauté éducative et scientifique de l'Ukraine ; le développement des compétences professionnelles et des qualités personnelles des participants à la mobilité académique ; l'approfondissement de la coopération avec les partenaires internationaux dans les domaines de l'éducation et de la science ; le soutien

des relations et des liens sociaux, économiques et culturels avec d'autres pays.

Les principales tâches de la mobilité académique des étudiants de l'enseignement supérieur sont les suivantes : l'augmentation du niveau de formation théorique et pratique, la réalisation de recherches à l'aide d'équipements et de technologies modernes, la maîtrise des méthodes de recherche les plus récentes, l'acquisition d'expérience dans la réalisation de recherches et la mise en œuvre de leurs résultats ; l'acquisition d'expérience professionnelle au cours de pratiques éducatives et industrielles ; la possibilité pour un étudiant de l'enseignement supérieur de recevoir simultanément deux documents sur l'enseignement supérieur avec des pièces jointes sur le modèle établi dans les établissements d'enseignement supérieur partenaires et des informations sur le système existant d'évaluation des résultats scolaires des étudiants de l'enseignement supérieur ; l'augmentation du niveau de maîtrise des langues étrangères ; le renforcement de l'intégration de l'éducation et de la science, le développement de la recherche scientifique, l'approfondissement de la connaissance des cultures nationales d'autres pays, ainsi que la diffusion des connaissances sur la langue, la culture, l'éducation et la science de l'Ukraine ; le soutien des relations et des liens sociaux, économiques, culturels et politiques avec d'autres pays.

Un groupe d'étudiants du département chorégraphique a étudié au conservatoire de Pryashiv portant le nom de Kardoš de la République slovaque dans le cadre de l'accord de coopération signé par les directeurs des deux établissements d'enseignement. Ce document a permis aux enseignants de coopérer dans le domaine du travail scientifique et méthodologique afin d'accroître l'efficacité du processus éducatif, et aux étudiants d'acquérir de nouvelles connaissances et compétences conformément aux programmes convenus par les parties.

Ainsi, le personnel enseignant de l'académie accorde une grande attention à la formation d'un espace éducatif mondial unique grâce à la convergence des approches des différents pays en matière d'organisation de l'éducation et des processus d'apprentissage. C'est l'espace éducatif ouvert qui favorisera la mobilité des étudiants et du personnel enseignant de l'établissement d'enseignement.

Le Conseil académique travaille au sein de l'Académie, lors des réunions desquelles des questions d'actualité sont examinées, telles que : l'approbation des règlements et autres documents réglementaires régissant les activités de l'Académie, l'approbation des principaux domaines de travail des départements, l'organisation des pratiques, le contrôle de la qualité des services éducatifs, le travail scientifique des travailleurs scientifiques et pédagogiques et des étudiants, l'organisation de mesures visant à améliorer les qualifications des travailleurs scientifiques et pédagogiques, l'établissement d'une coopération avec d'autres établissements

d'enseignement supérieur, l'approbation des documents visant à assurer le travail du Comité d'admission, le travail des organes d'autogestion des étudiants, la participation des équipes créatives et des étudiants à des concours panukrainiens et internationaux, la stratégie d'information et de publicité, le travail de la bibliothèque et bien d'autres questions importantes.

Selon le programme d'études, les étudiants du département d'enseignement professionnel supérieur suivent les types de pratique suivants : pratique éducative, pratique pédagogique, pratique de travail avec un chœur (orchestre), pratique d'interprétation (ces types de pratique sont effectués sur la base de l'Académie sans interruption des études, selon l'horaire des cours) et pratique prédiplômante, qui a lieu avec une interruption des études sur des bases spécifiques.

Les étudiants des spécialités "Gestion de l'activité socioculturelle", "Information, bibliothèque et archives", "Art scénique" acquièrent une expérience pratique dans le cadre de cours de formation pratique. Les étudiants de la spécialité "Chorégraphie" suivent une pratique pédagogique sur la base d'un studio de chorégraphie pour enfants, où les futurs professeurs de chorégraphie ont l'occasion de donner leurs premiers cours, de présenter des numéros de production intéressants et d'acquérir une expérience de la communication avec des enfants de différentes catégories d'âge.

La pratique pré-diplôme constitue une transition logique entre les études et le diplôme. Elle impose aux étudiants un certain nombre de tâches : consolider les connaissances théoriques, les capacités et les compétences pratiques et les appliquer de manière créative, se réaliser dans les conditions d'activité d'une institution culturelle spécifique, développer leur initiative professionnelle et leur activité publique, découvrir la culture de la communication d'entreprise, etc. La pratique permet une prise de conscience globale du contenu de la future profession, qui se forme sur la base de ses propres actions pratiques sous la direction de spécialistes expérimentés dans le domaine de la culture et de l'art. La pratique contribue à la formation d'une approche réaliste de la profession choisie.

Les principaux domaines d'activité d'information de l'Académie visent à mettre à jour en permanence les informations sur le site officiel de l'institution ; mise à jour rapide de la page officielle de l'Académie sur les réseaux sociaux Facebook et Instagram, qui se positionnent comme une plate-forme d'information pour les jeunes étudiants et les candidats, mettent en évidence la vie étudiante, les possibilités d'échanges académiques et de stages, les annonces et d'autres informations pertinentes pour les jeunes. En outre, les résultats de l'activité créative ont été présentés sur la chaîne YouTube officielle de l'Académie ; coopère activement avec les principaux médias régionaux en matière de couverture des activités de l'Académie ; afin d'améliorer l'image de l'Académie, un certain nombre de vidéos promotionnelles ont été créées, qui sont distribuées dans les réseaux sociaux

et les médias de masse ; La chaîne Telegram de l'institution a été créée ; Au cours de l'année, la chaîne de télévision "KiM Media" a fonctionné, dont les programmes ont été régulièrement diffusés sur la page officielle de l'institution communale d'enseignement supérieur "Académie de la culture et des arts" du Conseil régional de Transcarpatie et sur le réseau social Facebook.

Les élèves de l'académie participent activement aux activités artistiques. Les jeunes développent leurs capacités créatives en participant à des groupes artistiques, parmi lesquels : une chorale exemplaire, un ensemble vocal, un ensemble instrumental "Subito", un ensemble de danse classique "Inspiration", un ensemble folklorique "Maky", un groupe chorégraphique "Vitrazh", un quatuor de piano "AdLibitum" et d'autres groupes créatifs.

Le chœur modèle de l'Académie, dirigé par Andriy Ivanovich Tazinger, est un élément important du processus éducatif de formation des futurs chefs de chœur. L'activité de concert et de création du chœur d'étudiants est très variée. Elle comprend la préparation de programmes pour les examens d'État, des rapports d'équipes créatives, la participation à des concours en Ukraine et à l'étranger. Le chœur s'efforce de préserver les traditions folkloriques et musicales de la région de Transcarpathie, ainsi que les meilleurs exemples de l'art choral ukrainien et étranger. Le répertoire du chœur comprend des œuvres de différents genres, de compositeurs de différents pays, époques et styles. Les chansons de compositeurs ukrainiens et transcarpathiens, les miniatures chorales, les arrangements de chansons folkloriques ukrainiennes et transcarpathiennes, ainsi que les compositions modernes suscitent toujours un grand intérêt de la part du public.

L'ensemble vocal de l'académie représente de manière vivante l'institution éducative dans la région et à l'étranger. Le collectif a présenté avec succès des exemples de folklore en Croatie, en Bosnie-Herzégovine, en Pologne, en République tchèque et en Italie. Les étudiants participent à des festivals régionaux, ukrainiens et internationaux. Des échantillons authentiques sont présentés lors de festivals ukrainiens, tels que : Vasyllia-fest, Palachinta-fest, Medovukha-fest, Sakura-fest, Bobovyshchenske grono, etc.⁸⁷

Un ensemble vocal est une équipe où les jeunes développent leurs capacités créatives et leur potentiel musical intérieur. Dans les classes d'ensemble vocal, les élèves apprennent toutes les subtilités de la voix, du jeu et des techniques de scène. Diverses méthodes d'enseignement modernes permettent de développer le potentiel et la personnalité de chaque élève, de lui donner confiance en lui et en sa propre voix.

L'ensemble instrumental "Subito" comprend plusieurs instruments : violon, guitare, contrebasse, piano, accordéon, percussions. Le chef de

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

l'équipe est Yevhen Volodymyrovych Tsanko. L'ensemble participe activement à divers événements de l'institution, prend part à des événements internationaux, panukrainiens et régionaux. Le répertoire de l'ensemble instrumental "Subito" comprend des œuvres de compositeurs étrangers modernes, dont l'arrangement et l'instrumentation ont été réalisés par son directeur. L'objectif principal de ce collectif est le développement des capacités créatives des étudiants, l'éducation du goût artistique, la réponse émotionnelle aux œuvres d'art musical.

L'ensemble de danse classique "Inspiration" a été fondé par Lyudmila Viktorivna Yarova, une éminente travailleuse de la culture ukrainienne. Le répertoire du groupe comprend de nombreux numéros chorégraphiques, notamment : "Amour sous la pluie", "Danse de l'oiseau bleu", "Valse de vacances", danse arabe du ballet "Bayadere", "Sur Ivan, sur Kupala", "Grues". L'ensemble participe aux concerts de l'institution, de la ville et de la région.⁸⁸

L'ensemble folklorique populaire "Poppies" a remporté le premier prix et le grand prix de nombreux festivals internationaux, régionaux et ukrainiens de musique folklorique. Les voyages de l'équipe en Roumanie, en Hongrie, en Pologne, en Slovaquie, en Croatie, en Bosnie-Herzégovine et en Italie ont toujours été couronnés de succès. Enchantant les auditeurs avec un système latotonal clair et une riche harmonie, le rythme et la couleur timbrale des instruments folkloriques, la mélodie et la variété des genres de la musique folklorique, les membres de l'Ensemble folklorique populaire "Poppies" motivent les auditeurs à s'immerger inconsciemment dans un monde de langage musical peu familier, mais intuitivement compréhensible.

Le collectif chorégraphique "Stained Glass" présente différents genres d'art chorégraphique. Au cours de ses années d'existence, le collectif a remporté des prix lors de concours internationaux et panukrainiens. En outre, l'ensemble participe activement à la vie culturelle et artistique de la région, de l'Ukraine et de l'étranger. En 2022, les membres de l'ensemble se sont produits avec succès au festival international de la culture Beskid à Wisla, en Pologne.

La spécificité de l'art chorégraphique réside dans le fait que les jeunes présentent des vêtements, leurs capacités chorégraphiques et leurs talents d'acteur en créant des images dans diverses compositions chorégraphiques, des numéros de théâtre, des sketches, des comédies musicales. Chaque numéro est un feu d'artifice de pensée créative, qui se transforme en un petit spectacle avec une intrigue intéressante et une image costumée. Pendant les cours, les élèves développent leurs capacités artistiques et créatives, leurs talents de comédien et de plasticien, leur oreille musicale, leur sens du style, du rythme et de la composition, ainsi que leur capacité à improviser et à penser de manière créative. Dans les cours de chorégraphie, les jeunes

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

peuvent créer de manière autonome des esquisses et des compositions et leur donner vie.

Le quatuor à piano "AdLibitum", dirigé par Tetyana Vasylivna Batryna, est lauréat de concours européens, internationaux et panukrainiens. Le collectif a remporté le premier prix du prestigieux concours européen GOLDENTIMETALENT. L'équipe est composée de vrais professionnels, d'enseignants expérimentés, de personnalités créatives, de personnes partageant les mêmes idées qui sont toujours en recherche active et créative, qui travaillent à leur propre amélioration et qui renforcent également l'autorité de l'établissement d'enseignement.⁸⁹

La participation des jeunes étudiants à des groupes artistiques élargit la conscience artistique et culturelle des jeunes, favorise leur liberté stylistique et d'interprétation. Plus le champ d'intérêt culturel et la diversité des passe-temps des candidats sont vastes, plus ils ont l'occasion de connaître une autre culture, de transmettre par la musique, le chant et la danse leur originalité et leur caractère unique, d'être prêts à changer, à se transformer et à améliorer leurs goûts musicaux et culturels.

Les enseignants et les étudiants accordent une attention particulière à la renaissance et à la préservation des traditions, des coutumes et des cérémonies nationales, à la popularisation des chansons folkloriques ukrainiennes et aux productions chorégraphiques authentiques. Tous les événements culturels et artistiques visent à mettre en valeur tous les domaines de l'activité culturelle et éducative, à développer les capacités créatives, l'art amateur folklorique, à préserver le patrimoine culturel national et à garantir le développement du rôle de la sphère spirituelle dans la vie des Ukrainiens. En outre, les enseignants et les étudiants travaillent à la consolidation et au développement de la nation ukrainienne, à la célébration des fêtes selon le calendrier national et à la commémoration des dates mémorables, à la formation des goûts artistiques et esthétiques, au développement du folklore et de l'ethnographie dans les domaines de la musique, du chant et de la chorale, de la scène et de l'art chorégraphique.

Par leur créativité, les dirigeants et les participants des équipes créatives rendent hommage aux forces armées ukrainiennes et à tous les Ukrainiens qui, au moment le plus important de la défense de notre pays, n'ont pas eu peur et se sont sacrifiés pour leur patrie, qui ont fait et font des efforts quotidiens pour rapprocher notre victoire, en particulier aux étudiants de l'Académie, qui sont également allés remplir leur devoir civique envers la patrie et qui, avec dignité, ont effectué et effectuent un service de combat dans les rangs des forces armées ukrainiennes.

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

Ovcharenko Natalia

Docteur en sciences pédagogiques, professeur,
chef du département de musicologie,
formation instrumentale et chorégraphique,
Université pédagogique d'État de Kryvyi Rih.
Ukraine, Kryvyi Rih.

LA PÉDAGOGIE DE L'ART MUSICAL EN TANT QUE SUJET DE RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Le renouvellement et l'amélioration de l'éducation musicale mondiale dépendent en grande partie du développement des connaissances scientifiques sur la pédagogie de l'art musical, qui sont essentielles pour l'exécution et la formation pédagogique des musiciens modernes de diverses professions. On sait que chaque type d'art musical est inextricablement lié à sa spécificité musicale et pédagogique. Derrière chaque artiste exceptionnel se cache un professeur qui a non seulement transmis le "métier", mais aussi inspiré la créativité, la recherche artistique, une approche d'auteur de la création ou de l'interprétation d'œuvres d'art. Dans ce contexte, il est possible de parler séparément de la pédagogie instrumentale, vocale, de la direction d'orchestre et d'autres composantes de la pédagogie de l'art musical, chacune d'entre elles allant au-delà des méthodes d'enseignement d'une forme d'art spécifique, car elle possède ses propres fondements scientifiques basés sur une tradition historico-culturelle, théorique et méthodique.

En même temps, les connaissances scientifiques dans le domaine de la pédagogie de l'art musical exigent des approches scientifiques modernes pour étayer les bases théoriques, méthodologiques et technologiques communes qui généralisent les lois, les régularités et les principes de l'éducation musicale, de l'éducation et du développement de la personnalité de l'élève, qui sont inhérents à la compréhension des différents types d'art musical.

Dans l'espace scientifique ukrainien, il existe des travaux consacrés à l'étude des fondements conceptuels de la science et de l'éducation musicale et pédagogique, qui comprennent les travaux fondamentaux de scientifiques tels que : O. Mykhailychenko "Bases de la pédagogie générale et musicale : théorie et histoire" (2009), O. Oleksiuk "Pédagogie musicale" (Oleksiuk, 2006), G. Padalka "Pédagogie artistique" (Padalka, 2010), O. Rostovsky "Pédagogie musicale" (2008) et "Théorie et méthodologie de l'éducation musicale" (Rostovsky, 2011), O. Rudnytska "Pédagogie : Pédagogie générale et artistique" (Rudnytska, 2002), T. Smirnova (Smirnova, 2021), V. Cherkasov "Théorie et méthodologie de l'éducation musicale" (Cherkasov, 2011) et d'autres encore. En même temps, il est nécessaire de faire des recherches dans le domaine scientifique, qui révèle la

méthodologie d'apprentissage du phénomène de la pédagogie de l'art musical, son objet, son sujet, ses tâches, son appareil conceptuel et terminologique, les lois pédagogiques et artistiques, les régularités et les principes qui sont fondamentaux pour la pédagogie de l'art musical, en tenant compte des spécificités de ses différents types, et fournit une approche méthodologique générale dans la compréhension de chacun de ses types.

Fondements scientifiques de la pédagogie de l'art musical

La détermination des fondements théoriques de la pédagogie de l'art musical dépend dans une large mesure de la prise de conscience de l'essence phénoménologique de la pédagogie. Ainsi, le concept de "pédagogie" dans le dictionnaire pédagogique ukrainien est interprété comme la science de l'éducation et de l'instruction des jeunes générations,⁹⁰ et le concept d'"art" dans le dictionnaire de terminologie musicale, qui fournit une interprétation de la terminologie musicale ukrainienne et a été publié en 1930 et reproduit en 2008, indique que l'"art" est la compétence, l'habileté, la science (10). Différents types d'art, tels que "l'art vocal" et "l'art de la direction d'orchestre", sont considérés comme des compétences vocales et des compétences en matière de direction d'orchestre. Selon O. Rudnytska, le concept de "pédagogie" est considéré comme une science qui étudie l'essence, les régularités, les principes, les méthodes, les formes d'organisation du processus pédagogique en tant que moyen de développement de la personnalité et de reproduction de la culture humaine au cours des changements générationnels.⁹¹

La visualisation des étapes de la formation de la science pédagogique, qui s'applique pleinement à la pédagogie de l'art musical, constitue une réalisation scientifique précieuse pour le scientifique : besoins pratiques du transfert de l'expérience sociale, délimitation de l'expérience accumulée par domaines d'éducation, émergence de méthodes (technologies) spécifiques, compréhension théorique de la connaissance méthodique, systématisation de la connaissance théorique dans les fondements généraux de la pédagogie, méthodologie de la justification de la théorie et de la pratique.⁹²

O. Rudnytska souligne l'importance d'identifier les modèles communs de formation de la personnalité par l'art et décrit les exigences de la pédagogie de l'art, dans laquelle "la couverture et l'explication des spécificités des processus artistiques et éducatifs doivent être corrélées avec les dispositions théoriques originales de la pédagogie générale", ainsi que l'absence de travaux généralisants sur les problèmes de la pédagogie de l'art. La pédagogie de l'art musical n'est pas une exception, dont la connaissance scientifique nécessite des généralisations théoriques et méthodologiques dans le sens du développement des connaissances scientifiques modernes.

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

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

⁹² Так само.

De la pratique historique à la compréhension théorique, O. Otych examine la pédagogie de l'art, la définissant comme une branche indépendante de la science pédagogique qui "développe les principes esthétiques et éthiques de la formation de la personnalité, son développement général et professionnel au moyen de divers types d'art (pédagogie du théâtre, pédagogie des musées, etc.)".⁹³

Dans la sphère de la connaissance scientifique de la pédagogie de l'art, l'auteur fait référence de manière appropriée à la justification scientifique des potentiels didactiques, éducatifs et de développement de l'art et à la recherche des fondements historiques et théoriques de son fonctionnement dans l'éducation. Le scientifique, comme O. Rudnytska, arrive à la conclusion qu'en dépit de son histoire millénaire en tant que phénomène éducatif, la pédagogie de l'art n'avait pas encore acquis, à la fin du 20e siècle, une compréhension scientifique sérieuse et une justification théorique profonde.

Les travaux scientifiques de H. Padalka sur la pédagogie de l'art sont consacrés au développement d'une opinion scientifique sur la théorie et les méthodes de l'éducation artistique, à la clarification des problèmes de méthodologie de l'éducation artistique, aux problèmes fondamentaux et aux conditions pédagogiques, au contenu et aux méthodes modernes de l'éducation artistique.⁹⁴

Le scientifique se tourne non pas vers une, mais vers un ensemble de disciplines artistiques, qui sont enseignées dans les établissements d'enseignement supérieur et secondaire. Il est naturel que l'attention du scientifique se porte sur l'éducation artistique, dont la modernisation dépend du développement de la pédagogie artistique, à savoir : l'identification des fonctions de l'éducation artistique, l'incarnation du paradigme humanitaire, les problèmes de la cognition artistique, la réalisation de l'intégrité du processus éducatif, son orientation esthétique et sa pertinence culturelle, l'orientation vers l'individualisation de l'éducation artistique et la prise de conscience de la perception des œuvres artistiques, ainsi que la méthodologie de l'éducation artistique et l'introduction de la technologie de l'éducation modulaire dans le domaine de l'art de certaines disciplines. Parmi les directions prometteuses du développement de la pédagogie artistique, H. Padalka souligne à juste titre : un changement de la situation sociale, qui affecte les orientations et la nature de l'éducation artistique ; le développement de la pensée scientifique et méthodique dans le domaine de l'éducation artistique ; l'accumulation de l'expérience pratique ; la justification théorique des innovations dans le contenu et les transformations structurelles de l'éducation artistique ; la détermination de la disposition

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

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

entre les processus innovants et les approches traditionnelles du processus éducatif dans les disciplines artistiques, etc.⁹⁵

Les demandes de la société ukrainienne moderne ont entraîné le développement de connaissances musicales et pédagogiques scientifiques afin d'améliorer la qualité du processus éducatif du futur enseignant (professeur), ce qui s'est traduit par des publications éducatives et méthodiques. Parmi ces ouvrages scientifiques, on peut citer le guide d'étude d'O. Mykhailychenko pour les étudiants en musique sur les bases de la pédagogie générale et musicale, dans lequel le scientifique justifie les aspects théoriques et historiques.⁹⁶

O. Mykhailychenko définit quatre étapes historiques de la formation et du développement de l'éducation musicale des enfants et des jeunes en Ukraine : la première est historique-synchrétique (de l'Antiquité au XIe siècle et au tournant du siècle), caractérisée par l'influence synchrétique des phénomènes musicaux sur les gens ; la deuxième-orthodoxe-sécularisation (XIe-XIXe siècles), caractérisée par l'influence d'un réseau culturel de centres musicaux et d'une éducation et d'une formation musicales professionnelles, qui avaient un caractère séculier ; la troisième est la détermination du contenu (60-90 ans du 19e siècle), qui se caractérise par la formation de la conscience de l'intelligentsia ukrainienne avancée, l'apparition des premières formes d'organisation, la définition du contenu et des principales tâches de l'éducation musicale, qui reposait sur une certaine base scientifique et méthodologique qui, jusqu'à la fin du 19e siècle, est devenue systématique ; la quatrième est la pédagogie (60-90 ans du 19e siècle), qui se caractérise par l'influence d'un réseau de centres musicaux et d'une éducation musicale professionnelle, qui avait un caractère séculier. La deuxième est celle de la systématisation ; la quatrième est celle de la pédagogie (commencée à la fin du 19e siècle), qui se caractérise par l'éducation musicale et esthétique systématique des enfants et des jeunes de l'Ukraine. O. Mykhailychenko désigne par pédagogie musicale les formes d'organisation, les méthodes, les moyens et autres attributs de l'éducation musicale, qui constituent le processus intégral de formation de la personnalité d'un musicien conformément aux lois et aux régularités du développement de la pédagogie générale.

La pédagogie musicale est une branche scientifique distincte qui possède son propre espace scientifique et qui est une composante de la pédagogie générale, puisque leurs modes de développement sont similaires, comme le note à juste titre O. Oleksyuk dans son ouvrage fondamental "Pédagogie musicale", dont la tâche principale, selon le scientifique, est d'approfondir l'orientation novatrice de l'éducation musicale, de trouver des

⁹⁵Так само.

⁹⁶ Михайличенко, О. В. та музичної педагогіки : теорія та історія : . Суми : вид. "Козацький вал", 2009.

modèles d'éducation musicale adaptés à la culture et à la civilisation actuelles.⁹⁷

En ce qui concerne la définition de l'objet et du sujet de la pédagogie musicale, le scientifique arrive à la conclusion que l'objet du domaine scientifique spécifié est le processus intégral d'apprentissage, d'éducation et de développement de la personnalité au moyen de l'art musical, et que le sujet est le contenu et les formes d'organisation du processus pédagogique musical en tant que facteur de développement de la personnalité. Le scientifique spécifie l'objet de la pratique musico-pédagogique, qui est l'interaction réelle des participants au processus musico-pédagogique, et le sujet est les méthodes d'interaction déterminées par ses objectifs et son contenu.

O. Rostovsky a considéré la théorie et la méthodologie de l'éducation musicale comme une connaissance scientifique et une composante à part entière de la pédagogie musicale. En se basant sur l'étude des réalisations de la pédagogie musicale européenne et nationale dans une dimension historique, le scientifique a révélé les principales orientations du développement de la pédagogie musicale moderne, les modèles et les principes, ainsi que les principales tendances du développement de l'éducation musicale de masse au début du 21^e siècle. Parmi les réalisations importantes de l'ouvrage, il convient de souligner l'analyse des principales idées pédagogiques des musiciens-pédagogues ukrainiens, tels que : V. Verkhovyns, M. Leontovych, S. Lyudkevich, K. Stetsenko, B. Yavorsky et la présentation des bases de la méthodologie du travail musical et éducatif avec les étudiants. O. Rostovsky, qui a soutenu le concept ukrainien d'éducation musicale, attribue aux perspectives de développement de l'éducation musicale en Ukraine le renforcement du rôle de l'éducation musicale dans le développement de la spiritualité de l'individu, l'orientation de la pédagogie musicale du 21^e siècle. Le concept ukrainien d'éducation musicale est basé sur le développement harmonieux de l'enfant, l'utilisation créative des réalisations de la pédagogie nationale et mondiale, l'attribution aux cours de musique d'un centre efficace dans le système pédagogique, l'actualisation du contenu de l'éducation musicale à l'école en mettant l'accent sur la découverte des pensées, des sentiments, des expériences chez les enfants, la formation d'une attitude valable à l'égard de l'art et de la réalité.

Un ouvrage fondamental et moderne dans le domaine de la théorie et des méthodes de la pédagogie musicale est l'ouvrage de V. Cherkasov "Théorie et méthodologie de l'éducation musicale", dans lequel les scientifiques résumant et étayant l'expérience à long terme des chercheurs et des enseignants en exercice dans le domaine de l'éducation musicale et

⁹⁷ Le projet de loi a été adopté par l'Assemblée nationale. Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il n'y a pas d'autre solution : Le Conseil de l'Union européenne a décidé d'adopter le projet de loi sur l'immigration et la protection des minorités nationales. Київ : КНУКІМ, 2006.

pédagogique et présentent une matière universitaire intégrée qui accumule les connaissances des disciplines psychopédagogiques et professionnelles, possède son propre appareil catégoriel, ses spécificités et couvre divers aspects de la théorie et des méthodes de l'éducation musicale.⁹⁸

L'ouvrage de T. Smirnova intitulé "Pédagogie musicale et psychologie de l'enseignement supérieur" vise à améliorer l'activité professionnelle d'un professeur de disciplines musicales. La scientifique considère la pédagogie musicale de l'enseignement supérieur comme une "branche de la science pédagogique" qui étudie "les régularités pédagogiques, les principes, les technologies d'organisation et de mise en œuvre de l'éducation des étudiants en musique, leur formation, leur éducation, leur développement dans le but d'intensifier la formation professionnelle pour les activités musicales-pédagogiques et musicales-interprétation".⁹⁹Le scientifique définit l'objectif de la pédagogie musicale d'une école supérieure comme étant la formation de la pensée pédagogique scientifique de la personnalité d'un étudiant en master (étudiant de troisième cycle) et de la compétence musico-pédagogique, et au sujet du domaine spécifié, il se réfère aux "régularités, principes de l'organisation du processus musico-pédagogique, l'objectif, le contenu, les formes, les méthodes, les moyens d'impliquer les étudiants dans l'expérience musicale (artistique) de l'humanité, ses valeurs culturelles, la création de conditions pour l'expression créative de soi, la communication de la personnalité de l'étudiant, son éducation, sa formation et son développement dans le processus d'enseignement musical supérieur".¹⁰⁰

En déterminant l'objet et le sujet de la pédagogie de l'art musical, il est important de comprendre le but de la connaissance scientifique spécifiée, qui consiste en la justification scientifique du processus d'acquisition d'une culture musicale par une personne à travers l'acquisition d'une éducation musicale. La pédagogie de l'art musical vise à révéler la valeur d'un tel processus et à identifier et multiplier le potentiel créatif d'un individu dans son dialogue avec la musique, à acquérir une "compétence" artistique grâce à l'influence incontestable de l'art musical sur les processus nerveux supérieurs d'une personne, à déterminer la boîte à outils pédagogique pour la maîtrise d'un certain type d'art musical. La maîtrise de la "compétence" artistique est rendue possible par la maîtrise personnelle du contenu défini de l'éducation musicale, qui implique l'assimilation des acquis de la tradition culturelle mondiale et nationale en matière d'art musical, de ses fondements théoriques et pratiques. Dans un tel contexte, la familiarisation, l'interprétation et l'exécution créative d'œuvres musicales de compositeurs exceptionnels du passé et du présent de différents pays, la connaissance de leur vie et de leur parcours créatif, la compréhension des bases de la pensée

⁹⁸ Le Conseil de l'Union européenne a adopté une résolution sur le thème de l'égalité entre les femmes et les hommes. Ф. навч : посальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан.2014.

⁹⁹ Смірнова, Т. А. вищої педагогіки і психології вищої школи. Харків : Лідер.2021.

¹⁰⁰Так само.

et du discours musicaux, ainsi que leur développement dramatique, sont nécessaires.

Aujourd'hui, l'enseignement d'un certain type d'art musical à un étudiant est opportunément lié au processus d'acquisition de compétences culturelles par une personne, ce qui est considéré comme une base pratique pour la formation de la culture musicale et, par conséquent, de sa culture générale. Par conséquent, l'objet de la pédagogie de l'art musical est le processus de formation de la culture musicale d'une personnalité créative dans les établissements d'enseignement artistique (musical), capable de faire de la musique pratique, d'incarner de manière créative des œuvres d'art musicales conformément à un contexte culturel large. Le sujet de la pédagogie de l'art musical est constitué des conditions pédagogiques, du contenu, des formes, des méthodes, des moyens, des technologies pédagogiques et musicales, des méthodes d'éducation musicale, de la formation des qualités professionnelles et personnelles d'un individu.

À toutes les époques, le rôle déterminant dans la maîtrise par les élèves du contenu de l'éducation musicale et d'un certain type d'art musical revient à l'enseignant, qui analyse, généralise, choisit et met en œuvre des formes, des méthodes, des moyens et des technologies musicales et pédagogiques efficaces, traditionnels et innovants, pour l'assimilation par les élèves du type d'art musical choisi, qui voit leur perspective dans la maîtrise de l'art de la performance instrumentale, vocale et de la direction d'orchestre et, surtout, dans le développement personnel et la formation d'une culture musicale.

Aujourd'hui, un professeur-musicien qui enseigne l'art de la musique à ses élèves est constamment à la recherche d'approches modernes pour améliorer le processus éducatif de la jeune génération, dont les intérêts sont liés aux formes et méthodes d'apprentissage innovantes, aux méthodes et technologies de l'éducation musicale, à l'éducation et au développement. Par exemple, les technologies de l'information et de l'informatique ont complètement bouleversé l'idée de la pédagogie de l'art musical qui, jusqu'à récemment, ne plaçait la compréhension et l'enseignement de l'art musical que dans un contact direct avec l'enseignant (instructeur). Les réalités d'aujourd'hui montrent que l'enseignement de n'importe quel type d'art musical, ainsi que l'obtention d'une éducation musicale, peuvent se faire par le biais de l'apprentissage à distance, même lorsque l'enseignant et l'étudiant vivent dans des pays différents. L'utilisation des technologies de l'information et de l'informatique permet de se familiariser avec les meilleurs interprètes des pays, diverses interprétations d'œuvres musicales, les caractéristiques des écoles d'interprétation et de pédagogie musicale du monde entier, les classes de maître de musiciens-enseignants célèbres.

Lois et principes de l'éducation musicale

Le développement de la connaissance scientifique de la pédagogie de l'art musical dépend largement de l'identification des lois et des principes de

l'éducation musicale, qui sont basés sur des liens internes déterminés de phénomènes objectifs de l'acquisition de l'éducation par l'élève dans un certain type d'art musical. L'amélioration de la performance musicale et de la pédagogie musicale de l'élève implique la prise en compte des lois et des principes d'un tel processus, qui sont eux-mêmes fondés sur des lois philosophiques, pédagogiques et artistiques. La connaissance de ces lois permet de rendre le processus d'éducation musicale plus productif et plus facile à gérer (Fig. 1).

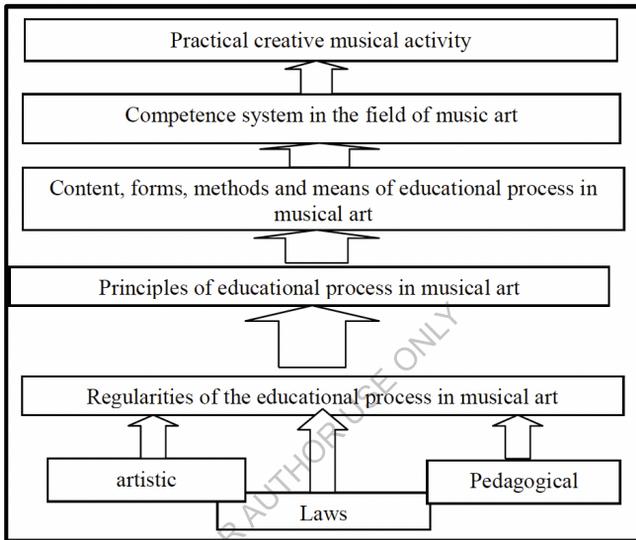


Fig. 1. Déterminisme des lois, des régularités et des principes du processus éducatif dans l'art musical

Afin d'améliorer la connaissance scientifique de la pédagogie de l'art musical et, par conséquent, d'optimiser le processus éducatif dans l'art musical, il est nécessaire de prendre en compte les lois de la connexion universelle : la loi de la détermination - tous les sujets, les processus sont dans divers liens, relations déterministes ; la loi du développement ascendant et descendant, qui prévoit la voie de l'amélioration ou la voie de l'appauvrissement, de la réduction ; la loi de la causalité - l'apparition d'une nouvelle qualité a toujours une raison, un phénomène en engendre nécessairement un autre ; les lois de la dialectique - la loi de l'unité et de la lutte des contraires, la loi de la transition des changements quantitatifs en changements qualitatifs, la loi de la négation et la philosophie de l'art - la musique est un type d'art qui a une relation avec son eidos - l'essence intuitivement donnée et significative du phénomène, le concept significatif du sujet ; et le logos - une façon de considérer la réalité, une méthode de combinaison de ses éléments sémantiques (découvert par O. Losev).

Soulignant la signification des lois pédagogiques, S. Honcharenko note que Socrate utilisait déjà une loi pédagogique : la naissance de la pensée d'un étudiant dépend du dialogue organisé par le professeur.¹⁰¹

Dans la pédagogie de l'art musical, il est important de prendre en compte les lois de l'apprentissage, que le scientifique a étudiées en analysant les travaux scientifiques de R. Lado. Il s'agit des lois pédagogiques suivantes : interconnexions : si deux actes psychologiques sont interconnectés, la répétition de l'un d'entre eux entraîne l'apparition ou la consolidation du second ; entraînement : plus l'entraînement est intense, mieux la réaction correspondante est apprise ; intensité : plus l'entraînement de la réponse est intense, mieux elle est apprise ; assimilation : chaque nouveau stimulus a les propriétés de provoquer une réponse ; résultats : une réaction (feedback) accompagnée d'un résultat favorable est fixée.¹⁰²

L'éducation artistique moderne est basée sur les lois pédagogiques définies dans la recherche scientifique ukrainienne, qui sont basées sur les lois et les principes de l'enseignement et de l'éducation dans le domaine de la pédagogie de l'art, tels que, en particulier : la conditionnalité sociale du but, du contenu et des méthodes de l'enseignement et de l'éducation, qui révèle le processus objectif de l'influence des relations sociales, de l'ordre social sur la formation de tous les éléments de l'enseignement et de l'éducation ; la formation éducative et développementale, qui révèle la relation entre la possession de connaissances, les méthodes d'activité et le développement global de la personnalité ; le conditionnement de la formation et de l'éducation par la nature de l'activité, qui révèle la relation entre les méthodes d'organisation de l'éducation, l'activité de l'individu et les résultats de l'éducation et de l'éducation ; l'unité et l'intégrité du processus pédagogique, qui révèle la nécessité d'une unité harmonieuse des composantes rationnelles, émotionnelles, significatives, opérationnelles et motivationnelles du processus pédagogique ; l'unité et l'interrelation de la théorie et de la pratique de l'éducation, qui révèle la nécessité d'une unité des connaissances, des compétences et des aptitudes théoriques et pratiques.¹⁰³

Afin de déterminer les régularités et les principes du processus éducatif dans l'art musical, il est nécessaire de prendre en compte les lois spécifiques du fonctionnement de l'art, à savoir celles qui sont directement importantes à prendre en compte dans la pédagogie de l'art musical : la loi de la "réaction esthétique" (découverte par L. Vygotsky), fondamentale pour les types émotionnels-processuels, axiologiques de l'activité artistique d'un spécialiste : le développement d'un affect va dans des directions opposées jusqu'à son autodestruction au point final, qui est lié au concept de

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

¹⁰² Так само.

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

"catharsis" - purification : une œuvre d'art peut provoquer une explosion cathartique qui entraîne le dépassement d'un sentiment fort et la possibilité d'en faire l'expérience ; la loi de la "résonance esthétique", fondamentale pour l'activité axiologique, culturologique et herméneutique : une œuvre d'art "se produira" si son ensemble et les éléments qui la composent interagissent entre eux, s'excitent mutuellement, provoquant une amplification répétée du "son" esthétique de chacun d'entre eux séparément et tous ensemble. La loi de la "résonance esthétique" évoque et excite la pensée artistique, l'imagination créatrice. En amplifiant de manière répétée le "son" de chaque élément individuel d'une œuvre musicale, la résonance esthétique étend son effet au "thème" de l'œuvre (le sens donné par l'auteur) - les éléments de l'ensemble, le "thème" lui-même doit naître de l'ensemble. La forme musicale n'existe toujours que comme une sorte de processus ; l'essence de la musique est l'intonation, c'est-à-dire un son conscient précédé par l'esprit, comme une sorte de sortie dans les moments d'"illumination", qui s'incarne dans la matière, l'énergie (découverte par B. Asaf'ev). Une œuvre hautement artistique se caractérise par un spectre inépuisable de révélation du sens artistique à travers la révélation du rôle de chaque élément, qui affecte la création d'une nouvelle qualité de l'ensemble ; la loi de la dépendance de l'achèvement de l'imagerie primaire, la poétique de la conception (découverte par M. Kagan), qui prévoit ce qui suit : le processus de création artistique est similaire à l'embryon d'un être vivant, qui doit contenir en lui-même, sous une forme inversée, toute la structure de l'organisme qui en est issu ; l'"embryon" artistique peut devenir un organisme à part entière, si l'originalité qualitative de ce dernier est potentiellement présente en lui.

Chaque loi pédagogique ou artistique présente certaines régularités. En étudiant la relation entre la loi et la régularité, S. Sysoeva se concentre sur l'opinion concernant la différence entre la loi et les régularités, à savoir que la loi agit comme un universel concret, et que la régularité est une forme partielle de sa détection, qui met en lumière une certaine relation régulière.¹⁰⁴

La détermination des régularités du processus éducatif dans l'art musical est liée à la question de leur classification. En science pédagogique, les classifications des régularités présentant les caractéristiques suivantes sont le plus souvent utilisées : les régularités didactiques générales et occasionnelles, qui comprennent les régularités sociologiques, physiologiques, communicationnelles et organisationnelles ; les régularités sociologiques, physiologiques, communicatives, organisationnelles ; les régularités des objectifs de formation, les régularités du contenu de la formation, les régularités des technologies, des formes et des méthodes de formation, les régularités de l'utilisation des aides pédagogiques, les régularités du système de contrôle et d'évaluation des résultats de la formation ; les régularités objectives et subjectives ; les régularités des

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

sciences connexes, qui se reflètent spécifiquement dans l'éducation ; les régularités de la didactique exprimées de manière particulière ; les régularités propres des méthodes d'enseignement de ce sujet, inhérentes uniquement à cette science ;¹⁰⁵ didactiques, épistémologiques, sociologiques, psychologiques, organisationnelles.¹⁰⁶

L'étude d'une telle question nous a permis de constater qu'il n'y a toujours pas d'unanimité dans la tentative des scientifiques de créer un système de lois unique, cohérent et logique.

V. Galuzynskyi, M. Yevtukh, étudiant le processus de formation et d'éducation des futurs spécialistes, ont proposé les modèles didactiques suivants : le processus de formation de la personnalité de l'étudiant est unifié et mutuellement déterminé ; l'éducation, la formation et l'éducation des étudiants, leur transformation en spécialistes est un processus social historiquement déterminé ; les caractéristiques générales et spécifiques de l'éducation et de la formation des étudiants constituent une intégrité unique qui garantit l'efficacité des résultats ; l'interaction entre un enseignant et un étudiant est un processus mutuellement déterminé et interdépendant.¹⁰⁷

Les régularités didactiques générales sont raisonnablement considérées comme fondamentales pour le processus pédagogique, elles sont caractérisées par des relations permanentes entre les objets et les sujets du processus éducatif. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, il existe des relations occasionnelles (accidentelles) entre les phénomènes, les objets qui dépendent des spécificités des activités des sujets. Sur la base des lois didactiques générales du processus pédagogique à la fin du 20^e siècle et au début du 21^e siècle, les scientifiques dans le domaine de la pédagogie musicale ont proposé les lois suivantes de l'éducation musicale : sociologique - l'efficacité de l'éducation et de la formation dépend de la combinaison des exigences et du respect de la personnalité de chaque élève, ainsi que du respect des dispositions légales concernant les droits de l'élève ; communicative - le développement esthétique des enfants dépend de la nature de l'interaction entre l'enseignant et les élèves ; physiologique - les résultats de l'enseignement dépendent de la qualité de l'enseignement et de l'apprentissage ; physiologique - les résultats dépendent du développement anatomique et morphologique de l'organisme de l'élève ; organisationnel - les résultats dépendent de la capacité de travail des élèves, de leur état de santé, de l'horaire, du moment de la journée, des conditions météorologiques ; psychologique - les résultats dépendent de l'intérêt des élèves pour les cours de musique, de l'âge des élèves, de l'état de l'attention, du niveau de développement de la mémoire.

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

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

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

En étudiant le problème de la pédagogie musicale en tant que domaine de la science pédagogique et la théorie du processus d'éducation musicale, O. Mykhailychenko souligne les régularités suivantes du processus d'éducation musicale : l'unité et l'interaction de l'éducation musicale et du développement général de la personnalité ; le lien entre le niveau de développement musical et la nature de son activité musicale pratique et créative ; l'unité de l'objectif général de l'éducation de la personnalité et des tâches musicales et éducatives spécifiques ; l'unité des processus d'éducation musicale et d'auto-éducation musicale ; la dépendance de l'éducation musicale par rapport au développement général de la culture musicale et aux possibilités matérielles de la société ; le lien entre les capacités individuelles et la nature des influences éducatives.¹⁰⁸

Sur la base de l'analyse de la littérature scientifique, la classification des modèles du processus éducatif dans l'art musical est la suivante : didactique générale et spécifique. Les régularités didactiques générales comprennent : le conditionnement du contenu, des formes, des méthodes et des moyens d'enseignement et d'éducation par les exigences et les possibilités socio-économiques de la société moderne et les réalisations de la science et de la culture nationales et mondiales ; l'unité de l'objectif, du processus éducatif et de son résultat ; le déterminisme des processus d'apprentissage, d'éducation et de développement ; la relation entre l'étendue et la qualité du contenu de l'éducation et de l'éducation.

Les régularités spécifiques comprennent des régularités telles que : l'interdépendance des capacités mentales, psychologiques et physiologiques d'un individu dans le processus d'obtention d'une éducation musicale ; le lien entre l'attitude motivée et valable de l'individu vis-à-vis de l'éducation musicale et la nature de l'influence artistique et esthétique de l'art musical.

Nous justifierons les lois didactiques générales de notre étude :

- le conditionnement du contenu, des formes, des méthodes et des moyens d'éducation et de formation aux exigences et aux possibilités socio-économiques de la société moderne et aux réalisations de la science et de la culture nationales et mondiales. La régularité révèle le lien entre l'éducation et la base socio-économique de la société, ses réalisations scientifiques et culturelles nationales et mondiales. Conformément aux conditions politiques et économiques modernes et au besoin de la société moderne de créer un espace éducatif unique, l'éducation nationale, en particulier l'art, exige la formation d'une nouvelle personnalité culturelle, familiarisée avec les réalisations scientifiques et artistiques du monde et capable d'être compétitive sur le marché mondial du travail. Par conséquent, le contenu, les formes, les méthodes et les moyens de la pédagogie de l'art musical doivent

¹⁰⁸ Михайличенко О. В. педагога как отрасль педагогической науки и теория музыкального учебно-воспитательного процесса. ŸCoeur de l'entreprise ŸCoeur de l'entreprise. ... А. Макаренко. 2010.

refléter pleinement les innovations de la science et de la culture nationales et mondiales. Outre les exigences de la société en matière de mise à jour et de modernisation du contenu des formes, méthodes et moyens de la pédagogie de l'art musical, la société elle-même doit disposer d'une base matérielle pour garantir ces conditions, qui concernent l'offre future de travail dans la profession et un salaire suffisant pour vivre, ainsi que le soutien matériel et technique moderne du processus éducatif : instruments de musique, studio d'enregistrement sonore, équipement d'amplification du son, ordinateurs, Internet et autres ;

- la relation entre l'objectif, le processus éducatif et son résultat. La régularité reflète l'unité de l'objectif et du résultat du processus éducatif, qui implique l'orientation du contenu, des formes, des méthodes, des moyens, du système de contrôle et d'évaluation de l'éducation pour atteindre un résultat positif. L'objectif du processus éducatif dans l'art musical est : la formation de la culture musicale d'un individu qui possède un système de compétences musicales et une capacité développée pour l'activité musicale pratique ;

- le déterminisme des processus d'éducation, d'instruction et de développement. La régularité reflète les liens déterministes entre les processus d'apprentissage, d'éducation et de développement de la personnalité. La prise en compte de cette régularité dans le processus éducatif implique l'utilisation de méthodes d'apprentissage anticipées, qui influencent l'éducation aux valeurs humaines, culturelles, artistiques et musicales universelles, le développement des capacités créatives des élèves et leur amélioration personnelle. Le processus d'apprentissage est mené en tenant compte du niveau d'éducation de la culture générale et musicale d'une personne et du niveau actuel de développement de sa personnalité ;

- la relation entre l'étendue et la qualité du contenu de l'éducation et de la formation. La régularité reflète la dépendance du niveau de formation de la culture musicale, du système de compétences musicales, de la possession d'un type pratique d'activité musicale par un individu, par rapport à l'interrelation entre le volume, qui couvre le nombre d'heures d'étude (selon le programme) consacrées à l'étude des sujets éducatifs et le contenu des programmes éducatifs et des disciplines qui garantissent le contenu de l'éducation musicale ; et la qualité du contenu, qui comprend des facteurs subjectifs et objectifs. Les facteurs objectifs comprennent : la fourniture du processus éducatif par des enseignants hautement professionnels (enseignants), la base matérielle de l'établissement d'enseignement. Les facteurs subjectifs comprennent : les traits professionnels et personnels des enseignants et des étudiants et la nature de l'interaction éducative et personnelle "enseignant-élève", "étudiant-élève", "enseignant-enseignant".

Sur la base des lois philosophiques, pédagogiques et artistiques découvertes, nous justifierons les régularités spécifiques du processus éducatif dans l'art musical, telles que :

- l'unité des capacités mentales, psychologiques et physiologiques d'un individu dans l'obtention d'une éducation musicale. La régularité reflète la dépendance des caractéristiques mentales, psychologiques et physiologiques de l'individu dans le processus de compréhension et d'apprentissage de l'art musical. La détection de cette interdépendance implique la prise en compte, dans le processus d'éducation musicale, des caractéristiques de l'âge de l'élève, des capacités éducatives cognitives de l'individu : le développement des sphères émotionnelles, intellectuelles et volitives, les capacités générales, musicales et vocales-pédagogiques ; les capacités physiologiques et l'état de santé de l'appareil exécutif ; la présence de données musicales naturelles : le sens du rythme, l'audition musicale (hauteur, mélodique, harmonique, timbrale, polyphonique, etc. Compte tenu du fait que dans le processus d'éducation musicale en cours individuels, l'enseignant a la possibilité de déterminer les capacités cognitives, psychologiques et physiologiques : charge et endurance de l'appareil d'exécution, compréhension du sens artistique et perception émotionnelle de la musique, conscience analytique du texte d'une œuvre musicale, interprétation et exécution de la musique ; réflexion artistique ; analyse, synthèse, généralisation et apprentissage des bases de l'exécution musicale ; réalisation d'un objectif, orientation du processus d'auto-amélioration, etc. Il est nécessaire de noter le rôle fondamental de l'interdépendance des capacités mentales, psychologiques et physiologiques de l'élève dans l'apprentissage de l'art musical et l'obtention d'une éducation musicale réussie ;

- le lien entre l'attitude motivée et valable de l'individu à l'égard de l'éducation musicale et la nature de l'influence artistique et esthétique de l'art musical. La régularité reflète le lien entre l'influence artistique et esthétique de l'art musical et le processus de formation des valeurs de l'art musical chez l'élève. Ainsi, l'attitude motivée d'un individu à l'égard de l'éducation musicale est liée à la présence d'un sens, d'objectifs, de motifs, d'intérêts, de besoins, qui dépendent à leur tour de la force de l'influence artistique de l'art musical sur une personne, de sa satisfaction à l'égard du type d'activité musicale qui provoque un large éventail de sentiments, de pensées, unis par un champ émotionnel-figuratif de significations psychologiques et artistiques. En étant dans le processus de communication artistique, avec les images artistiques de la musique, l'étudiant ressent son profond effet transformateur, capable de changer la vision du monde, d'inspirer, d'apprécier, de purifier l'esprit, etc. Valeurs artistiques : beauté d'une œuvre musicale, mélodie, harmonie, perfection de l'interprétation et de l'exécution d'une œuvre musicale, image artistique, etc ;

- influencent la formation des idéaux et des goûts esthétiques d'une personne, remplissent sa vie de beauté et de luminosité dans la perception du monde, conduisent à la compréhension et à la réévaluation des points de vue sur la vie. La valeur de la pédagogie de l'art musical réside avant tout dans

le fait qu'elle montre le chemin vers la signification et la beauté de l'art musical et apprend à les transmettre aux autres à l'aide de certaines formes, méthodes et moyens. Les œuvres musicales ont une influence significative sur la formation de l'attitude de valeur d'un individu à l'égard de l'éducation musicale, dont la communication exige une pensée créative développée, une perception artistique et figurative, la nécessité d'un dialogue constant avec l'art, un certain niveau de connaissances et d'aptitudes musicales et d'interprétation.

Les régularités didactiques générales et spécifiques de l'éducation musicale qui ont été révélées permettent de définir et d'étayer les principes de l'éducation musicale professionnelle, dont la définition influe sur la formation d'une personnalité hautement spirituelle et compétente dans le domaine de l'art musical, capable de s'acquitter avec succès de ses tâches professionnelles. Le respect des principes crée les conditions préalables à une activité professionnelle efficace et réduit la possibilité de résultats négatifs.

Dans les études des scientifiques modernes, des systèmes de principes didactiques généraux et spécifiques visant à accroître le niveau de formation professionnelle des spécialistes sont en cours d'élaboration. Ces systèmes ont en commun de viser à obtenir un résultat utile ayant un effet éducatif, pédagogique et de développement, et impliquent de s'appuyer sur des principes didactiques généralement acceptés. Compte tenu de la nécessité d'actualiser la formation moderne des spécialistes dans le domaine de la pédagogie professionnelle, les scientifiques définissent les principes didactiques suivants : systématisme, intégration, différenciation, continuité, universalité, unité de la socialisation et de la professionnalisation de l'individu, modularité, périodisation professionnelle, phasage, démocratisation, humanisation, etc. tensification, mobilité professionnelle, stabilité et dynamisme.¹⁰⁹

S. Honcharenko a exposé et justifié les plus typiques d'entre eux : le principe de mobilité professionnelle, le principe de modularité de l'éducation ; le principe de création d'un environnement ; le principe d'informatisation du processus pédagogique ; le principe polytechnique ; le principe de combinaison de l'apprentissage avec le travail productif des étudiants ; le principe de modélisation de l'activité professionnelle dans le processus éducatif ; le principe d'opportunité économique ; le choix d'un principe de base, créateur de système ; le nombre de principes.

Sur la base de l'analyse de travaux scientifiques, O. Rudnytska note qu'il existe dans la science pédagogique différents systèmes de principes, qui comptent de cinq à plusieurs dizaines de noms et concernent la sélection du contenu du matériel éducatif, l'organisation du processus pédagogique, la

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

nécessité de prendre en compte les mécanismes psychologiques de l'apprentissage des connaissances et les méthodes d'activité.¹¹⁰

Dans les travaux scientifiques, les principes sont parfois considérés par paires : conscience et activité d'apprentissage, scientificité et accessibilité, systématisme et cohérence. Cependant, il existe une pluralité d'opinions concernant l'opportunité et l'impossibilité de présenter certains principes par paires. Selon le paradigme moderne de l'éducation, le principe de développement et de formation éducative est le principe systémique, qui est lié au principe de conditionnement socioculturel et naturel de la formation, et pour la formation professionnelle - au principe de fondamentalité et d'orientation professionnelle.¹¹¹

Dans l'enseignement professionnel moderne, des processus d'intégration se déroulent activement, dans le contexte desquels de nouvelles technologies de formation professionnelle d'un spécialiste sont créées sur la base de l'intégration des principes d'éducation et d'instruction. Par conséquent, S. Vitvytska identifie les principes suivants de l'éducation d'un spécialiste dans l'enseignement supérieur moderne : l'humanisation de l'éducation - la priorité des tâches d'auto-réalisation de la personnalité de l'étudiant, la création de conditions pour la manifestation des dons et des talents ; la formation d'une personnalité humaine, sincère, humaine, bienveillante ; la nature scientifique et laïque de l'éducation, l'unité de la nation et de l'univers ; la démocratisation de l'éducation ; la priorité de la conscience mentale et morale du contenu de l'éducation et de l'instruction ; la combinaison de l'activité, de l'auto-activité et de l'initiative créative des élèves avec l'orientation exigeante de l'enseignant ; la prise en compte des caractéristiques individuelles et spécifiques à l'âge des élèves dans le processus d'éducation.¹¹²

Les principes généraux de la didactique sont fondamentaux dans la formation professionnelle des futurs enseignants, y compris les professeurs de musique. Les études scientifiques d'O. Mykhailychenko, G. Padalka, O. Rudnytska et d'autres ont permis de développer et d'étayer des systèmes de principes didactiques généraux et spécifiques de l'éducation artistique. Ainsi, dans les recherches d'O. Rudnytska, il est indiqué que les origines de la formation des principes en tant que lignes directrices éducatives peuvent être considérées comme des pratiques séculaires d'enseignement et d'éducation, l'expérience historique et les conclusions d'enseignants célèbres. La science propose d'appliquer dans les activités pratiques les principes qui peuvent être "une sorte d'instruction algorithmique" dans les positions de la nouvelle pensée pédagogique : 1) le principe de l'achèvement de l'action éducative par l'influence éducative dans l'influence pédagogique ; 2) le

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

¹¹¹ Так само.

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

principe de la diversification des types et des formes d'activité de l'étudiant dans l'organisation de l'interaction pédagogique ; 3) le principe de la dépendance du développement des qualités personnelles à la création de situations pédagogiques ; 4) le principe de la saturation émotionnelle du processus éducatif ; 5) le principe de l'encouragement de l'expression créative de soi.¹¹³

Les systèmes de principes spécifiques dans le domaine de l'éducation musicale, qui sont basés sur des exigences didactiques générales, ont trouvé leur justification dans les études de : H. Padalky : principes d'intégrité ; compatibilité culturelle ; orientation esthétique ; individualisation ; réflexions ; O. Mykhailichenko : principes de connexion de l'éducation musicale avec la culture nationale ; l'unité de l'éducation musicale et le développement artistique et esthétique général de la personnalité ; connexions interdisciplinaires ; connexion de l'éducation musicale avec la vie ; combinaison des activités extrascolaires et parascolaires et d'autres.

La pédagogie de l'art musical en tant que domaine de connaissance scientifique révèle les principes didactiques généraux de base de l'éducation musicale, parmi lesquels les principes les plus courants sont : l'humanisation, la scientificité, la systématisme, la traditionnalité et l'innovation, la progressivité et la cohérence, l'intégration, la multiplicité et la continuité, etc.

Sur la base des principes didactiques généraux de l'éducation musicale, il est nécessaire de définir des principes spécifiques pour l'obtention d'une éducation dans différents types d'activités musicales, telles que : instrumentale, vocale, direction d'orchestre, musicologie, etc.

Par exemple, la recherche d'I. Topchieva examine la méthode de préparation des étudiants à travailler avec des chœurs d'enfants en utilisant des méthodes d'enseignement heuristiques. La formation à la direction et au chant choral des futurs professeurs de musique devrait être basée, comme l'indique l'auteur, sur des principes spécifiques : l'adéquation culturelle, les relations intersubjectives, la concentration musicale-créative sur l'atteinte de l'excellence, l'interprétation artistique et performante des œuvres chorales, la confiance en l'expérience professionnelle.¹¹⁴

Concentrons-nous, par exemple, sur les principes spécifiques de la pédagogie vocale. Ainsi, en pédagogie vocale, on considère comme une idée fondamentale que l'enseignement du chant doit se faire sur la base des principes suivants : l'unité de l'artistique et du technique ; la progressivité et la cohérence dans la maîtrise de l'art du chant ; l'approche individuelle. Les scientifiques ont découvert les principes didactiques et méthodiques suivants de la production vocale : respiration thoraco-abdominale, position haute de la voix ; sensation du résonateur principal et du résonateur thoracique avec

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

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

prédominance du rôle de l'un ou de l'autre ; position libre et légèrement abaissée du larynx ; relaxation des muscles de l'épiglotte (appareil articulatoire), ils sont à la base de l'interprétation vocale moderne. Les chercheurs du 21^e siècle complètent le système de principes de la pédagogie vocale par des principes tels que : l'éducation musicale et artistique de la personnalité ; le développement de l'audition vocale ; l'approche individuelle ; l'imitation de la tradition artistique du professeur ; la science et la cohérence ; la programmation du répertoire ; la solution globale des tâches musicales et éducatives sur la base de la recherche et des activités pédagogiques.

V. Antoniuk, l'auteur du manuel "Vocal Pedagogy", se concentre sur trois grands principes développés au fil des ans et que tout professeur doit suivre, à savoir : 1) la nécessité d'une approche individuelle de chaque élève ; 2) l'unité du développement artistique et technique et 3) la progressivité et la cohérence. Parallèlement, le scientifique considère qu'il convient d'observer les éléments suivants : mode vocal et prise en compte des particularités de l'activité nerveuse de l'élève, détermination du type naturel de la voix, utilisation de méthodes de développement de la résonance vocale, suppression des brides musculaires. Afin d'améliorer les qualités vocales, V. Antonyuk détaille les exigences de l'enseignement du chant, qui doit travailler de manière constante et persistante l'audition vocale, la respiration du chant, éliminer les défauts du son de la voix chantée, sélectionner les exercices, les vocalises et le répertoire artistique.¹¹⁵

Dans son ouvrage "Fundamentals of vocal pedagogy", H. Stakhevich souligne également l'importance des principes vocaux mentionnés et note que le principe de l'unité du développement artistique et vocal-technique est une exigence telle que la performance porte une charge émotionnelle, une expressivité et une relation avec le texte musical. Le deuxième principe est la progressivité et la cohérence dans la maîtrise des techniques vocales, c'est-à-dire l'augmentation graduelle de la charge sur l'appareil vocal. Le troisième principe n'est pas moins important : une approche individuelle, tenant compte des particularités de l'appareil vocal de l'élève. Le scientifique ajoute le principe de l'amélioration continue, qui complète le système sur lequel repose le processus de formation vocale.¹¹⁶

L'étude de L. Vasylenko a mis en évidence un certain nombre de principes dont l'application permet de maintenir le processus de formation des compétences vocales et méthodiques des étudiants dans des positions d'opportunité, de nécessité, d'efficacité et de succès. Le scientifique se réfère au cercle de ces principes : le principe de contextualité ; le principe d'orientation ; le principe d'approche individuelle ; le principe d'intérêt ; le principe de conscience ; le principe de perspective ; le principe de gradualité,

¹¹⁵ Le Conseil de l'Europe et la Commission européenne ont signé un protocole d'accord sur l'utilisation de l'Internet. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : Підручник. Київ : ЗАТ "Віпол". 2007.

¹¹⁶ Стахевич О. Г. Les deux parties sont d'accord sur ce point. Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми : Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. А. С. Макаренка. 2002.

de cohérence et de continuité ; le principe d'unité du développement artistique et technique ; le principe de représentation vocale-auditive de l'image sonore ; le principe de conscience des spécificités de l'activité méthodique vocale ; le principe de prédiction théorique (modélisation) de l'effet global de développement de la formation vocale ; le principe de l'activité créative.¹¹⁷

Selon Li Chunpeng, la méthode de formation des compétences vocales des futurs musiciens professionnels est basée sur les principes théoriques des approches méthodologiques. Ainsi, par exemple, la mise en œuvre d'une approche intégrative-holistique dans la recherche implique les exigences suivantes : focalisation sur un résultat socialement significatif, interaction de toutes les composantes du processus créatif, interaction de diverses disciplines artistiques ; une approche acméologique-prognostique exige la mise en œuvre du principe : orienter la formation professionnelle vers les meilleurs résultats ; l'approche créative implique le respect de l'exigence - l'orientation de l'objectif, du contenu, des formes, des méthodes d'éducation vers le développement créatif de l'individu.¹¹⁸

Les recherches de Chen Ding sont consacrées à la formation des compétences vocales du futur professeur de musique dans les traditions de la Chine et de l'Ukraine. Cette formation est basée sur des principes pédagogiques : l'unité du développement artistique et technique, la concentricité, la conformité avec l'esthétique de l'application, l'utilisation de la pratique active, la certitude nationale et la validité scientifique. L'auteur regroupe les principes pédagogiques et les principes vocaux (concentriques) en un seul groupe.¹¹⁹

L'analyse des travaux modernes a permis d'affirmer que les principes de base de la formation vocale sont entièrement révélés dans les travaux scientifiques des scientifiques ukrainiens et étrangers. Cependant, il est nécessaire de les compléter par des principes spécifiques d'éducation vocale, tels que : la diversité des types et des formes d'activités vocales et pédagogiques, la culture et l'axiologisation de l'éducation vocale ; les conditions psychophysiologiques de l'entraînement vocal ; l'orientation sémiotique et l'interprétation du texte de l'œuvre vocale ; la prise en compte de l'expérience vocale et pédagogique ; l'exécution vocale créative.

Le principe de la diversité des types et des formes d'activités vocales et pédagogiques, qui est le plus important, est basé sur les exigences de la société moderne visant à former un spécialiste compétitif capable de remplir un large éventail de fonctions vocales et pédagogiques sur le lieu de travail.

¹¹⁷ Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. 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.

¹¹⁹ Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Формування вокальних навичок майбутнього вчителя музики на традиції Китаю та України : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. 2013. Київ.

L'exercice de ces fonctions exige de l'enseignant qu'il maîtrise diverses composantes (types) de la structure de l'activité vocale : valeur motivationnelle, informationnelle-cognitive, vocale-technologique, artistique-interprétative, activité-créative. La mise en œuvre de ce principe nécessite la création de conditions organisationnelles et méthodologiques appropriées pour la formation professionnelle des futurs spécialistes, à savoir : l'introduction dans le contenu de cette formation des bases de l'activité vocale-exécutive et vocale-pédagogique, en tenant compte de toutes les composantes de la structure décrite.

Le principe de la culturalisation et de l'axiologisation de l'éducation vocale est que le contenu, les formes, les méthodes et les moyens de la formation professionnelle d'un spécialiste de l'activité vocale doivent être fondés sur des principes culturels et axiologiques. La mise en œuvre de ce principe implique : la familiarisation des futurs spécialistes avec les écoles de chant et d'interprétation de différents pays ; l'utilisation d'un répertoire diversifié, multigenre et orienté vers la personne, basé sur les traditions des écoles de chant italiennes et nationales, ainsi que la connaissance et les valeurs de l'art vocal et de la pédagogie vocale mondiaux et ukrainiens. Dans le cadre de la formation vocale multi-niveaux d'un spécialiste, le répertoire vocal est une composante importante du contenu de la formation vocale et de l'éducation des jeunes bacheliers, des bacheliers et des maîtres. Le contenu de la formation devrait inclure une palette stylistique et de genre du répertoire vocal et d'interprétation, qui assure la formation des compétences culturelles et axiologiques des futurs spécialistes. La prise en compte du principe affecte la maîtrise des bases de la performance vocale et de la technique vocale et offre des opportunités non seulement pour le développement professionnel du futur spécialiste, mais aussi pour son développement personnel.

Le principe du conditionnement psychophysiologique de la formation vocale reflète le conditionnement de l'efficacité de la formation, de l'éducation et du développement vocaux par les capacités psychophysiologiques de l'élève. La mise en œuvre de ce principe implique la prise en compte, dans le contenu de la formation professionnelle, des programmes éducatifs, du niveau existant de l'éducation artistique, de la formation vocale des élèves qui ont intégré un établissement d'enseignement, de leur âge et de leurs capacités vocales naturelles : le type de voix, sa force, son timbre, sa tessiture, son endurance, son audition vocale, le développement du souffle vocal, la sensation d'une position de chant élevée, la position du larynx, les caractéristiques de l'appareil articulatoire, etc. qui influent sur le choix des méthodes du processus éducatif, le répertoire, le volume de la charge vocale.

Le succès du processus éducatif, le son de l'instrument de musique qu'est la voix humaine, dépendent largement de l'état émotionnel de

l'individu dans le processus de maîtrise des activités vocales et pédagogiques. Dans ce contexte, le niveau d'interaction professionnelle et personnelle entre l'enseignant et l'élève joue un rôle important. La création d'un climat émotionnel agréable, d'une atmosphère de compréhension mutuelle et de non-conflit dans les cours individuels de la classe de production vocale, dans les méthodes de production vocale en laboratoire, dans le processus d'examen et d'évaluation, dans les compétitions ou les concerts, contribue toujours à une meilleure assimilation des connaissances, des capacités et des compétences vocales et pédagogiques, à une expérience émotionnelle positive et à la formation de la motivation des étudiants pour ce type d'activité. Le respect de ce principe implique l'introduction de technologies visant à accroître le niveau de perception émotionnelle et de performance artistique des étudiants en musique vocale.

Le principe de l'orientation sémiotique et de l'interprétation du texte d'une œuvre vocale. La pertinence de l'utilisation du principe décrit réside dans la formation des connaissances théoriques et artistiques des étudiants et de leurs compétences pratiques en matière d'analyse systématique du langage musical de l'œuvre, d'interprétation du texte et de compréhension progressive de son sens. Ce principe sera mis en œuvre dans le cadre de la formation de la compétence sémiotique-herméneutique des étudiants, qui nécessite l'actualisation des connaissances des études culturelles, de l'histoire de l'art, de la théorie de la musique, de l'analyse des formes musicales afin de réaliser une analyse sémiotique-herméneutique d'une œuvre musicale (vocale), ce qui est le moyen de créer une interprétation de la performance, une compréhension significative de la musique vocale et une prise de conscience de sa valeur.

Le principe de la prise en compte de l'expérience vocale et pédagogique consiste en la nécessité de prendre en compte l'expérience vocale-pédagogique (vocale-méthodique) globale dans le contenu de la formation vocale et sa maîtrise pratique par les futurs spécialistes. La mise en œuvre d'un tel principe implique l'intensification d'une action pédagogique ciblée visant à familiariser les étudiants avec les techniques vocales d'excellents professeurs de chant et à les maîtriser ; l'analyse de classes de maître de chanteurs de classe mondiale ; la maîtrise de technologies innovantes en matière de formation, d'éducation et de développement vocaux. L'introduction du principe de l'acquisition d'une expérience pédagogique vocale dans le processus d'éducation vocale influence sur la formation d'une attitude valorisante des étudiants à l'égard de l'activité pédagogique vocale.

Le principe de la performance créative est une exigence visant à orienter le processus éducatif vers le développement des capacités créatives vocales d'un étudiant capable non seulement d'une performance vocale et technique parfaite, mais aussi d'une performance artistique et créative. La

mise en œuvre de ce principe nécessite l'utilisation des résultats de l'analyse de la performance d'une œuvre musicale, qui est un moyen d'identifier et d'interpréter le sens d'une œuvre vocale, la réincarnation de la scène vocale et la détermination de la véritable intonation vocale. Dans le cadre de cette activité, les étudiants doivent maîtriser les méthodes et les techniques du langage artistique dans le travail sur l'intonation vocale, maîtriser la technique de la mélodéclamation dans le développement de l'expressivité du langage vocal, utiliser les techniques artistiques et scéniques d'expression des émotions du personnage, qui visent à la réalisation des compétences vocales et d'interprétation.

Les fondements théoriques et pratiques de la pédagogie de l'art musical en tant que connaissance scientifique globale seront complétés et enrichis par les réalisations pédagogiques de certains types d'art musical dans le futur. Sur la base des régularités et des principes révélés du processus éducatif dans l'art musical, il convient d'actualiser le contenu, les formes, les méthodes, les outils, les technologies, les méthodes d'éducation musicale, l'éducation et le développement. Nous avons développé une matière de la discipline éducative "Pédagogie de l'art musical", qui est proposée pour l'enseignement dans les établissements d'enseignement supérieur de la musique et de la pédagogie musicale et dans les cours de développement professionnel pour les enseignants des établissements d'enseignement secondaire général, les enseignants des établissements d'enseignement artistique.

Bloc 1. Pédagogie de l'art musical en tant que branche scientifique moderne et intégrative de la connaissance.

Thème 1.1. Phénomène scientifique et artistique de la pédagogie de l'art musical et de l'éducation musicale et musico-pédagogique. Objet, sujet, tâche, appareil conceptuel et terminologique de la pédagogie de l'art musical. La structure de la discipline.

Thème 1.2. Fondements théoriques de la pédagogie de l'art musical (par types).

Thème 2.1. Niveaux philosophique, scientifique général, scientifique spécifique et technologique de la méthodologie de la pédagogie de l'art musical et de l'éducation musicale et pédagogique.

Bloc 2. Fondements pratiques de la pédagogie de l'art musical.

Thème 2.1. Conditions pédagogiques, contenu, formes, méthodes, moyens de la pédagogie de l'art musical.

Thème 2.2. Méthodes et technologies de l'éducation musicale (par types)

Thème 2.3. Les spécificités de la recherche scientifique dans le domaine de la pédagogie de l'art musical.

La discipline spécifiée est proposée pour la préparation des masters en art musical, car elle exige un niveau formé de compétences musicales d'un

spécialiste, la capacité de penser de manière critique, de généraliser et de mener une recherche de master qualifiante dans le domaine de la pédagogie de l'art musical.

Ainsi, dans le processus d'étude de la question actuelle de l'éducation musicale concernant la considération de la pédagogie de l'art musical en tant que sujet de recherche scientifique, il a été constaté que la branche de l'art spécifié est en cours de formation. Ses connaissances scientifiques intégrales se composent d'éléments distincts, qui sont la pédagogie des différents types d'art musical.

Sur la base des connaissances scientifiques de la philosophie concernant les régularités des phénomènes et l'existence de lois dans leur origine et leur développement, les relations entre les régularités de l'éducation musicale et les lois philosophiques, artistiques et pédagogiques ont été révélées et classées en régularités didactiques générales, qui comprennent : le conditionnement du contenu, des formes, des méthodes et des moyens d'éducation et de formation par les exigences et les possibilités socio-économiques de la société moderne et les réalisations de la science et de la culture nationales et mondiales ; l'unité de l'objectif, du processus éducatif et de son résultat ; le déterminisme des processus d'apprentissage, de formation et de développement ; la relation entre la portée et la qualité du contenu de l'éducation et de la formation ; des régularités spécifiques, telles que : l'interdépendance des capacités mentales, psychologiques et physiologiques d'un individu dans le processus d'obtention d'une éducation musicale ; le lien entre l'attitude motivée et valable de l'individu à l'égard de l'éducation musicale et la nature de l'influence artistique et esthétique de l'art musical.

La pédagogie de l'art musical, en tant que branche de la connaissance scientifique, révèle les principes didactiques généraux de base de l'éducation musicale, tels que l'humanisation, la scientificité, la systématité, la traditionnalité et l'innovation, la progressivité et la cohérence, l'intégration, la multiplicité et la continuité. La définition de principes spécifiques pour l'obtention d'une éducation dans différents types d'art musical, en particulier : instrumental, vocal, direction d'orchestre, etc., devrait être attribuée aux problèmes importants étudiés par la pédagogie moderne de l'art musical. Selon les résultats de la recherche, les principes de l'éducation vocale sont étayés : diversité des types et des formes d'activité vocale et pédagogique, culturalisation et axiologisation de l'éducation vocale ; conditions psychophysiologiques de la formation vocale ; orientation sémiotique et interprétation du texte de l'œuvre vocale ; prise en compte de l'expérience vocale et pédagogique ; performance vocale créative.

Des perspectives sont ouvertes pour la mise en œuvre d'approches scientifiques modernes visant à étayer les fondements théoriques, méthodologiques et technologiques communs de la pédagogie de l'art

musical, sur la base des lois philosophiques, artistiques et pédagogiques révélées nécessaires à la compréhension et à la maîtrise des différents types d'art musical et des régularités et principes spécifiques de l'éducation à l'art musical qui ont été étayés.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vyshpynska Yaryna
Candidat aux sciences pédagogiques,
Professeur associé du département
de musique à Yuri Fedkovich
Université nationale de Tchernivtsi.
Ukraine, Chernivtsi.

MUSIQUE ET ÉTUDES LOCALES DANS LE CONTEXTE DE LA FORMATION DE LA TRAJECTOIRE MUSICALE ET ÉDUCATIVE DU FUTUR MUSICIEN-PÉDAGOGUE

En discutant du niveau de professionnalisme du futur musicien-pédagogue et des étapes de sa formation dans l'institution d'enseignement supérieur musico-pédagogique, il est important pour nous de souligner la nature multidimensionnelle de ce phénomène basé sur le profil de la performance musicale et les trajectoires musicales-éducatives de son développement afin d'atteindre la maîtrise professionnelle d'un étudiant de l'enseignement supérieur dans le processus d'amélioration des capacités, des compétences et des connaissances. Une approche complexe dans le contexte de la formation d'un futur spécialiste devient indéniable. L'accumulation, la confirmation et la modification de la trajectoire musicale et éducative du développement dans sa formation professionnelle impliquent une immersion dans les problèmes des études musicales et régionales, qui le relie profondément à l'étude de l'histoire de l'art, des travaux historico-pédagogiques et ethnographiques et à l'amélioration du niveau des compétences musicales et d'interprétation. Sans compétences pratiques, on ne peut parler de niveau de maîtrise et de liberté dans l'interprétation d'un texte musical, sa présentation à un public d'élèves. Le futur musicien-pédagogue doit combiner l'interprétation musicale et les connaissances pédagogiques musicales dans ses activités. L'utilisation des études régionales musicales et des études musicales et régionales comme outil pour améliorer le niveau professionnel d'un futur musicien-pédagogue est un outil important dans le contexte du développement de sa trajectoire musicale et éducative, dans le but de construire et d'élaborer un complexe de compétences professionnelles et professionnelles.

Cela devient pertinent dans le contexte de l'agression militaire de la Fédération de Russie, qui sensibilise davantage la communauté éducative nationale à l'importance d'introduire le principe de l'ukrainocentrisme dans l'enseignement de toutes les disciplines et d'immerger les futurs musiciens-pédagogues dans l'étude des caractéristiques régionales de la formation de la culture musicale de la région. La composante "études régionales" non seulement élargit le spectre des études artistiques, mais contribue également à la liberté de construire une structure mosaïque de relations intersubjectives,

qui constituent désormais une composante importante de la formation professionnelle d'un musicien-pédagogue.

Les études régionales sur le développement social et culturel de Bukovyna, la formation de l'art musical et l'environnement séculaire dans la formation de traditions éducatives d'interaction interculturelle sont une caractéristique fondamentale et déterminante de la région de Bukovyna. Cela se voit dans les activités d'artistes et d'enseignants célèbres, de personnalités culturelles et publiques, de compositeurs et d'artistes, de poètes et d'écrivains, d'hommes politiques et de dirigeants publics, dont les projets ambitieux visaient à soutenir et à développer de bonnes relations de voisinage au sein de la société. C'est grâce à l'art et aux activités des sociétés musicales nationales et des associations culturelles que le dialogue international a pu avoir lieu. La tâche des contemporains est de faire revivre la tradition historique d'interaction interculturelle en Bucovine. Les centres éducatifs, artistiques, sociaux et culturels devraient y contribuer : écoles, établissements d'enseignement musical spécialisé et supérieur, musées, bibliothèques, instituts et sociétés nationales culturelles de la région. Le potentiel artistique de la Bucovine est le fondement du développement d'opportunités innovantes dans la formation des composantes de recherche, d'activité et de performance pratique dans la formation d'un futur musicien-pédagogue, dans lequel la composante de connaissance musicale et locale joue un rôle important dans le processus de formation de la trajectoire musicale-éducative d'un étudiant de l'enseignement supérieur.

Analyse des recherches et publications récentes. Le contenu de la recherche historique liée au contexte socio-politique et culturel-éducatif de la formation de l'éducation musicale à Bukovyna, de l'éducation et de la pédagogie dans la région est un aspect important des études sur la musique et l'histoire locale. Elle sert de point de référence pour la reproduction et l'analyse fidèle des besoins artistiques et éducatifs qui se sont formés à différentes époques du développement de la région. Cela constitue l'intérêt de recherche des scientifiques modernes et la base de la poursuite des études historiques, pédagogiques et artistiques. Le sujet est extrêmement vaste et diversifié. Tout d'abord, nous aimerions distinguer le cercle des scientifiques modernes qui étudient de manière fructueuse les aspects historiques, pédagogiques et artistiques du phénomène de Bukovyna. Parmi eux, nous pouvons citer V. Akatrini (Idées pédagogiques et activités professionnelles de la famille Mandychovsky dans la seconde moitié des XIXe et XXe siècles) ; Yu. Kaplienko-Ilyuk (L'art musical de Bukovyna : paradigmes stylistiques de l'œuvre du compositeur des XIXe-XXIe siècles) ; Ya. Vyshpynska (Melnychuk) (Création et développement de l'éducation musicale à Bukovyna à la fin du XVIIIe siècle et au début du XXe siècle) ; G. Postevka (Développement de l'éducation et de la formation musicales à Bukovyna dans l'entre-deux-guerres (1918-1940). Dans ce contexte, il

convient de mentionner les historiens et enseignants célèbres du passé et du présent de la région qui ont étudié le développement de l'éducation et de la culture de Bukovyna : V. Botushanskyi, S. Kanyuk, I. Karbulytskyi, L. Kobylanska, O. Makovey, D. Penishkevych, I. Petryuk, L. Platash, O. Pop Ovyeh, H. Filipchuk, S. Smal-Stotsky, etc. En outre, il existe un large éventail de chercheurs sur l'histoire de la musique de Bukovyna, parmi lesquels : K. Demochko, P. Zheljesko, O. Zalutsky, A. Kushnirenko, A. Mikulich, A. Norst, H. Onchul, O. Tkachuk, I. Yaroshenko.

Les études musicales et régionales au département de musique de l'université nationale Yuri Fedkovich Chernivtsi ont débuté en 2000. À l'époque, la discipline optionnelle "Études musicales régionales" a été officiellement introduite dans le programme d'études des étudiants de l'enseignement supérieur, dont le promoteur était le professeur associé du département de musique Oleksandr Zalutskyi. Cette idée a été soutenue par le fondateur du département, l'artiste du peuple ukrainien, le professeur Andrii Kushnirenko. Il est devenu important de "cibler la formation des étudiants de l'enseignement supérieur sur un intérêt soutenu pour la culture musicale de leur région en tant que composante de la culture musicale nationale, l'approfondissement et l'élargissement des connaissances théoriques, l'activation et l'implication dans l'étude et l'analyse de la musique régionale et du matériel historique local dans le but de son application efficace dans la pratique dans les établissements d'enseignement extrascolaires".¹²⁰

Cela a définitivement déterminé les directions de l'interaction, de la coordination et de la préparation appropriée des étudiants du département de musique pour les études musicales et régionales. O. Zalutskyi a élaboré un plan progressif pour la mise en œuvre des tâches de la discipline. Les jeunes ont été éduqués à l'aide d'un matériel musical précieux créé par les compositeurs de Bukovyna des 19e et 20e siècles.

C'est le moment du retour des noms oubliés et méconnus de l'art musical de la région au début du 19ème siècle. XXe siècle : Karol Mikuli, Sydor Vorobkiewicz, Cyprian Porumbescu, Tudor Flondor, Eusebius Mandychevskyi. Au cours d'une longue période (2003-2018), O. Zalutskyi a publié 10 manuels et ouvrages de nature éducative et méthodologique réunis sous le nom commun d'"Histoire locale musicale de Bukovyna". Les étudiants et les amateurs de la culture musicale de la région ont reçu des publications extrêmement précieuses : des enquêtes scientifiques sur les premiers chercheurs de l'art musical de Bucovine et les activités de l'"Association pour la promotion de l'art musical en Bucovine" par A. Mikulich, A. Norst, A. Grzymali ; une collection de critiques et d'articles

¹²⁰Робоча програма навчальної дисципліни "Музичне краєзнавство". Освітньо-професійна програма Музичне мистецтво. Le Conseil de l'Union européenne a adopté une résolution sur la question de l'accès à l'information. M. Чернівці, 2022. С. 3. URL : http://www.music.chnu.edu.ua/res/music/40edumeth/20workprog/025bak/prg_039_muz_krayeznavstvo.pdf

tirés de périodiques de Bukovyna et d'Ukraine sur les activités de concert et de représentation de l'Ensemble de chants et de danses de Bukovyna d'Ukraine, honoré par l'État, depuis le début des années 60 du 20e siècle et jusqu'aux années 2000 ; des réimpressions d'éditions de partitions d'œuvres musicales de compositeurs de Bukovyna du 19e siècle : S. Vorobkevich, K. Mikuli, Yevsevia et George Mandychevsky, Cyprian Porumbescu, Tudor Flondor, Kostiantyn Shandra, Stefan Nosievich ; description et recherche des activités créatives, pédagogiques, compositionnelles et administratives du directeur de l'école secondaire n° 1 de Chernivtsi Yu. Gina ; œuvres de l'auteur et arrangements de chansons folkloriques du musicien et enseignant de Bukovyna Vasyl Protsyuk.

Les études musicales régionales sont une discipline qui produit et se concentre sur des exemples de matériel musical de la tradition historique et culturelle de la région "combinant organiquement le passé, le présent et l'avenir",¹²¹ en s'appuyant sur la recherche scientifique pour déterminer les caractéristiques du processus régional et panukrainien de "formation et de développement de la culture spirituelle et du patrimoine immatériel du peuple ukrainien".¹²²

L'histoire musicale régionale permet d'analyser et d'étudier la globalité des processus paneuropéens de formation des courants et styles culturels et artistiques en appliquant le principe de comparaison à l'exemple du patrimoine créatif des compositeurs de Bukovyna. Cela est particulièrement évident à l'écoute des œuvres musicales d'Eusebius Mandychevsky, dont la musique, qui a absorbé la tradition de la fascination de Brahms pour la créativité des chants folkloriques, a de profondes racines nationales : le compositeur tisse subtilement dans la toile des œuvres symphoniques de chambre la mélodie des chansons et des hymnes roumains et allemands, le rythme des danses folkloriques, en les corrélant et en les orchestrant selon les canons du système harmonique, en utilisant les dernières combinaisons de sonorités instrumentales et de couleurs de sonorités chorales, en utilisant habilement des exemples de formation polyphonique dans la présentation orchestrale et vocale et chorale. Nous tenons compte de l'avis compétent du docteur en histoire de l'art Yu. Kaplienko-Ilyuk, qui note que la relation créative de Mandychevsky avec J. Brahms "a également influencé la nature de l'œuvre du compositeur de Bukovyna. J. Brahms a encouragé son collègue

¹²¹Змістовий складник формальної професійної освіти вчителів музичного мистецтва (I освітній рівень) : монографія / ПНПУ імені В. Г. Короленка ; Н. В. Сулаєва, Г. С. ... О. II n'y a pas d'autre solution que de faire appel à la police. 2020. С. 195.

¹²² Вишнінська Я. М. та методично-освітніх методичних засаду професійній підготовці майбутнього музиканта-педагога. Наукові записки. Серія : II n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. 3 / Випуск 3 / Ред. кол. : В. Ф. . А. Біда, Н. І. II n'y a pas d'autre solution que de faire appel à la police. Ужгород : Видавництво "Код", 2023. С. 88.

à étudier les traditions de la musique classique et du romantisme, et surtout les sources de la musique folklorique slave, en particulier ses mélodies".¹²³

Il est important de noter que le compositeur a créé un grand nombre de cycles spirituels de liturgies d'église en grec, en roumain et en langues slaves anciennes, ainsi que des messes basées sur des textes latins traditionnels. Depuis sa jeunesse, il souhaitait réformer la musique d'église en combinant organiquement la tradition slave de la polyphonie chorale et du chant parties développée par les compositeurs ukrainiens - Bortnyansky, Berezovsky, Vedel - et la richesse instrumentale de l'ornementation orchestrale ainsi que le son des différents groupes de l'orchestre. "Mandychevsky voulait vraiment réformer l'accompagnement musical de la liturgie dans l'Église orthodoxe : les instruments devaient sonner là, et le chœur ne devait chanter qu'en grec".¹²⁴

"Le compositeur a écrit douze liturgies pour l'Église orthodoxe et deux messes pour l'Église catholique romaine, dont l'une est perdue", note Dietmar Friesenegger. En écrivant de la musique pour l'Église orthodoxe, il souhaitait jeter un pont vers la musique d'Europe occidentale. Dans l'une des lettres, Eusebius, âgé de 20 ans, écrit à son père, prêtre orthodoxe, pour lui faire part de ses projets ambitieux et, pourrait-on dire, "non orthodoxes". L'Église devrait utiliser des instruments et emprunter la tonalité de la liturgie latine, les langues slaves et roumaines devraient être abolies et le chœur ne devrait chanter qu'en grec. On peut supposer que le père a réagi négativement à cette idée de son fils".¹²⁵

Il est nécessaire de souligner que la figure créative de Yevseiv Mandychevsky incarne une merveilleuse combinaison du génie d'un compositeur, formé et élevé sur les modèles du style européen, qui a porté l'amour de sa ville natale de Chernivtsi tout au long de sa vie. Il est à juste titre un compositeur qui a créé ses chefs-d'œuvre de musique de chambre symphonique "reflétant la diversité ethnique, linguistique et religieuse de l'ancien duché de Bucovine".¹²⁶

La conduite et la réalisation d'études musicales et régionales constituent un facteur important dans l'élaboration de la trajectoire musicale et éducative du futur musicien-pédagogue. Les enseignants et les étudiants du département de musique participent activement aux projets de concerts et de festivals de la Philharmonie régionale de Tchernihvsi, liés à la renaissance de l'art musical à Bukovyna. La tenue du festival Mandychevskyi-Fest à Tchernihvsi, qui a débuté en 2017, en est un bon exemple. Pour la première

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

¹²⁴Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL : <https://zbruc.eu/node/71280>

¹²⁵Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL : <https://zbruc.eu/node/71280>

¹²⁶Фрізенеггер Д. Ітака, Нью-Йорк, 24 квітня 2017 року. Передмова до серії. друге відкриття. С. Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'une question d'équilibre. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид. : Книги XXI. 96 с.

fois depuis plus de 100 ans, la musique originale de Yevseyiy Mandychevsky y a été jouée. Cela a été possible grâce aux recherches musicologiques de Dietmar Friesenegger, un Américain d'origine autrichienne, qui a retrouvé les partitions perdues des œuvres de chambre et d'orchestre du compositeur dans les fonds de la bibliothèque scientifique de l'université nationale Yuri Fedkovich Chernivtsi.

Travaillant aux archives et à la bibliothèque scientifique de la ChNU, qui porte le nom de D. Friesenegger, Y. Fedkovich a rencontré à Tchernihivtsi des personnes partageant les mêmes idées et des amis. Il s'agit tout d'abord des directeurs artistiques de l'orchestre symphonique académique et du chœur de chambre de la Philharmonie régionale de Tchernihivtsi, J. Sozanskyi, N. Seleznyova et O. Zalutskyi, auxquels le chercheur est reconnaissant "pour leurs précieux conseils et leur soutien".¹²⁷

Contemplant le génie musical de Mandychevsky, nos contemporains J. Sozanskyi et le pianiste M. Suk commentent très favorablement le style de sa cantate "The Power of Harmony" ou "The Reign of Harmony", créée par le compositeur de Bucovine à l'âge de 16 ans, alors qu'il étudiait à l'école de musique "Society for the Promotion of Musical Art in Bukovina". "Cette cantate est très riche et très belle. On peut y entendre quelque chose des compositeurs Mendelssohn et Bruckner. ...Elle combine la musique symphonique et la musique de chambre, c'est pourquoi la cantate a un caractère si attrayant. Le pianiste Mykola Suk avoue avoir été impressionné par l'œuvre, en particulier par la manière dont le compositeur a combiné les voix et les différents instruments. Grâce à cela, la cantate sonne très moderne, bien qu'elle ait été écrite il y a tant d'années".¹²⁸

Suite à la réaction des auditeurs de la salle qui ont assisté aux concerts du festival Mandychevsky-Fest en 2017, nous constatons que l'évaluation professionnelle et la préparation des programmes de concerts par les groupes et les solistes du chœur D. Hnatyuk se sont déroulées à un niveau de performance très élevé. Il était nécessaire non seulement de comprendre et de mettre en œuvre les idées des œuvres chambristes-symphoniques et vocales-chorales de Mandychevsky, mais aussi de préparer leur reproduction audiovisuelle, qui a été réalisée en allemand. L'utilisation d'un projecteur et la traduction des textes des cantates en ukrainien, synchronisée avec le jeu de l'orchestre, le chant des solistes et du chœur, ont ajouté au charisme et au contact de la perception de Ye. Mandychevsky.

L'idée d'organiser des concerts de musique spirituelle d'E. Mandychevsky dans des lieux sacrés - l'église catholique romaine de l'Exaltation de la Sainte Croix et l'église orthodoxe de Sainte Paraskevi de

¹²⁷ Фрізенеггер Д. Гака, Нью-Йорк, 24 квітня 2017 року. Передмова до серії. друге відкриття. С. Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'une question d'équité. Кантата з нагоди святкування 50-річного ювілею Вищої православної реальної школи в Чернівцях (1913). Чернівці, 2017. Вид : Книги XXI. 96 с.

¹²⁸ Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Viznаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL : <https://zbruc.eu/node/71280>

Serbska à Chernivtsi, où des parties de la liturgie et de la messe en do majeur ont été interprétées par le chœur de l'église et le chœur de chambre académique "Chernivtsi" sous la direction de N. Selezneva, a été couronnée de succès. Un discours sur la créativité musicale de notre compatriote et le développement de la vie artistique de Tchernihvtsi au XIXe siècle a été prononcé. Le professeur associé du département de musique O. V. Zalutsky a pris la parole.

Le prochain festival, qui se tiendra en août 2019, réservera une autre surprise aux fans d'E. Mandychevsky : l'interprétation en direct et l'enregistrement par le chœur académique "Chernivtsi" de la première liturgie en roumain écrite par le compositeur à Vienne en 1880. Le disque contient également un enregistrement de plusieurs numéros de la liturgie arrangés pour piano à quatre mains, écrits par E. Mandychevsky pour lui-même et sa sœur Kateryna, professeur de musique au lycée féminin de Chernivtsi. Probablement, conclut D. Friesenegger, "il s'agissait d'un projet inhabituel pour Mandychevsky".¹²⁹

Nous supposons qu'il s'agissait d'une certaine protestation du compositeur à l'égard de son père, qui ne le soutenait pas dans son désir de réformer la musique d'église pour l'Église orthodoxe.

En étudiant le style musical de Mandychevsky, le docteur en histoire de l'art Yu. Kaplienko-Ilyuk note que "les œuvres monumentales du compositeur se distinguent par leur talent particulier et leur popularité, notamment les cantates "La force de l'harmonie" et "À la lisière du hêtre".¹³⁰

Dans sa première œuvre majeure, *The Power of Harmony*, E. Mandychevskiy "a démontré son talent en matière d'instrumentation, de réflexion harmonique et de contrepoint, ainsi que sa connaissance de la nature de la voix humaine. Le succès de cette première cantate a donné au compositeur l'élan nécessaire à ses futures réalisations créatives".¹³¹

La fraîcheur de sa pensée musicale et sa capacité à mettre ses connaissances en pratique, en créant des compositions vocales et chorales de style folklorique et classique, de la musique de chambre et d'orchestre, Ye. Selon D. Friesenegger, il souhaitait "réaliser son rêve de consacrer sa vie professionnelle à la composition d'œuvres uniques".¹³²

Mais la spécificité de son travail de recherche et d'enseignement n'y a pas beaucoup contribué et, comme le suggère D. Friesenegger, "peut-être

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

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

¹³¹ Каплиенко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. парадигми композиторської творчості XIX-XXI ст. : монографія. Чернівці : Букрек, 2020. С. 208.

¹³² Фрізенеггер Д. 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.

qu'en aidant un génie tel que Brahms, Mandychevsky n'avait pas l'intention de poursuivre sa propre carrière de compositeur".¹³³

Mandychevsky était un "musicologue, critique musical, chercheur, éditeur et vulgarisateur reconnu de l'héritage créatif des compositeurs JS Bach, J. Haydn, V. A. Mozart, L. Beethoven, F. Schubert, K. Cherny, A. Bruckner, J. Brahms, J. Strauss et d'autres. Dès les premières années de son séjour à Vienne, il a publié le livre "New Beethoveniana" selon la volonté de l'un de ses premiers professeurs - H. Nottebom.¹³⁴

Par ailleurs, dans les fonds de la bibliothèque scientifique de la ChNU portant le nom de Yu. Fedkovich les notes des sonates pour piano de L. Beethoven éditées par E. Mandychevsky, publiées à Vienne à la fin du 19e siècle. "Comme le notent les chercheurs européens, E. Mandychevsky est le compilateur des plus importantes collections de manuscrits musicaux au monde".¹³⁵

La fascination de Mandychevsky pour les chansons folkloriques a contribué à l'émergence d'arrangements ingénieux pour le piano de chansons folkloriques roumaines de Bucovine provenant de la collection de l'un des célèbres folkloristes et enseignants de la région, O. Vojevidi. Cette collection a été réimprimée en Roumanie à l'occasion du 100e anniversaire d'E. Mandychevsky, préparée pour la publication par le célèbre musicologue L. Russu. Il comprend 20 arrangements originaux de chansons folkloriques avec préservation du texte vocal et poétique folklorique, arrangés par Mandychevsky pour le piano. Comme le note L. Russu, "l'harmonisation pour piano de Mandychevsky tend généralement à s'adapter au contenu exprimé par la chanson roumaine". Et ici, comme dans ses autres arrangements, il y a une tendance à appliquer certains procédés d'harmonie chromatique, ce qui risque parfois de fausser l'équilibre modal de la chanson. Mais l'enchaînement des accords est intéressant et vivant, prouvant par sa grande simplicité la main sûre du maître".¹³⁶

D'une manière générale, la figure d'E. Mandychevsky et de toute sa famille est significative pour Bukovyna. Lui, ses parents, ses frères et ses sœurs ont laissé une trace notable dans l'histoire de la région. Comme le note V. Akatrini, "parmi l'intelligentsia du XIXe siècle et les figures de la vie musicale de Bukovyna, la famille Mandychevsky se distingue".¹³⁷

"Si l'on évalue la vie culturelle de Tchernivtsi (et en fait de toute la région de Bukovyna) à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle et que

¹³³Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Визнаний Брамсом, забутий Буковиною...// Zbruc. URL : <https://zbruc.eu/node/71280>

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

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

¹³⁶Rusu Liviu. Eusebie Mandicevschi. Note biografice. P. 35. din cartea : Cinteece populare din colectia Voevidea armonizate de Eusebie Mandicevschi. Supliment de revista "Muzica" Nr. 8.

¹³⁷Acatrini Vladimir. Familia Mandicevschi 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.

l'on ne mentionne pas la famille Mandychevsky, cela signifie que l'on pèche contre la vérité elle-même".¹³⁸

Bukovyna nous a donné un autre compositeur exceptionnel, disciple et élève de F. Chopin - Karol Mikuli. En août 2021, un concert a été organisé dans le cadre du IVe festival Mandychevskiy-Fest, dédié au 200e anniversaire de la naissance du premier compositeur professionnel de Bukovyna. Cet événement "combinait un concert-performance avec une présentation littéraire-artistique de documents musicologiques et musicologiques-historiques locaux consacrés à la vie et à l'œuvre de Karol Mikuli (1821-1897)". Yaryna Vyshpynska, professeur associé au département de musique, candidate aux sciences pédagogiques, était l'organisatrice et la modératrice du concert-conférence.

Les œuvres pour piano et chant de chambre de Karol Mikuli et de Frédéric Chopin ont été interprétées par des artistes ukrainiens et des artistes de la Philharmonie, Lilia Kholomenyuk, Volodymyr Fisyuk, Bohdana Zaytseva-Cheban, Yulia Sozanska, Daniela Palamaryuk, Yulia Kozlovska, Yaryna Vyshpynska. Les auditeurs ont apprécié l'interprétation musicale des œuvres pour piano de K. Mikuli, dont le travail était basé sur les traditions du style romantique et de la culture des chansons folkloriques des peuples de Bukovyna. Le soutien de l'intrigue artistique était basé non seulement sur les compétences des artistes, le style facile de conception et de commentaire des œuvres de Karol Mikuli, la communication vivante, mais aussi sur la présentation médiatique préparée par Yaryna Vyshpynska en coopération avec les membres du groupe de recherche des étudiants du département de musique "Expert local musical" - Tetyana Chepurnyak et Maria Kmet.

Il est agréable de constater que la renaissance de la communication artistique et littéraire avec les auditeurs était traditionnelle dans les activités des sociétés musicales nationales de Bukovyna au 19e siècle, période de la vie et de l'œuvre de Karol Mikuli. Par conséquent, la proposition d'organiser un concert-lecture, exprimée par les organisateurs du festival Mandychevsky-Fest à Chernivtsi, a prouvé une fois de plus l'efficacité du style choisi de présentation et de mise en valeur du patrimoine musical des artistes de la région de Bukovyna".¹³⁹

L'importance de la figure créatrice de Karol Mikuli dans la vie sociale et culturelle de Bukovyna et de Galicie dans la seconde moitié du XIXe siècle et le désir des professeurs et des étudiants du département de musique de l'université ChN de revenir une fois de plus sur les pages de l'œuvre musicale du compositeur ont conduit à l'organisation d'un concert caritatif de musique pour piano et de musique vocale dédié à la mémoire d'une personnalité musicale et publique exceptionnelle, folkloriste, pianiste, le 25

¹³⁸Пожарук Н. Le Conseil de l'Union européenne a décidé d'adopter le projet de loi sur l'immigration et la protection des minorités nationales. // Чернівці. 10.08.2017. С. 8.

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)

mai 2022, au centre culturel "Vernisage" de Chernivtsi. Il s'agit d'un professeur de renommée mondiale, le compositeur Karol Mikuli. Les organisateurs de l'événement étaient le chef du département de musique, le professeur associé Vadym Lisovy, ainsi que les coordinateurs du projet "Lyre artistique de Bukovyna" - Artiste du peuple ukrainien, le professeur Ivan Derda et le professeur associé Iryna Bodnaruk. L'événement était la concrétisation de la décision du conseil régional de Chernivtsi de déclarer 2022 Année de la musique classique et sacrée ukrainienne dans notre région.

Artiste exceptionnel, élève du génial Frédéric Chopin, Karol Mikuli a contribué de manière significative à la formation et au développement de la culture musicale de Bukovyna. Les scientifiques affirment que l'œuvre de cet artiste est internationale, car il est né dans la région de Bukovyna, où les influences des cultures ukrainienne, moldave, roumaine et d'Europe occidentale se sont étroitement mêlées.

Parmi les œuvres de Karol Mikuli présentées à l'attention des auditeurs, il y avait les célèbres Mazurkas en la majeur du cycle "Dix pièces pour piano" op. 24 et Chorus du cycle "48 arias nationales roumaines", ainsi que le pas encore popularisé Prélude et Alla Rumana du cycle "Dix pièces pour piano" op. 24, Andante avec Variations pour piano à 4 mains. La véritable "première mondiale" a été l'interprétation des œuvres vocales de Karol Mikuli basées sur des poèmes des poètes allemands J. Goethe, H. Heine, J. von Eichendorff, J. Tsedlitz, H. von Fallersleben, E. Heibel. Cette page unique de l'œuvre de Karol Mikuli n'a pas été suffisamment couverte par les ressources médiatiques modernes, et constitue donc un atout précieux pour les étudiants et les enseignants du département de musique.¹⁴⁰

Il convient de souligner que le projet artistique incarné du CHOF "Mandychevskiy-Fest" a gagné en publicité et se poursuit. Cette année, en 2023, du 1er au 8 septembre, Chernivtsi mettra en œuvre pour la cinquième fois les idées du festival Mandychevskiy-Fest, et la musique de Bukovyna et des compositeurs ukrainiens nationaux et de la diaspora sera toujours entendue. En plus des concerts, les organisateurs prévoient d'organiser la première conférence scientifique et pratique sur la musique de Bucovine, qui aura pour thème : "Les problèmes modernes de coordination et de communication dans le domaine de la musique" : "Les problèmes modernes de coordination et de communication de la culture musicale de Bucovine à travers le prisme de l'analyse des activités de l'Association pour la promotion de l'art musical en Bucovine". Ce sera l'occasion d'une analyse critique et d'un dialogue constructif afin d'intensifier la coopération éducative et artistique entre les institutions musicales et les institutions et collectifs artistiques et d'arts du spectacle de la région, qui est depuis longtemps célèbre pour la mise en œuvre du slogan "Efforts conjoints" afin

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)

de mettre en œuvre des projets artistiques importants et uniques. À ce propos, j'aimerais citer un extrait de l'ouvrage de D. Friesenegger sur le caractère de Chernivtsi et l'entreprise familiale de la famille Mandychevsky : "jour après jour, travailler sur ces valeurs qui unissent, et non qui divisent, et encore et encore abattre l'orgueil et remettre les pauvres à leur place".¹⁴¹

Analyse de la vie des concerts et des spectacles à Chernivtsi au 19^e siècle. J. Sozansky conclut que "nous ouvrons l'une des plus belles pages de notre région - la culture de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle". En lisant les publications de ces années-là, il constate qu'il y avait de très bons interprètes à Chernivtsi. En effet, une cantate telle que "Le pouvoir de l'harmonie" nécessitait un chœur et un orchestre très professionnels. La vie musicale était beaucoup plus active qu'aujourd'hui. La Bucovine faisant partie de l'Empire austro-hongrois, il existait un lien direct avec Vienne, et les musiciens talentueux avaient donc la possibilité d'étudier à Vienne. Et, comme le montre l'exemple de Mandychevsky, les contacts avec la Bucovine n'étaient pas rompus".¹⁴²

Bien entendu, cela a été facilité par les activités des sociétés musicales de la région, et notamment de l'"Association pour la promotion de l'art musical en Bucovine" à Chernivtsi. Grâce à ses activités, les éléments suivants ont été créés : une école de musique, qui "avait pour tâche de veiller au renouvellement permanent et talentueux de la société",¹⁴³ , des orchestres de chambre et des orchestres symphoniques, des chœurs d'hommes et de femmes. Comme le soulignent les auteurs de l'édition collective "Histoire de la culture musicale et de l'éducation de Bukovyna" A. Kushnirenko, O. Zalutskyi, Ya. Vyshpynska, cette société "coopérait avec des célébrités mondiales telles qu'Anton Rubinshtein, J. Schmidt, S. Krushelnyska, M. Mentsynskyi, O. Rusnak et d'autres, qui organisaient leur venue à Bukovyna, apportaient, si nécessaire, un soutien musical aux concerts qui activaient cette coopération interrégionale et internationale de chanteurs et de musiciens doués, contribuant ainsi à accroître son autorité et son respect auprès de la population et des autorités".¹⁴⁴

Il convient de partager l'avis de Ya. Vyshpynska, selon laquelle "la composante locale de la formation des fondements musicaux et méthodiques de la formation professionnelle d'un futur musicien-pédagogue est

¹⁴¹ Фрізенеггер Д. 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.

¹⁴² Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. Viznanyj Bramsom, забутий Буковиною...// Zbruc. URL : <https://zbruc.eu/node/71280>

¹⁴³ Музичне краєзнавство Буковини : Хрестоматія. Навч. посібник до курсу "Музичне краєзнавство". Вип. 3. / : О. В. . Les deux parties sont d'accord. I. : Рута, 2004. С. 34

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

impossible sans la construction et la reproduction de l'image générale du développement de l'art musical dans les contextes national et mondial".¹⁴⁵

L'inclusion de la musique régionale et de l'histoire locale dans le développement des cours spéciaux d'éducation musicale et des disciplines de direction pratique contribuera à l'enrichissement de la ligne de contenu des disciplines professionnelles. "Elle stimulera le développement de compétences de recherche chez les étudiants, créera une base pour l'étude et la recherche de la culture musicale fondée sur des études historiques, artistiques, ethnographiques et empiriques dans le domaine de la recherche scientifique musicale et régionale et garantira l'originalité du programme éducatif et professionnel".¹⁴⁶

S'appuyer sur la direction de la musique et des études locales dans la formation de la trajectoire musicale et éducative du futur spécialiste crée les conditions préalables à une éducation nationale et patriotique approfondie des jeunes. Les tendances à la régionalisation de la société, qui sont devenues pertinentes dans la période moderne d'agression militaire de la Fédération de Russie, "rendent nécessaire la prise en compte des caractéristiques régionales et nationales dans la formation des spécialistes qui doivent bien connaître la culture musicale et le folklore de leur terre natale, des peuples qui y vivent, ainsi que l'introduction d'une composante régionale dans les programmes d'études des universités et des écoles".¹⁴⁷

Les futurs musiciens-pédagogues acquièrent des compétences et des qualités : ils apprécient et popularisent la culture musicale de la région, acquièrent des compétences en matière de recherche, se forment des convictions morales et patriotiques, améliorent le développement de leurs capacités musicales, apprennent à penser de manière créative et en dehors des normes, corrigent leurs propres activités musicales et d'interprétation, atteignent un niveau professionnel dans les domaines de leur développement professionnel personnel.

O. Zalutsky souligne que grâce à "l'utilisation du matériel des études musicales régionales dans les écoles et les universités, sa signification pédagogique est actualisée. Conformément aux principes de transparence et d'accessibilité de l'éducation, il soutient le lien entre le temps et les générations, assure la continuité du développement de la culture musicale de la région, attire la créativité artistique, favorise le développement des

¹⁴⁵Вишнінська Я. М. та методично-освітніх методичних засаду професійній підготовці майбутнього музиканта-педагога. Наукові записки. Серія : II n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. 3 / Випуск 3 / Ред. кол. : В. Ф. . А. Біда, Н. І. II n'y a pas d'autre solution que de faire appel à la police. "Ужгород : Видавництво "Код". 2023. С. 88.

¹⁴⁶ Вишнінська Я. М. складова підготовки майбутніх фахівців музично-освітнього і мистецького спрямоування складова підготовки майбутніх фахівців музично-освітнього мистецького спрямоування. Наукові записки. Серія : II n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. 199. кол. : В. Ф. . В. Радул, Н. С. "La vie de l'homme". II n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école : "La vie est belle". В. Винниченка, 2021. С. 87.

¹⁴⁷Залуцький О. підготовці майбутнього вчителя музики. Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit de la même chose et que les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit de la même chose. Випуск 99. Педагогіка та психологія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2000. С. 48.

qualités intellectuelles créatives de l'individu, préserve la mémoire du patrimoine musical de la région et encourage l'amour de la patrie. Telle est la valeur particulière et inégalée de l'histoire musicale locale".¹⁴⁸

Malgré tout, O. Zalutsky note que "les fondements théoriques et scientifiques-méthodiques du travail sur la musique et l'histoire locale à l'université n'ont pas encore été développés, ce qui affecte négativement la formation de professeurs de musique hautement qualifiés et créatifs. C'est l'une des raisons pour lesquelles le niveau des cours de musique et d'histoire locale à l'école n'est pas suffisamment élevé".¹⁴⁹

Afin de modifier et d'optimiser le processus éducatif dans le sens de la préservation et de la multiplication de la musique et des études locales, le département de musique de l'université ChN utilise les formes et méthodes suivantes de travail social-adaptatif, professionnel, musico-pédagogique et d'études musicales-locales avec les étudiants de l'enseignement supérieur. Il s'agit de l'organisation d'espaces de co-working éducatifs et d'histoire locale, d'événements musicaux et d'histoire locale, de colloques artistiques et d'événements musicaux et éducatifs avec la participation de personnalités et d'écrivains connus de notre époque ; de l'initiation de l'idée de mener les projets artistiques "Musical Bukovyna" et "Artistic Lyre of Bukovyna", dans le cadre desquels une grande variété d'activités de recherche, de création, de musique et d'interprétation des travailleurs scientifiques et pédagogiques et de la jeunesse étudiante se déroulent. Dans la mise en œuvre de la politique éducative de la discipline "Histoire locale musicale" pendant l'étude du cours, nous nous efforçons d'élargir et d'enrichir les idées des jeunes d'aujourd'hui sur le contenu, le caractère et la vie artistique de Bukovyna et de Tchernivtsi dans la seconde moitié du 19e siècle et au début du 20e siècle. La culture musicale de Bukovyna dans l'entre-deux-guerres, à la fin de l'effondrement de l'ancienne Union soviétique et de l'indépendance de l'Ukraine, n'est pas moins importante. La couverture des périodes historiques, la capacité à naviguer dans les aspects problématiques ajoutent aux jeunes des connaissances et des compétences importantes sur le plan professionnel. Les étudiants visitent également des expositions, des expositions à thème artistique et des présentations sur la base de l'histoire locale régionale et des musées d'art de Tchernivtsi, de la bibliothèque scientifique de ChNU, où ils découvrent le travail créatif des artistes des arts artistiques, poétiques et musicaux de Bukovyna.

En outre, des conférences et des séminaires ouverts à tous sont organisés à l'intention des candidats à l'enseignement supérieur et des enseignants dans le cadre de cours de formation avancée à l'université ChN

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

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

pour le personnel enseignant de Chernivtsi et de la région.¹⁵⁰ Des informations plus détaillées peuvent être obtenues sur le site web du département de musique de l'université nationale Yuriy Fedkovich.¹⁵¹

– Les événements suivants du second semestre 2022-2023 ont été significatifs, organisés par le groupe scientifique étudiant "Histoire locale musicale", par des enseignants et des étudiants de l'enseignement supérieur dans le cadre de l'étude de la discipline "Histoire locale musicale" :

– événement musical et historique local "De la légende à la vérité" consacré à l'œuvre littéraire de l'écrivain et historien local de Bukovyna Giorhiy Bota (22 mars 2023) ;

– l'événement "Études musicales et locales du département de musique de ChNU" avec la participation du député du Conseil régional de Chernivtsi, membre de l'Union nationale des études locales d'Ukraine Oleksandr Shkuridin (13 juin 2023) ;

– une visite de la salle de dessin du musée régional d'histoire régionale de Tchernihvtsi sur le thème "Crayon, pinceau et stylo", consacrée au 155e anniversaire de la naissance d'Augusta Kokhanovskaya, la première femme artiste de la région : "Crayon, pinceau et stylo", dédiée au 155e anniversaire de la naissance d'Augusta Kokhanovskaya, la première femme artiste de la région, dont la vie et l'œuvre sont étroitement liées à l'environnement multiculturel de Tchernihvtsi au tournant des XIXe et XXe siècles (07.06.2023).

– visiter avec les lauréats l'ouverture de l'exposition du musée historique et d'histoire locale de Bucovine (Sucava, Roumanie), consacrée au 170e anniversaire de la compositrice Cipriana Porumbescu au musée régional d'histoire locale de Chernivtsi (17 juillet 2023).¹⁵²

Le début du mois de juillet a également été marqué par d'importants événements interculturels - la tenue du Forum d'affaires international ukrainien-roumain-moldave les 6 et 7 juillet 2023, où des représentants des autorités, des structures commerciales, de l'éducation et de la culture des États voisins ont discuté des aspects pratiques de la coopération commerciale et économique entre les trois pays, ont tenu des tables rondes sur la discussion des problèmes urgents du développement des zones frontalières et des investissements dans l'infrastructure du réseau de transport européen.¹⁵³

Le 7 juillet, dans le cadre des activités du Forum, une table ronde a été organisée à l'Université nationale Yuriy Fedkovych sur le thème de la

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)

¹⁵²Олівцем, пензлем і пером...URL :

Чернівцький обласний краєзнавчий музей / ChernivtsiRegionalMuseum

¹⁵³обласна військова адміністрація. Міжнародний Українсько-Румунсько-Молдовський форум. URL : <https://www.facebook.com/100064703977676/posts/pfbid02FauJhkwSXhAH2SxByuGKaHa4QeD8BYZcGagq7UuJtgVWifdcBFgZxKsHPuq3bTnd/>

de l'influence bénéfique de la société..., son soutien actif est le devoir de tous ceux qui accordent de l'importance au développement culturel de leur État".¹⁵⁷

C'est la musique folklorique des Roumains et des Ruthènes/Ukrainiens de Bukovyna qui a fait l'objet d'une étude suffisamment approfondie dans ce travail, ce qui nous a permis, à nous contemporains, de mieux connaître les premières caractéristiques, à notre avis suffisamment complètes, des genres musicaux des chants et des danses des peuples autochtones de la région. En analysant les différences entre la nature de la musique folklorique des Roumains et des Ukrainiens, les processus d'influence mutuelle sur la base de la tradition musicale des peuples de Bukovyna deviennent extrêmement importants. Le chercheur sur le développement de l'éducation musicale en Bucovine, Ya. Melnychuk, souligne que "possédant une riche culture musicale, la population autochtone de la région - Ukrainiens et Roumains - a développé et entretenu ses genres musicaux nationaux, qui reflétaient pleinement son mode de vie, sa culture, son caractère ethnique, son tempérament et son caractère musicaux".¹⁵⁸

Dans la recherche scientifique populaire du chercheur allemand sur la culture musicale de Bukovyna dans la période 1775-1862, Adalbert Mikulich, il est noté que "la musique folklorique de Bukovyna est, bien sûr, le point de départ de la formation de l'art musical de la région".¹⁵⁹

"En caractérisant les caractéristiques nationales de l'art musical des Roumains et des Ukrainiens, A. Mikulich souligne à juste titre que la culture musicale des deux groupes ethniques a été principalement influencée par la nature territoriale de leur résidence, le tempérament national, qui s'est exprimé dans la structure tonale des chants et des danses, les rythmes, les genres musicaux et les instruments nationaux, qui, ayant pris forme dans la tradition musicale des peuples, ont eu des racines profondes qui ont atteint les fondements des structures nationales et culturelles, Les processus de migration de deux groupes ethniques, leur appartenance à des groupes linguistiques différents et, surtout, aux traditions musicales opposées qui prévalaient dans les pays de l'Est et en Ukraine - tout cela a créé les particularités nationales de l'art musical des Roumains et des Ukrainiens de Bucovine à l'époque."¹⁶⁰

¹⁵⁷Le projet de loi a été adopté par le Parlement. p22←овариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862-1902 / Антон Норст ; пер. з нім. Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit de la même chose, mais pas de la même manière. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 9-10.

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

¹⁵⁹Музичне краєзнавство Буковини : Хрестоматія. Навч. посібник до курсу "Музичне краєзнавство". Вип. 3. / : О. В. . Les deux parties sont d'accord. I. : Руга, 2004. С. 4.

¹⁶⁰Мельничук Я. М. (кітановлення 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.

La musique, le chant et la danse, qui reflètent l'essence spirituelle du peuple, sont devenus des moyens de communication ouverts à de nouvelles influences et à de nouveaux emprunts. Grâce aux chanteurs folkloriques et aux groupes de luthistes, aux musiciens issus de la population de Poslen au début du XIXe siècle et aux traditions des chants d'église, la population multinationale de Bukovyna a appris à respecter les caractéristiques culturelles et religieuses des peuples de la région. L'expérience et les lois de la coexistence pacifique au sein d'une même communauté sont devenues la marque de fabrique de Bukovyna, ce que confirment la littérature scientifique et populaire, les périodiques et l'héritage épistolaire de nombreuses figures célèbres de l'art et de la culture de Bukovyna aux 19e et 20e siècles.

L'étude scientifique la plus importante sur les particularités du développement de l'art musical en Bucovine est la monographie du critique d'art moderne, docteur, professeur Yu. Kapliencko-Ilyuk "L'art musical de la Bucovine. Paradigmes stylistiques de la créativité des compositeurs des XIXe et XXIe siècles. Chernivtsi, 2020". La monographie examine le processus de formation et de développement de la musique professionnelle en Bucovine, qui s'est déroulé entre le XIXe et le XXIe siècle. Un large éventail de problèmes liés à la compréhension théorique des catégories de style et de polystylisme est présenté et un aperçu général du développement de l'art musical en Bucovine est offert : les conditions historiques du développement de l'art en Bucovine sont mises en évidence ; les sources de la formation de l'art professionnel en Bucovine ont été révélées : Les types de créativité musicale et de chant des habitants de Bukovyna, les particularités de la danse et de la musique instrumentale ; la culture musicale de Bukovyna du 19e au début du 21e siècle ; une évaluation des activités des représentants de l'art musical en Bucovine est fournie ; les paradigmes stylistiques de l'école des compositeurs de Bukovyna ont été révélés. La monographie accorde une attention considérable à l'analyse du style des compositeurs de Bukovyna du XXe siècle et du début du XXIe siècle - Yosyp Elgiser, Yuriy Gina, Andrii Kushnirenko et Leonid Zatulovskiy.¹⁶¹

Le patrimoine de chansons folkloriques de la région est l'un des éléments les plus importants pour comprendre la culture, les traditions et le caractère ethnique des peuples de Bukovyna. Par conséquent, nous partageons les opinions exprimées par O. Zalutskyi sur la nécessité d'introduire la pratique folklorique-ethnographique pour les étudiants du département de musique, qui est "un lien d'intégration important qui combine les activités éducatives, pratiques et indépendantes de l'étudiant". Ainsi, dans le cadre de la pratique pédagogique, la formation théorique et pratique du futur enseignant est testée. En outre, la pratique folklorique et

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)

ethnographique des étudiants est une autre grande occasion de participer à des travaux de recherche scientifique, d'acquérir des compétences et des capacités de communication avec différentes catégories de la population, de statut social et d'âge différents, des personnalités individuelles afin d'identifier et de reproduire au maximum les perles de la musique folklorique, de l'art, des rites, des coutumes, etc. Le seul inconvénient de ce processus, selon O. Zalutskyi, est qu'il est de courte durée. Le professeur note qu'il est nécessaire de changer l'approche d'une activité aussi importante et nécessaire pour le futur enseignant. Tout d'abord, cela nécessite une organisation claire du travail indépendant des étudiants avec des tâches spécifiquement définies pour eux. Chaque étudiant de la spécialité "pédagogie et éducation musicale" devrait être orienté vers un travail actif, créatif, systématique et indépendant sur l'étude de la culture musicale, de l'art et du folklore de son pays d'origine.¹⁶²

La participation de nos groupes folkloriques d'étudiants du département de musique à des concerts sur la plateforme du festival international multiethnique "Rencontres de Bukovyna" en 2021 et 2023 confirme l'intérêt des candidats pour la popularisation du folklore musical des peuples de Bukovyna. Il s'agit de l'ensemble vocal folklorique "Bukovynochka" (chef Ya. Vyshpynska), du trio vocal "Zolota Krynytsia" (chef H. Postevka) et de l'orchestre de musique folklorique (chef V. Bondarenko).

Au stade actuel de l'organisation de la pratique pédagogique des étudiants du département de musique de l'université nationale de Chnyia, la pénétration du principe des études musicales et locales dans l'organisation de la pratique pédagogique d'introduction, d'éducation et d'exécution est en cours, qui est basée sur l'élaboration des œuvres des compositeurs et des interprètes de Bukovyna. Selon le programme de pratique pédagogique de bout en bout, les lauréats "sont invités à utiliser la musique régionale et le matériel historique local lors des activités d'éducation musicale et de concert dans les écoles d'art de base". Des informations plus détaillées sur la structure du cours de formation "Études musicales locales" pour les étudiants du département de musique de l'université ChN sont incluses dans l'article de Ya. Vyshpynska "Local studies component of the training of musical-educational and methodical foundations in the professional training of a future musician-pedagogue". Actes. Série : Sciences pédagogiques. Numéro 3 / coll. éditoriale : V.F. Cherkasov, O. A. Bida, N. I. Shetel et autres. Oujhorod : Maison d'édition "Code". 2023. P. 86-93.

En général, en soulignant l'influence des études musicales et locales sur la formation de la trajectoire musicale et éducative du développement d'un futur musicien-pédagogue, nous notons qu'elles approfondissent de

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

manière significative les orientations générales et musicologiques d'un spécialiste et renforcent l'aspect pratique de l'amélioration de sa performance musicale et de ses compétences d'interprétation. Grâce à l'action globale et à l'activation des compétences scientifiques et de recherche, l'implication d'un grand nombre de facteurs - participation des jeunes étudiants à des projets artistiques, à des activités et événements musicaux et d'histoire locale, visites d'expositions d'art, d'art et d'histoire locale basées sur les activités des musées d'histoire locale et d'art et des collections de livres, recherche de manuscrits et de documents provenant des fonds des archives régionales de Tchernivtsi, la participation à des concerts, l'implication des lauréats dans la rédaction d'articles scientifiques, de cours et de mémoires de maîtrise consacrés à la créativité des compositeurs et interprètes de Bukovyna créent un modèle unique de compétences professionnelles nécessaires à la mise en œuvre réussie de la trajectoire éducative musicale de la formation d'un futur enseignant-musicien à l'université.

En outre, les lauréats acquièrent une expérience de la communication interculturelle et des possibilités de développement interpersonnel et de coopération sur la base des activités des groupes artistiques, de l'organisation de concerts et d'événements caritatifs dans le cadre de performances musicales et d'activités de projet. Ainsi, une image générale de la construction d'une approche globale des activités musicales et éducatives du futur spécialiste est créée, dont l'expérience et les connaissances sont basées sur la plate-forme d'études musicales et locales, la musique des compositeurs de la région et les explorations folkloriques, où le désir des candidats pour des activités de recherche indépendantes est pleinement soutenu. Les principes de l'historicisme, de la créativité culturelle, de la systématité, de la perspective et de l'importance des caractéristiques interculturelles et interethniques de la formation de l'espace artistique de la région de Bukovyna deviennent des priorités dans le processus de recherche sur l'histoire musicale et locale. La possibilité de se familiariser avec la culture et les traditions des peuples de Bucovine, grâce à des visites dans les pays voisins - Roumanie, Pologne, Moldavie - et à la participation des lauréats à des programmes d'échanges internationaux et à des festivals d'art, aide à reproduire et à apprécier leur patrimoine historique, culturel et artistique, à réaliser le rôle de la construction de la nation et de l'éducation patriotique. Cela permet d'équilibrer les orientations générales et spéciales dans la mise en œuvre des études musicales et régionales, qui servent de base à la formation d'un spécialiste de l'éducation musicale, de la théorie et de la méthodologie.

Hlazunova Iryna

Candidat en sciences

pédagogiques, professeur associé Faculté des arts portant le nom de

Anatoly Avdievsky, Université d'État nommée

d'après Mykhailo Drahomanova

Rat der transkarpatischen Regiona.

Ukraine, Kyiv.

APPRENTISSAGE MIXTE ET EXPÉRIENCE ÉTRANGÈRE DE SON UTILISATION DANS LA PRATIQUE PÉDAGOGIQUE

L'intégration ciblée d'éléments de l'apprentissage électronique et traditionnel, l'émergence de nouvelles formes d'organisation du processus éducatif est une condition préalable importante et une force motrice de la réforme de l'éducation. Dans la Déclaration mondiale sur l'enseignement supérieur pour le XXI^e siècle : Approches et actions pratiques (UNESCO, 1998), la nécessité urgente de diversifier les modèles d'enseignement supérieur par l'utilisation des technologies éducatives de l'information et de la communication est actualisée.

Le paradigme éducatif moderne détermine la recherche et l'introduction d'approches innovantes dans l'organisation du processus éducatif, en tenant compte des nouvelles formes d'éducation. L'une de ces formes est l'apprentissage mixte. La Société américaine pour l'éducation et le développement a reconnu l'apprentissage mixte comme l'une des tendances éducatives les plus populaires, comme une stratégie prometteuse pour la diffusion des connaissances à l'ère numérique.¹⁶³

Dans le même temps, il n'existe pas de compréhension établie de ce phénomène dans la littérature scientifique moderne, ce qui rend difficile la détermination des caractéristiques et des niveaux de mise en œuvre pratique de l'apprentissage mixte dans les conditions de la réforme du système éducatif national. Afin de clarifier cette question, il est nécessaire de se familiariser avec l'expérience étrangère de l'utilisation de cette forme d'éducation dans la pratique pédagogique.

L'objectif de cet article est de déterminer les caractéristiques et les niveaux de mise en œuvre pratique de l'apprentissage mixte dans les établissements d'enseignement à l'étranger.

Le groupe de travail sur l'éducation musicale chargé d'étudier et de mettre en œuvre le programme de Séoul, qui a été créé par le Conseil européen de la musique (CEM), a décrit ce programme dans la déclaration de Bonn en 2010 (Adri de Vugt, n.d., c. 19 ; Emergency safeguarding of the Syrian cultural heritage, n.d.). Selon ce programme, l'accent principal de

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

l'éducation musicale devrait être l'accessibilité et la qualité (Déclaration sur l'éducation musicale). C'est l'accessibilité et la qualité de l'éducation qui sont intégrées dans l'idée de l'apprentissage mixte - il s'agit d'un mélange des meilleures caractéristiques de deux environnements : l'éducation et l'information et la communication. Il a été prouvé que les cours en ligne ont le potentiel d'éviter l'isolement de l'apprentissage et de diffuser l'environnement socioculturel, qui faisait auparavant défaut dans le processus éducatif. Il ne peut y avoir d'apprentissage cohérent sans leur intégration.¹⁶⁴

Le recours à l'apprentissage mixte est dû à l'inadéquation de l'apprentissage traditionnel avec les exigences actuelles (N. Girya, Ya. Sikora) ; à la passivité croissante des étudiants (Y. Sikora) ; au manque de communication en direct dans l'apprentissage à distance (I. Kravchenko, I. Stolyarenko) ; au besoin des étudiants d'avoir un contact personnel avec les enseignants pour compenser le manque d'instructions et d'explications, pour développer des compétences de communication et la capacité de transmettre l'expérience aux autres, le besoin d'interactions sociales (S. Higgins, A. Prasetyo, S. Putro, M. Soyul, I. Wirawan) ; le manque de formation chez les étudiants des éléments obligatoires de l'activité cognitive (motivation élevée, compétences développées de travail indépendant, d'auto-organisation et d'autodiscipline (I. Stolyarenko)).¹⁶⁵

La question du développement de l'éducation musicale dans différents pays a été examinée par des scientifiques tels que : S. Bobrakov, V. Braynin, R. Neumann, Ya. Kushka, A. Mukasheva, N. Ovcharenko, M. Plyasova, O. Rostovsky, A. Surkina, Jing Liu, et d'autres. Le projet EVEDMUS est consacré à la couverture du programme de formation des professeurs de musique en Europe et en Amérique latine, qui présente diverses conditions et raisons qui sous-tendent le système d'obtention des connaissances musicales et éducatives (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007). Cette recherche a été menée à l'Académie de musique de Malmö, Université de Lund (Suède) sous la supervision du Dr Gunnar Heilil. Le projet s'inscrit dans le cadre du programme Alpha, qui est un programme de coopération entre les établissements d'enseignement supérieur de l'Union européenne et de l'Amérique latine (A web site analysis of music teacher education in Europe, 2007).

Dans les conditions actuelles, ce programme a été élargi (en tenant compte de la période de quarantaine due à la propagation du coronavirus (COVID - 19) dans plusieurs pays). L'apprentissage mixte, qui répond à ces

¹⁶⁴Le Conseil de l'Union européenne a adopté une résolution sur la question de la protection des droits de l'homme. O. Педагогічні аспекти відкритого дистанційного навчання : монографія / О. О. Андрєєв, К. Л. Бугайчук, Н. О. ..., Каліненко, В. М. ... О. О. Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. M. "La loi sur la protection de l'environnement" : "Міськдрук", 2013. 212 с.

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

questions, a été introduit aux États-Unis, en Arabie saoudite et en Afrique du Sud, où la demande d'éducation et de formation a augmenté, ce qui a entraîné la nécessité d'attirer davantage d'étudiants sans augmenter les coûts des ressources (R. Alebaikan, K. Gray, A. Impes, H. Johannes, A. Othman, P. Padayachee, C. Pislaru, J. Tobin, S. Troudi). Cette action a été facilitée par la situation financière et économique de ces pays.

Le besoin des étudiants de combiner famille, travail et études est une condition sociale préalable à l'introduction d'une forme mixte d'éducation (C. Dziuban, J. Hartman, P. Moskal, C. Procter).

En Nouvelle-Zélande, l'université Massey (Massey University) propose depuis 1964 différentes options d'études, dont un système mixte. En 1998, l'Université de Floride centrale (UCF) a introduit le concept de "cours mixtes". Bien que le communiqué de presse des centres d'apprentissage interactifs de formation commerciale de la société EPIC d'Atlanta indique que le concept de "blended learning" est apparu en 1999. Depuis 2001, ce concept est utilisé comme une "nouvelle expression" pour désigner un nouveau phénomène éducatif dans la culture d'entreprise et universitaire (J. Lamb) ; comme une fusion pour l'avenir (J. Reay) ; la fusion de méthodes pédagogiques ou de moyens de regroupement et de livraison de matériel pédagogique à l'auditeur sur différents supports (Singh & Reed) ; le processus et le résultat de la combinaison des technologies des tâches électroniques et écrites, des instructions dans le processus éducatif (J. Reay) ; une "méthode d'apprentissage à distance" qui combine des technologies innovantes (haute technologie - télévision, Internet et basse technologie - messagerie vocale ou conférence téléphonique) avec des technologies traditionnelles (J. Smith) ; le concept de "mélange" de l'apprentissage en ligne et de l'apprentissage en classe (Rossett & Sheldon).

L'apprentissage mixte (sa définition) a été formulée par K. Bonk et C. Graham en 2005, dans la publication "Handbook of Blended Learning", rééditée en 2006, comme une combinaison de l'apprentissage traditionnel (enseignement en face à face) et de l'apprentissage en ligne (enseignement assisté par ordinateur).¹⁶⁶

Après avoir systématisé la définition du terme "apprentissage mixte", les chercheurs K. Grehman, S. Allens, D. Jure les ont classés en trois groupes. Le premier comprend des études dans lesquelles l'apprentissage mixte est considéré comme une fusion de méthodes pédagogiques ou de moyens de regrouper et de fournir du matériel pédagogique à l'étudiant sur différents supports (Bersin & Associates, 2003 ; Orey, 2002 ; Singh & Reed, 2001 ; Thomson, 2002). Le deuxième groupe comprend les travaux scientifiques, dans lesquels l'apprentissage mixte est considéré comme un

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

ensemble de formes d'organisation du processus éducatif (Driscoll, 2002 ; House, 2002 ; Rossett, 2002). Le troisième groupe est constitué de travaux dans lesquels l'apprentissage mixte est considéré comme un processus et un résultat de l'utilisation de technologies combinant des tâches-instructions électroniques et écrites dans le processus éducatif (Reay, 2001 ; Sands, 2002 ; Young, 2002, Ward & LaBranche, 2003 ; Rooney, 2003).¹⁶⁷

Dans ces définitions, l'attention est surtout portée sur les aspects technologiques de l'organisation des activités éducatives au moyen des dernières technologies, et non sur le potentiel pédagogique de l'interaction éducative intégrée. Avec le développement des réseaux et des technologies numériques, le vecteur de la recherche sur le problème de l'apprentissage mixte a également changé.

Depuis 2004, des travaux scientifiques ont été publiés dans la littérature scientifique, dans lesquels l'accent a été mis non plus sur les aspects technologiques, mais sur les aspects liés à la personne et à l'environnement. C'est la prise de conscience de la variabilité des environnements éducatifs intégrés et hybrides, de leur ouverture, de leur accessibilité, de leur flexibilité et de leur adaptabilité, de la multiplicité des stratégies, des niveaux et des modèles qui a permis de poursuivre le développement de la théorie de l'apprentissage mixte, d'identifier ses composantes et ses niveaux de mise en œuvre dans le processus éducatif.

Nous considérons l'apprentissage mixte comme un concept synergique (un système d'idées, de théories, de modèles, de niveaux, de méthodes et de moyens d'organisation de l'activité éducative), caractérisé par une nouvelle vision du processus et de l'efficacité de l'apprentissage. Actuellement, l'interaction éducative implique un changement radical des rôles des sujets du processus éducatif : l'enseignant acquiert le statut de conservateur du contenu de l'éducation, de facilitateur sur la voie de l'acquisition par l'étudiant d'une expérience éducative individuelle dans un environnement éducatif spécialement organisé qui intègre les meilleurs aspects de l'interaction éducative interpersonnelle et virtuelle.

Les termes "apprentissage intégré", "apprentissage hybride", "apprentissage combiné", "apprentissage multiméthode", "apprentissage ouvert" sont également apparus pour désigner le processus d'apprentissage mixte (jusqu'en 2005). Cependant, la présence de cette diversité ne provoque pas de conflit de fond.

Pour mettre en évidence l'expérience de la mise en œuvre de l'apprentissage mixte, il est nécessaire d'examiner les caractéristiques de ses principaux éléments. L'enseignant est l'une des composantes les plus importantes de ce processus. La spécificité de l'apprentissage mixte exige de l'enseignant (enseignant-instructeur, enseignant-consultant, facilitateur,

¹⁶⁷ J. R. Young. L'enseignement "hybride" cherche à combler le fossé entre l'enseignement traditionnel et l'enseignement en ligne". *Chronicle of Higher Education*, vol.48 (28), 2002. P. 33-34.

coach, tuteur, etc.) qu'il développe des compétences spécifiques : capacité à utiliser les technologies et les logiciels modernes, à travailler avec les ressources Internet, à comprendre la logique de création et d'utilisation des tests électroniques, à conduire des cours traditionnels, à expliquer clairement le contenu des activités de classe et d'apprentissage en ligne, à montrer comment utiliser un ordinateur, rechercher des informations, passer des tests, utiliser des références (A. Othman, C. Pislaru, A. Impes), etc. En outre, il doit avoir les compétences nécessaires pour gérer les activités éducatives des étudiants en classe et à distance. M. Bowler et A. Raiker définissent les fonctions d'un enseignant dans des conditions d'apprentissage mixte :

- * organisationnel - accès au matériel et aux discussions, gestion des activités éducatives par l'établissement de règles, de délais pour l'accomplissement des tâches, etc ;

- * intellectuel - la capacité d'expliquer des points théoriques, d'inciter les étudiants à une perception significative de l'information en organisant des discussions, des débats, des enquêtes, en soutenant des activités de projet, en mettant en œuvre une évaluation motivée des résultats de l'enseignement.

- * technique-évaluative - capacité à organiser des logiciels de formation efficaces, à créer et à utiliser des tests électroniques, à montrer comment utiliser un ordinateur, à rechercher des informations, à passer des tests, à utiliser des liens, etc.

Regardons de plus près chacune de ces fonctions. Ainsi, la fonction organisationnelle consiste dans le fait que la nécessité d'adapter l'ampleur et la qualité du contenu des cours aux demandes d'un groupe d'étudiants donné (cours, spécialisation) exige que l'enseignant dispose d'une boîte à outils organisationnelle et méthodologique claire pour présenter le matériel, une sélection rigoureuse des aides. Préparation de débats scientifiques, de tables rondes avec établissement de règles de conduite, etc. L'adaptation des étudiants aux spécificités de l'une ou l'autre forme d'enseignement leur permet de se préparer à l'avance à l'activité correspondante, de se préparer rapidement à travailler dans certaines conditions.

La fonction intellectuelle signifie le respect maximal de directives pédagogiques telles que : l'examen des œuvres artistiques par l'enseignant sur fond de généralisations esthétiques et philosophiques, de phénomènes sociaux, d'informations historiques et biographiques ; le vecteur des classes artistiques vise à couvrir de manière exhaustive l'essence spirituelle des images artistiques, ainsi qu'à encourager les élèves à acquérir des connaissances artistiques, à élargir leurs propres horizons artistiques, à prendre conscience du domaine de l'art.

Fonction d'évaluation technique. Une fois que les apprenants ont terminé les devoirs, l'enseignant peut voir le nombre de devoirs terminés qui doivent être notés, ainsi que le nombre d'apprenants qui n'ont pas encore remis leur travail (les devoirs sont encore dus). Il est possible de copier les

notes de l'exercice en cours ou de tous les devoirs au format CSV ou dans un fichier Google Sheets. L'enseignant peut passer en mode de révision des travaux des étudiants et de leur évaluation individuelle. Vous pouvez consulter chaque travail soumis, le commenter si nécessaire directement dans le texte du travail, le noter et écrire un commentaire privé sur ce travail. Vous pouvez également créer une archive de commentaires que vous pouvez copier d'un cours à l'autre et d'un travail à l'autre.

L'une des composantes les plus importantes de l'apprentissage mixte est l'apprenant, c'est-à-dire un public très large en termes d'âge, de domaine d'études et de statut social. La satisfaction à l'égard du processus d'apprentissage mixte, comme l'a noté K. Vignare, se manifeste plus clairement chez les étudiants âgés de 25 ans et plus (Hartman, Moskal & Dziuban, 2005).¹⁶⁸

Le début d'une "nouvelle norme" dans l'éducation en général, selon des scientifiques tels que : O. Pasichnyk, Yu. Yelfimova, H. Chushak, O. Shinarovska, A. Donets, peut être la situation dans laquelle se trouvent les établissements d'enseignement de différents niveaux (et dans toutes les parties du monde). Ils distinguent quatre étapes dans ce processus : une transition rapide et forcée vers l'enseignement à distance, une transition prolongée, la mise en place des fondements de la "nouvelle norme", la mise en œuvre de la "nouvelle norme".

La première étape de l'OZV est déjà passée. Il s'agissait d'une transition vers l'enseignement à distance : non coordonnée, chaotique, avec l'utilisation de moyens et de technologies très différents - Zoom, Viber, communication téléphonique, télévision, etc. Nous en sommes maintenant à la deuxième étape, un transit prolongé qui, dans différents États, présente les caractéristiques communes suivantes :

- la création de ses propres systèmes de gestion de l'apprentissage ou la distribution de systèmes existants, la simplification de l'accès à ces systèmes par les établissements d'enseignement (par exemple, les établissements d'enseignement ukrainiens peuvent obtenir gratuitement GSuite pour l'éducation ou Office 365 pour l'éducation) ;

- des programmes télévisés et radiophoniques à l'échelle nationale (par exemple, en Chine, une chaîne de télévision distincte a été créée spécifiquement pour les besoins éducatifs) ;

- les accords avec les fournisseurs de services Internet ou numériques pour annuler ou réduire le paiement de leurs services ;

- cours en ligne / formation à distance pour les employés des établissements d'enseignement supérieur ;

¹⁶⁸ Dziuban, C., Hartman, J., Moskal, P., Sorg, S., & Truman, B. Three ALN modalities : An institutional perspective. Dans 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.

- la création de communautés de praticiens en ligne pour l'échange de matériel, de ressources et de soutien mutuel ;

- la création de plates-formes numériques d'État pour simplifier l'accès à du matériel et des ressources pédagogiques de haute qualité, l'accès aux pratiques dans le domaine de l'éducation (par exemple, en Ukraine, l'école en ligne panukrainienne et le passeport d'apprentissage ont été créés. Une plateforme éducative pour les enfants, les jeunes, les éducateurs et les parents) ;

- un soutien financier aux étudiants afin de leur fournir les appareils nécessaires à l'apprentissage à distance ;

- le soutien aux méthodes innovantes d'obtention des résultats éducatifs et de leur évaluation, y compris la modification des examens d'État, la soutenance des thèses de diplôme, etc. (dans de nombreux pays, ils ont adopté le format e-portfolio, qui n'était guère utilisé auparavant).

Par exemple, en Suède, à ce stade, le gouvernement a augmenté le financement de l'éducation afin que les gens puissent acquérir une nouvelle profession et se préparer à sortir de la quarantaine à l'avance. La troisième étape se met progressivement en place : il s'agit de jeter les bases de la "nouvelle norme". Ici, de nombreuses attentes sont adressées aux gouvernements des États. Il est très important de prendre des décisions stratégiques réfléchies à ce stade, car à l'étape suivante, la quatrième, nous attendons la mise en œuvre de la "nouvelle norme", qui est en train de se former sous nos yeux.

L'apprentissage mixte a été activement mis en œuvre dans les établissements d'enseignement supérieur, de sorte qu'aujourd'hui la grande majorité des recherches et autres publications à ce sujet concernent l'enseignement supérieur. L'apprentissage mixte dans le domaine de la pédagogie musicale présente une spécificité supplémentaire. Dans de nombreux pays, l'enseignement professionnel de la pédagogie musicale était perçu comme quelque chose qui ne pouvait pas être dispensé à distance. Mais ces dernières années, de plus en plus d'exemples et de preuves montrent que l'enseignement mixte dans les établissements d'enseignement supérieur musico-pédagogique présente de nombreux avantages par rapport à l'enseignement "traditionnel".

Ainsi, par exemple, de nombreuses universités utilisent le modèle "Self-mixing". Il s'agit d'un modèle d'apprentissage mixte, ou "modèle à la carte", qui implique de "prendre" des cours en ligne individuels en plus du programme d'enseignement en face à face. Dans le cadre de ce modèle, les cours peuvent être temporairement transférés au format d'apprentissage à distance, et les cours restants du programme éducatif seront maîtrisés par les étudiants en personne.

L'auto-mixage rend le processus éducatif plus flexible, les auditeurs pouvant suivre des cours d'une complexité accrue ou, au contraire, rattraper

le matériel précédent selon le calendrier convenu. En même temps, ce format exige une autodiscipline et une motivation accrues de la part de l'apprenant ou de l'acquéreur de l'éducation.¹⁶⁹

Selon ce modèle, les étudiants suivent un ou plusieurs cours en ligne en plus des cours réguliers. Les personnes en quête d'éducation peuvent étudier ces cours dans des établissements d'enseignement ou en dehors de ceux-ci.

Exemple : Quakertown (QCSD) en Pennsylvanie offre aux étudiants la possibilité de suivre un ou plusieurs cours en ligne. Ils peuvent suivre un cours d'introduction en ligne avant de s'inscrire. Les cours sont asynchrones, de sorte que les apprenants peuvent les suivre quand ils le souhaitent pendant la journée. Le QCSD a créé des "cyber-salons" où les apprenants peuvent suivre des cours en ligne directement dans l'établissement d'enseignement.

Membres permanents du Consortium pour l'apprentissage en ligne : Université de Pennsylvanie ; Université de Floride ; Dartmouth College ; Université du Massachusetts à Amherst ; Central Washington University ; Université de Floride centrale ; Miami University in Ohio ; Université de l'Illinois ; Oregon State University ; Université de Chicago ; Michigan State University ; Université de Memphis.

Les universités étrangères mettent en œuvre le format de l'enseignement mixte pour une utilisation plus rationnelle des contributions financières et des ressources matérielles et techniques, tout en préservant l'objectif principal de cette forme d'enseignement, à savoir l'amélioration de la qualité de l'enseignement grâce à la flexibilité et à la disponibilité des cours.

Les outils utilisés sont divers : à l'Université de Stanford, en 2011, 3 cours en ligne ont été mis en place gratuitement pour les étudiants. 160 000 étudiants de 190 pays étudient à l'université ; à l'Institut Clayton Christen (Californie, États-Unis), les modèles d'apprentissage mixte changent constamment, en tenant compte des demandes des étudiants (modèle rotatif ; changement de stations ; changement de laboratoires ; apprentissage inversé ; modèle personnalisé ; modèle flexible ; modèle auto-mélangé ; modèle enrichi par le virtuel).

Modèle de rotation des stations. Les étudiants travaillent et changent de "stations" éducatives. Présence d'au moins une tâche effectuée en ligne. Les élèves visitent toutes les "stations" au cours d'une session.

¹⁶⁹Рашевська Н. В. Le président du conseil d'administration de l'Agence européenne pour la sécurité et la santé au travail (AESA) est le président du conseil d'administration de l'Agence européenne pour la sécurité et la santé au travail (AESA), le président du conseil d'administration de l'Agence européenne pour la sécurité et la santé au travail (AESA) et le président du conseil d'administration de l'Agence européenne pour la sécurité et la santé au travail (AESA) et le président du conseil d'administration de l'Agence européenne pour la sécurité et la santé au travail (AESA). В. університету. Випуск 191. Частина IV. Серія "Педагогічні науки", 2010. С. 89-96.

Modèle de rotation des laboratoires. Avoir un emploi du temps stable. L'un des laboratoires propose une formation en ligne. Agrandissement des laboratoires pour d'autres types de cours.

Le modèle d'apprentissage inversé (Flipped Model). Planification d'activités extrascolaires. La familiarisation avec le matériel théorique se fait à un rythme individuel. Travail en classe basé sur des méthodes d'apprentissage actif. Changement du rôle de l'enseignant - il joue le rôle d'un formateur ou d'un consultant.

Modèle personnalisé (modèle de rotation individuelle). Élaboration d'un plan d'étude individuel pour chaque étudiant. L'étudiant ne passe que les "stations" prévues par son programme de formation personnalisé. Pendant la formation, l'enseignant apporte son soutien et peut clarifier ou élargir les limites des connaissances de l'étudiant.¹⁷⁰

Modèle flexible (modèle Flex). L'activité principale se déroule en ligne. L'étudiant dispose de son propre appareil et travaille dans différentes salles de classe. La mobilité des étudiants et l'orientation vers leurs propres besoins (l'étudiant décide lui-même des cours auxquels il assistera et de l'heure à laquelle il les suivra). La disponibilité d'un programme de formation individuel flexible qui change en fonction des besoins ; deux personnes enseignent - un professeur et un assistant (ils peuvent être plus nombreux).

Modèle d'autoformation Prométhée. Le modèle est basé sur le choix indépendant par l'étudiant d'un cours en ligne qu'il souhaite étudier en complément des cours traditionnels. La formation se déroule entièrement en ligne, en mode individuel, à domicile ou dans le cadre d'une classe informatique.

Modèle virtuel enrichi (Enriched Virtual Model). Un ou plusieurs cours - en ligne, à domicile ou à l'université. Travail sous la direction d'un enseignant (en fonction des besoins). L'apprentissage n'est pas complètement individualisé.

À l'université de Colombie-Britannique (Canada), qui a l'expérience de la mise en œuvre de l'apprentissage en ligne en Europe, aux États-Unis et au Canada, il existe six modèles d'apprentissage mixte :

1. Modèle "face à face". L'apprentissage électronique est utilisé en complément du programme principal et donne accès à du matériel électronique dans la salle de classe et le laboratoire d'informatique.

2. Modèle de "rotation". Le temps d'étude est réparti entre l'apprentissage individuel en ligne et l'apprentissage en classe avec un enseignant.

¹⁷⁰ Осадча К. П., Осадчий В. В. в іналі досвіду змішаного навчання в іноземних закладах вищої освіти. технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців : методологія, теорія, досвід, проблеми. № 60. 2021. С. 410-420.

3. Le modèle "Flex". L'essentiel de l'apprentissage se déroule dans un environnement d'apprentissage électronique, mais les étudiants bénéficient du soutien nécessaire d'un enseignant en face à face.

4. Modèle de "laboratoire en ligne". La formation se déroule dans un laboratoire en ligne. Les étudiants bénéficient de l'assistance du personnel technique et des enseignants en ligne.

5. Modèle "Self-blend". Les étudiants choisissent de manière indépendante des cours complémentaires à l'étude principale. Ce modèle est traditionnel pour les établissements d'enseignement supérieur américains.

6. Modèle "OnlineDriver". Les étudiants étudient dans un environnement électronique en ligne. Les rencontres avec l'enseignant sont périodiques. Les procédures de consultations, d'entretiens et d'examens en face à face sont considérées comme obligatoires.¹⁷¹

Les modèles considérés sont rarement utilisés dans leur forme pure ; en règle générale, ils dépendent de la situation et des conditions d'apprentissage, du groupe cible, du niveau de connaissances et des objectifs. Par conséquent, chaque modèle implique le développement d'un scénario d'application pour la distribution des rôles, des objectifs didactiques et des ressources.

Les chercheurs relèvent les avantages de l'apprentissage mixte. Il s'agit de la présence d'une composante interactive qui complète l'apprentissage en face à face ; des possibilités d'apprentissage en commun, car les étudiants et les enseignants peuvent travailler ensemble sur des projets à tout moment et depuis n'importe quel endroit ; des possibilités d'échanges interculturels, car cette formation permet aux étudiants, aux enseignants et aux chercheurs de différents pays d'interagir dans le cadre d'un projet et de découvrir les caractéristiques culturelles de leur pays ; en outre, l'éducation devient abordable, car il n'est pas nécessaire de sortir de la ville pour obtenir une éducation de haute qualité ; la conformité de cette formation aux besoins d'un étudiant moderne qui est familiarisé avec les technologies de l'information depuis l'enfance ; la flexibilité, l'accessibilité et l'indépendance des étudiants.¹⁷²

La méthodologie étrangère de l'apprentissage mixte se distingue par des approches financièrement justifiées (M. Chester) concernant l'utilisation de la technologie Smartboards (la possibilité de fournir un accès au contenu numérique et traditionnel grâce à l'utilisation de smartphones pendant les cours en classe) ; les stratégies Rocketship (un nombre important de tâches individuelles sont effectuées dans les classes en ligne), les modèles individuels (One-to-one models) (utilisation d'appareils électroniques

¹⁷¹Так само.

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

d'incompatibilité de l'établissement d'enseignement avec les exigences actuelles.

Par conséquent, lorsqu'on examine les avantages et les inconvénients d'une telle formation, il convient d'accorder une attention particulière non pas aux facteurs subjectifs, mais aux critères d'efficacité de la formation, à savoir : la satisfaction de l'étudiant à l'égard du processus et du résultat de la formation, la conformité des processus et des résultats de la formation avec les besoins de l'établissement d'enseignement, la disponibilité de la formation et l'efficacité (retour sur investissement) des coûts.¹⁷⁴

Conformément à ce qui précède, nous constatons que l'analyse des publications sur la mise en œuvre de l'apprentissage mixte dans les établissements d'enseignement supérieur révèle le fait indéniable que l'implication de ressources financières importantes (pour la création d'une infrastructure sans fil, l'achat de logiciels, la mise à jour de l'équipement, le recyclage des administrateurs et du personnel enseignant) au stade de la mise en œuvre est principalement nécessaire pour les établissements d'enseignement dont l'état de soutien matériel, technique et personnel est négligé. Cependant, même dans ces conditions, les coûts de l'utilisation de l'apprentissage mixte à l'avenir sont fortement réduits.¹⁷⁵

Le mouvement en faveur des ressources éducatives ouvertes (ressources éducatives en libre accès en ligne), placé sous les auspices de l'UNESCO, a vu le jour avec la généralisation de l'enseignement à distance à la fin des années 90 du siècle dernier. Actuellement, il existe un grand nombre de ressources différentes, prêtes à l'emploi et de haute qualité (en anglais) en accès public.

Dans l'espace européen, le cadre européen de compétences numériques pour les éducateurs décrit 22 compétences regroupées en six domaines de compétences numériques des éducateurs : engagement professionnel (utilisation des technologies numériques pour la communication, la collaboration et le développement professionnel) ; ressources numériques (recherche, création et échange de ressources numériques) ; enseignement et apprentissage (gestion du travail et des processus éducatifs et organisation à l'aide des technologies numériques) ; évaluation (utilisation des technologies numériques pour impliquer les étudiants dans l'apprentissage) ; promotion des compétences numériques des étudiants (création d'opportunités pour les futurs professionnels d'utiliser les technologies numériques pour la communication, la création de contenu, le développement et la résolution de problèmes).

¹⁷⁴Le Conseil de l'Europe a décidé d'adopter la loi sur la protection des droits de l'homme. Ю. 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%20navchannya/zmishanenavchannia-bookletspreads-2.pdf>

L'analyse de ce qui précède nous a permis de distinguer les principes conceptuels de l'apprentissage mixte : premièrement, il ne peut être mis en œuvre que dans le cadre de l'éducation institutionnelle (programme éducatif formel) ; deuxièmement, il est réalisé sous la supervision de l'enseignant dans des conditions où une partie de l'interaction éducative a lieu dans la salle de classe dans le processus de communication directe (face à face), et l'autre dans un environnement virtuel médiatisé (il peut s'agir d'un travail individuel ou en groupe dans la salle de classe, ou d'un traitement indépendant des matériaux à distance, par exemple, à la maison), ce qui, à son tour, crée pour les étudiants la possibilité de déterminer le temps, le lieu, le chemin et/ou le rythme de l'apprentissage dans une certaine mesure ; troisièmement, dans le processus de cette interaction éducative, une nouvelle expérience cognitive individuelle de l'étudiant devrait être formée, dans laquelle les composantes de l'apprentissage traditionnel et interactif en ligne se complètent mutuellement.

L'interprétation du concept d'"apprentissage mixte" dans la littérature scientifique nous permet de tirer des conclusions sur les changements dynamiques de son contenu qui ont eu lieu au cours des dernières décennies. Le développement de ce concept a commencé par les aspects technologiques de la combinaison de l'apprentissage en face à face, à distance et électronique, en combinant leurs composants et leurs moyens. Aujourd'hui, l'essence de l'apprentissage mixte s'est considérablement approfondie et est principalement comprise comme un concept pédagogique synergique innovant qui combine un arsenal puissant de stratégies et de niveaux d'organisation de la coopération éducative dans un environnement éducatif centré sur l'étudiant et basé sur l'intégration de l'interaction pédagogique directe et médiatisée par ordinateur.

L'étude de l'expérience positive de l'organisation de l'apprentissage mixte à l'aide de technologies adaptatives et de l'individualisation de l'apprentissage, l'introduction d'un modèle de processus éducatif capable de répondre de manière flexible aux défis du temps, sont autant de perspectives de recherche supplémentaires.

Onyshchenko Kateryna
Candidat à l'histoire de l'art,
professeur associé au département d'art musical
Établissement communal d'enseignement supérieur
"Académie de la culture et des arts
Conseil régional de Transcarpathie
Ukraine, Uzhgorod

LA RÉPÉTITION MUSICALE COMME UNIVERSEL CULTUREL ET ARTISTIQUE

Dans l'ensemble des problèmes scientifiques des transformations intertextuelles modernes, le problème de repenser les composants élémentaires du métamodernisme culturel est esquissé, en particulier en utilisant l'exemple de la répétition musicale comme base de la création de formes. Les codes sont certains stéréotypes de la conscience ; un système d'idées qui comprend un tel complexe d'informations intellectuelles, émotionnelles et sensorielles que toutes ces informations ne peuvent être activées simultanément que par un acte subconscient. À ce stade, les codes, leurs composants, leurs mécanismes de formation et de "décryptage" constituent une vaste couche des sciences les plus diverses : de la linguistique et de la psychologie aux stratégies de marketing. En ce sens, la répétition en musique est un point de référence pour la formation de stéréotypes dans les segments professionnels et de masse de la créativité musicale.

La répétition musicale fait l'objet d'une compréhension scientifique dans le système des codes et des symboles culturels, notamment à travers le système d'oppositions binaires "répétition-contraste", "information-entropie", "élémentaire-développé", etc. Les étapes de la connaissance sont la structuration des fonctions de la répétition musicale dans le sens de la construction de codes culturels et l'affichage de différents niveaux de gradation du contenu sémantique de la répétition en tant qu'universel musical et culturel.

La structure des codes comporte trois niveaux : biologique, psychologique et culturel. Le symbolisme de la répétition musicale est si puissant qu'il imprègne toute cette verticale. Au niveau biologique, il s'agit de la contraction du cœur et de la respiration, qui s'effectuent, au sens figuré, en deux temps dans le régime de l'alternance des destins forts et faibles. Dans la psychologie de la culture, la répétition musicale a un large spectre sémantique. L'impact psychologique de la répétition trouve ses racines dans la fonction magico-religieuse et motrice de la musique, qui repose sur les anciennes couches syncrétiques du folklore. Au XXe siècle, ce principe d'influence psychologique a trouvé son incarnation dans le minimalisme

musical, qui synthétisait les acquis de la musique académique et de l'attribution psychédélique, religieuse et méditative. Assez rapidement, le minimalisme quitte la sphère musicale académique pour se tourner vers la musique de film. Cependant, les éléments qui le caractérisent s'insèrent progressivement dans le continuum culturel métamoderniste à travers les genres de masse.

Le champ le plus vaste pour étudier la répétition musicale en tant que code culturel est, bien sûr, son niveau culturel. Ici, la répétition a une fonction tectonique et, en même temps, atomique. L'atomicité se réfère à sa nature "omniprésente". La répétition imprègne la musique de la même manière que les atomes d'hydrogène se trouvent partout dans l'univers : elle fonctionne à la fois comme un principe de développement musical, comme une technique sémantique (y compris l'ostinato) et comme un élément constructif (formatif).

"Quelle est la première chose qui attire l'attention ici ? - La répétition ! C'est d'une simplicité enfantine. Quel est le moyen le plus simple d'obtenir de la visibilité ? - Par la répétition. Toute formation de forme est basée sur ce principe, toutes les formes musicales sont construites sur ce principe" - écrit A. Webern dans ses "Lectures on Music". Tout comme la répétition est le point de référence des structures musicales, la créativité de la musique folklorique est le point de référence du développement de la musique professionnelle.

Soulignons les principales fonctions de la répétition dans la musique professionnelle, que nous avons formulées dans la thèse du candidat¹⁷⁶.

1. La répétition métrorhythmique. Le rôle primaire et organisateur du rythme est un axiome. Les principes établis dans lesquels cette fonction s'exprime sont le mètre, la pulsation, la taille musicale (et poétique) ; en outre, il existe des figures rythmiques typiques de la mélodie ou de l'accompagnement des danses et des chansons, qui ont acquis le statut de caractéristiques de leur genre (par exemple, le schéma mélodico-rythmique de la mazurka, l'accompagnement caractéristique de la polonaise). Avec certaines réserves (en raison du rôle important des formules d'intonation et d'autres moyens musicaux - par exemple, le tempo, les techniques d'exécution), mais nous incluons les signes d'autres formes de mouvement organisé dans la même catégorie : les caractéristiques rythmiques de la marche, la marche rituelle douce, la berceuse.

2. La répétition rythmique-intonative, lorsque la formule d'intonation répétée, combinée à la formule rythmique, forme une unité et a la même valeur pour le processus musical. Développé dans la créativité

¹⁷⁶Онищенко К. М. стинато у музиці ХХ століття : поняття, специфіка, функції. 17.00.03. музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 199 с.

compositionnelle professionnelle, ce type de répétition est devenu la base du développement de la forme de variation.

3. Projection verticale de la répétition. Son essence se trouve dans les techniques polyphoniques, qui contiennent des répétitions selon le type d'imitation, le canon, au 17ème siècle - les fugues.

4. Répétition intonative "à distance". La prédominance de cette fonction est caractéristique de la musique professionnelle aux stades où les intonations musicales sont introduites dans l'œuvre comme ayant une certaine charge sémantique, ou l'acquièrent au cours du processus de création d'une œuvre musicale. Dans ce cas, la répétition acquiert une signification indépendante et forme le sens figuratif de la musique en combinaison avec le principe opposé du contraste.

5. Le redoublement ostinatif, dont la caractéristique, selon le contexte spécifique donné, peut acquérir tous les types de redoublement susmentionnés.

La répétition est une présentation séquentielle d'un ou plusieurs éléments du langage musical deux fois ou plus (y compris après un nouveau matériel musical), qui a principalement une fonction constructive (formative).

L'opposition des manuels aux concepts de "répétition - contraste" pour la musicologie suppose qu'il est impossible d'appliquer ni la répétition ni le contraste sous leur forme pure. Cela conduirait à une absurdité : le principe de répétition absolue donne un nombre infini de répétitions, et le principe de contraste absolu donne un tissu sonore infiniment changeant qui n'est pas perçu par la conscience. Néanmoins, dans la musique des XXe et XXIe siècles, il existe des phénomènes dont la dominante interne est proche des manifestations pures de la répétition et du contraste.

Il est également possible de considérer la répétition musicale comme un code culturel à travers l'opposition "entropie - information" et son extrapolation aux lois de l'ontologie musicale. En traçant les principales directions d'une telle étude, nous obtenons un résultat paradoxal, mais en même temps révélateur. Entropie (contraste) - chaos, information (répétition) - ordre. Si l'application de chacun d'entre eux dans sa forme pure est absurde du point de vue de la forme musicale, du point de vue du codage culturel, la répétition dans sa forme pure peut être le dépassement de l'absurdité. Cette perspective s'explique par le fait que la catégorie du code culturel inclut nécessairement le facteur humain : à chaque nouvelle répétition d'un matériau musical, qui ne change pas, la personne qui crée, exécute ou perçoit ce matériau musical change. Par conséquent, la répétition musicale revêt l'importance cruciale d'une percée par l'absurde : les états humains peuvent changer sur fond de matériel musical immuable, jusqu'à ce qu'ils entrent dans la résonance souhaitée avec le monde. Le nombre de

répétitions nécessaires et leur dispersion, ou inversement leur concentration dans le temps, dépendent du besoin interne de l'homme ou de la société.

Aux XXe et XXIe siècles, la répétition, débarrassée de ses couches sémantiques et culturelles, est revenue dans son élément originel, magico-religieux et rythmique-organisateur, à la fois dans la culture musicale académique et dans la culture de masse. La nature magico-religieuse et organisatrice-motrice de la répétition est la base primordiale du développement de l'art musical. Le désir subconscient de les reproduire détermine l'émergence de la musique minimale avec sa répétition statufiée comme principal et unique moyen musical en tant qu'élément d'arrangement. En outre, le 20e siècle introduit l'interprétation de la répétition musicale comme une image du fonctionnement des mécanismes. Si nous continuons au 21e siècle, la répétition peut également être considérée comme une analogie de la réplication via Internet, à l'aide des technologies d'enregistrement sonore, etc.

"La recherche de repères spirituels conduit l'humanité vers des principes unificateurs. Au XXe siècle, nous observons une situation où "la sphère de l'inconscient culturel s'avère très encombrée et où la conscience expérimentale n'est pas en mesure d'atteindre les significations et les archétypes originels". La réinitialisation globale des liens sémantiques de l'inconscient culturel et le retour aux origines archaïques deviennent alors le remède à la crise à venir. Par la suite, les matrices protectrices "nues" (idées primordiales) rattachent le matériau à lui-même, mais pas celui qui était là auparavant, mais un matériau qualitativement différent, contenant toute l'expérience du cycle culturel précédent sous une forme condensée"¹⁷⁷. Pour la culture musicale, ces significations primaires sont ses fonctions magico-religieuses et organisationnelles-motrices. Par conséquent, la prédominance de la répétition dans la culture musicale peut être considérée comme un attribut d'une sorte de "point zéro", où la culture et la civilisation se trouvent depuis au moins plusieurs décennies. La preuve de l'existence du "niveau zéro", le stade initial de quelque chose, est l'apparition dans l'espace d'information de concepts tels que, par exemple, la "réalité virtuelle" ou l'"intelligence artificielle". En dotant les phénomènes créés par l'homme d'une autosuffisance fictive et imaginaire, l'humanité fait preuve d'un pseudo-développement, d'une imitation du progrès intellectuel, puisque les choses artificielles et virtuelles, aussi développées soient-elles, ont une fonction reproductrice et non créatrice. De cette manière, la répétition elle-même crée un code culturel, car elle incarne le processus d'arrière-plan (zéro) d'attente d'une impulsion qui commencera à construire de nouvelles matrices sémantiques.

Le terme musical "ostinato" n'est apparu dans la théorie qu'à partir du XVIIIe siècle : dans l'environnement musical, l'essence de la technique

¹⁷⁷Так само.

correspondante a été comprise par rapport à d'autres, et son utilisation est devenue arbitraire, et non appliquée. L'ostinato en tant que composante du vocabulaire musical requiert certaines conditions pour son utilisation - le symbolisme du contexte, l'association prononcée de la pensée. La nature artistique de l'ostinato est fondamentalement différente des autres types de répétition, qui ont une genèse appliquée ou constructive. L'ostinato - à l'époque baroque, basse "obstinée, soutenue" - devrait, même selon la logique de son nom, contenir une opposition ; la forme ostinato est donc l'expression de l'opposition de deux commencements avec une fonction sémantique-image de premier plan et constructive.

Aux XXe et XXIe siècles, en lien avec la diversification du langage musical, l'ostinato acquiert une nouvelle signification. La forme même des variations sur voix soutenue (le plus souvent la basse), si elle reste pertinente, est loin d'être la direction exclusive dans laquelle la répétition de l'ostinato joue un rôle prépondérant. La capacité de l'ostinato à incarner des images psychologiques complexes lui confère une grande popularité et l'amène à un nouveau niveau d'utilisation.

L'interprétation d'un certain système de répétitions comme ostinate provient de l'analyse d'un processus réciproque à double sens. D'une part, un élément secondaire répété dans la subordination des composantes d'une œuvre musicale (un détail de texture, d'accompagnement, etc.) devient un ostinato s'il a la signification d'un symbole dans cette œuvre particulière. Une signification similaire peut être formée à n'importe quel niveau de la sémantique musicale : du niveau des caractéristiques du genre au système figuratif et associatif de cette œuvre particulière. D'autre part, la répétition, si elle n'a pas un sens appliqué, constructif, mais agit comme un moyen d'attirer davantage l'attention sur cette intonation spécifique, ce rythme, ce timbre, d'autres éléments musicaux, acquiert le caractère d'ostinato dans la traduction littérale de ce mot. Ce processus se déroule de deux manières : 1) en raison de l'augmentation de l'informativité, et donc de la symbolisation de la répétition constructive ; 2) par la répétition non constructive d'éléments individuels.

Les deux manières de former l'ostinato en tant qu'élément du langage musical ne s'excluent pas l'une l'autre. C'est particulièrement vrai pour la première - le processus de symbolisation : si l'on supprime une répétition inapplicable, cela signifie en fait que l'on supprime la répétition tout court, ce qui est a priori impossible. Autre chose est la répétition comme moyen de sémantisation du matériau musical : cette action est déjà un élément du processus de formation des symboles. Ce processus peut être caractérisé par le concept structuraliste de connotation, lorsque la répétition en tant qu'élément constructif de la construction d'une œuvre musicale, enrichie de manière informative des deux manières décrites ci-dessus, se transforme en ostinato.

L'ostinato est une technique artistique au potentiel sémantique et constructif extraordinaire. En tenant compte des spécificités de l'ostinato en tant qu'objectivation musicale de certaines idées et symboles, des spécificités du concept et des spécificités de l'ostinato, à la suite d'une analyse approfondie, la théorie de l'ostinato émerge, une manifestation puissante de la pensée musicale du 20^e siècle, qui ne perd pas sa pertinence et s'inscrit profondément dans les temps modernes.

Les définitions de la répétition et de l'ostinato doivent être envisagées dans un contexte historique et théorique large. Sur la base des concepts théoriques de la musicologie et de l'analyse des œuvres musicales, l'ostinato avant le XX^e siècle et l'ostinato dans la musique des XX^e et XXI^e siècles sont présentés comme des phénomènes historiquement déterminés qui représentent, conformément au contexte du développement musical de leur époque, un système spécial de répétitions. La théorie de l'ostinato en tant que type spécial de répétition est le résultat d'une recherche sur le processus de transformation de la répétition en ostinato. Les caractéristiques sémantiques et constructives sont comme une technique qui, dans un certain contexte artistique, devient le principal facteur constructif et esthétique et est saturée d'ambiguïté sémantique, de polyphonie de significations.

Dans le processus de construction d'un concept théorique, la réincarnation d'un certain système de répétitions ostinato est un processus à double sens et réciproque. Un élément répété d'un morceau de musique (un détail de texture, un accompagnement, etc.) devient un ostinato s'il acquiert la signification d'un symbole dans ce morceau particulier. Ce processus est mis en évidence par l'analyse d'exemples issus de la créativité musicale, où une telle transformation a lieu. Le renforcement du rôle iconique et symbolique de la composante répétitive dans la musique académique et populaire du XX^e siècle est dû à l'amélioration de l'informativité par l'ajout de certains contextes sémantiques. Cet enrichissement sémantique est dû à la contradiction figurative-sémantique introduite par l'élément répétitif. D'autre part, le fait même de la répétition accrue contribue déjà à la sémantisation du matériau musical répété. Dans cette variante de formation d'ostinato, le principe de répétition prévaut sur le principe de contraste, l'absorbe et le supprime. On trouve deux méthodes de formation d'ostinato, tant au niveau de l'œuvre entière construite sur l'ostinato qu'au niveau des sections ostinées de formes non ostinato.

L'actualisation de l'ostinisme dans la musique des dernières décennies est due à plusieurs facteurs déterminants. Il s'agit d'un renforcement significatif de la linéarité, de la polyphonie en tant que facteur de la pensée musicale, qui ouvre de larges possibilités non seulement pour la polyphonie des voix en tant que caractéristique constructive, mais aussi pour la polyphonie des significations et des contradictions en tant que contexte philosophique de l'esthétique musicale. D'autre part, l'ostinato dans les idées

modernes d'association d'images est inextricablement lié à la répétition syncrétique des chants et des danses, dont la nature magico-religieuse et organisationnelle-motrice a été une source d'inspiration pour les compositeurs de nombreux styles et directions de la musique de cette époque. Un facteur important dans le renforcement du rôle de l'ostinato est également le désir d'une réflexion abstraite et généralisée des idées de mouvement et de statique, qui sont incarnées par divers types de constructions ostinato, où le principe de contraste est d'une importance secondaire.

Le minimalisme est une tendance musicale brillante directement associée à l'ostinato, dont la principale technique est la répétitivité. La répétition est une incarnation concentrée de l'ostinatnost, l'une des dernières innovations nées du développement des idées musicales du postmodernisme. La répétitivité minimaliste est un retour aux origines archaïques, une immersion dans le processus du son et de l'écoute, sans importance et sans vecteur. Il s'agit d'une renaissance consciente de la fonction magique et religieuse de la répétition folklorique primordiale comme moyen d'aliénation des réalités de la vie moderne turbulente. Le seul dispositif musical, qui est la répétition ostinate sans fin, déclarant la simplicité primordiale, semble fermer un certain cycle temporel sur lui-même, retournant à des primitifs archaïques.

En catégorisant les quatre fonctions principales de l'ostinato - le contraste simultané - l'idée de mouvement - l'idée de statique - la répétitivité - nous constatons que le support de ces fonctions est un système spécial de répétitions, largement intégré dans la musique des 20^e et 21^e siècles. Dans la pratique, la mise en œuvre de ces fonctions peut être définie comme des modèles constructivo-sémantiques, puisqu'ils combinent une charge symbolique, figurative et des caractéristiques formelles spécifiques. Ainsi, le contraste simultané est associé à la polyphonie, un type linéaire de construction d'un tissu musical, où l'utilisation d'une voix répétée ostensiblement entraîne une contradiction sémantique et figurative avec d'autres composants musicaux, la polyostinacé étant souvent présente. La fonction de l'énergie rythmique est la plus brillante et, évidemment, la plus répandue parmi les incarnations de l'ostinatnost. L'exécution rapide et dynamique de structures rythmiques ou rythmiques-intonatives monotones, brillantes et courtes, avec une faible amplitude, imprègne la culture musicale académique et de masse. Un signe de la fonction statique est un ostinato lent et varié, qui est caractéristique de l'incarnation d'images de temps gelé et entravé, parfois d'un engourdissement tragique. La répétitivité, en tant que manifestation de l'ostentation, a une signification non seulement esthétique et constructive, mais aussi philosophique, et, en tant que manifestation du minimalisme, elle est l'un des symboles culturels de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

Dans les œuvres de musique académique des XXe et XXIe siècles, les quatre fonctions de l'ostinato sont mises en évidence de manière frappante, souvent en combinaison simultanée. Lorsque l'ostinato est combiné avec des formes non polyphoniques et non ostinato, en particulier la sonate et le concerto, les techniques d'ostinato sont le plus souvent associées aux parties les plus dynamiques de l'œuvre, à savoir la première ou la dernière partie ; dans une partie, elles sont associées à un point culminant. Dans ces exemples, la fonction de l'ostinato est l'accumulation de l'énergie rythmique, il y a aussi un contraste simultané, qui, cependant, ne perturbe pas la motilité de l'énergie rythmique de l'ostinato. Dans l'œuvre, dont le nom fait référence au genre traditionnel de l'ostinato, il y a plutôt une "image de l'ostinato" sur le fond de la forme de variation, qui s'exprime par une pulsation rythmique uniforme, ce qui représente également la fonction de l'ostinato en tant que vecteur d'énergie rythmique.

Dans les œuvres où l'ostinato est le principe fondamental de la structure de la forme - à l'exception de la répétitivité - il y a presque toujours un contraste simultané ; l'énergie rythmique combinée à la polyostinatité et au contraste simultané ; différents types de statique dans les variations de la texture de l'ostinato et dans l'incarnation de l'esthétique du temps ralenti ; la technique répétitive de soustraction et d'ajout de durées est également présente.

L'ostinato, contrairement à la répétition, est un phénomène non stéréotypé. Par conséquent, dans la musique du siècle dernier, toute répétition qui n'est pas un conducteur de genre ou une attribution constructive est proche de l'ostinato en termes de signification lexicosémantique. Comme le montre l'analyse de l'ostinato dans les œuvres musicales, les différentes fonctions de l'ostinato peuvent, dans la pratique, à la fois exister séparément et interagir.

Au XXe siècle, l'ostinato pénètre même dans des directions musicales qui, à première vue, ne lui sont pas associées. Il s'agit notamment de la musique spectrale. Parmi les œuvres dont la construction est ostinato, nous analyserons "Vortex Temporum" ("Tourbillon du temps") pour piano et cinq instruments (violon, alto, violoncelle, flûte et clarinette) de Gérard Grisé (1946-1998). Il s'agit d'une des dernières œuvres du compositeur, créée en 1994-1996. J. Griset est un leader et un idéologue reconnu, et par conséquent, le représentant le plus cohérent du spectralisme. Après sa mort, aucun de ses élèves n'a poursuivi les traditions de la musique spectrale dans sa forme pure, les réalisations de cette direction ont commencé à être utilisées dans des œuvres d'autres styles et directions musicales.

La musique spectrale, que l'on appelle l'une des variétés de la sonorité, est apparue dans la seconde moitié du 20e siècle comme une contradiction avec le système sériel basé sur la culture de la proportion. Outre J. Griset, ses représentants sont T. Murai, R. Tessier, M. Levinas, Y. Dufour, et des

interprètes ont périodiquement rejoint le groupe des compositeurs-spectralistes. De nombreux représentants de la musique spectrale sont issus de la classe de composition d'O. Messian, qui accordait une grande importance à la créativité des jeunes musiciens. Le musicologue français P.-A. Castanet définit les principales tendances de l'esthétique spectrale comme suit : 1) la création de sons originaux, uniques, qui déstabilisent la pensée traditionnelle ; la systématisation de combinaisons et de connexions paradoxales ; le travail sur les échelles de grandeurs sonores (connexions micro-macro au niveau de la forme) ; l'utilisation de l'électroacoustique comme base scientifique du travail sur le son.¹⁷⁸ Une place importante dans le travail sur les œuvres sérielles a été occupée par les activités préparatoires à la création musicale proprement dite, à savoir l'étude et l'analyse des spectrogrammes sonores, la formulation scientifique des régularités découvertes.

Malgré l'utilisation répandue de l'électronique dans le processus de pré-composition, les compositeurs spectralistes n'ont pratiquement pas utilisé d'instruments électroniques. L'innovation la plus caractéristique des compositeurs spectralistes est la synthèse instrumentale, une sorte de projection des techniques de la musique électronique sur les instruments traditionnels d'un orchestre symphonique. Le résultat de l'analyse spectrale, à savoir les principales caractéristiques du spectrogramme du son sélectionné, devient la base d'une orchestration non conventionnelle, dans laquelle chaque instrument reproduit l'une des harmoniques du spectre modélisé. Ainsi, dans "Vortex Temporum", l'œuvre est précédée d'une "instruction" très détaillée pour les interprètes, qui tient sur cinq pages. Elle décrit les moindres nuances de l'exécution, en commençant par les caractéristiques de l'exécution du volume et en terminant par les caractéristiques de l'accord de l'instrument. Par exemple, quatre sons doivent être accordés un quart de ton plus bas que la gamme principale. Cette opération doit être effectuée la veille du concert et vérifiée à nouveau peu avant le concert.

On y trouve également un grand nombre d'explications sur les différents signes - quarts de ton, glissandos, accents, etc. Ainsi, percevant chaque son comme un organisme vivant en mouvement et en développement constants, les compositeurs-spectralistes créent un flux de formes qui représente la fluidité du développement sans césure.

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

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 the 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.

Néanmoins, avec une approche aussi novatrice de la composition de la forme, la perception de l'auditeur s'y oriente assez facilement. La perception de la musique est active, le développement est le plus souvent prévisible. "Il me semble important - dit J. Grisé - d'établir une certaine prévisibilité pour l'auditeur, qui n'a pas existé depuis l'époque de la musique tonale. Toutes les déviations linéaires, les "catastrophes", toutes les sortes de formations qui apparaissent n'ont pas de sens si elles ne sont pas placées sur une base relativement prévisible"¹⁷⁹

De nombreuses œuvres de Grisé sont précédées d'un vaste programme d'auteur qui explique en détail les caractéristiques esthétiques et constructives de l'œuvre. "Abolir la matière au profit de la durée pure est mon rêve de longue date", écrit Grisé dans le programme de "Vortex Temporum". "Vortex Temporum" n'est qu'une histoire d'arpèges dans l'espace et le temps, au-delà de notre fenêtre auditive..." (ici et ci-dessous toutes les citations de "Vortex Temporum"). Ensuite, le compositeur explique les principes et les caractéristiques de la structure de la palette sonore et de la forme. "Vortex Temporum" est une œuvre en trois parties, que l'auteur appelle mouvements. Le premier mouvement révèle le temps dit triomphant, le temps de l'articulation, du rythme et de la respiration humaine. La section d'ouverture - à peu près le premier tiers de la composition de onze minutes - est construite sur un ostinato rythmique varié de doubles croches. Leur mouvement énergétique se transforme progressivement en un ostinato discret, puis l'ostinato se dissout complètement dans d'autres types de variations spectrales. Ainsi, dans la section d'ouverture de la première partie, on trouve un ostinato qui remplit deux fonctions à la fois : un ostinato

¹⁷⁹Gérard Grisé : *dispect ralisme for maliséau spectralis mehistoricis*°, Paris, Richard Masse, La Revue musicale. 1991. n° 421-424.

rythmique, dont la fonction est d'exprimer le mouvement (au piano, à la flûte et à la clarinette), et un contraste simultané, qui consiste en une sorte d'opposition entre des doubles croches et des pédales "gazouillantes" et des éclats énergiques dans les cordes.

Exemple 1
J. Griset "Vortex Temporum" Partie

1

La troisième partie (mouvement) a été construite selon une méthode similaire, mais avec des proportions temporelles différentes. Elle commence de la même manière que la première, mais l'ostinato rythmique s'estompe et se dissout très rapidement, les processus de sa désintégration commençant déjà après les cinq premières mesures. Selon Grisé, la métrique, dont on abusait dans la première partie, sombre souvent ici dans le vertige de la durée pure.

La deuxième partie de "Vortex Temporum" est la plus intéressante du point de vue de la mise en œuvre de la théorie de l'ostinato. Citons à nouveau l'auteur : "La deuxième partie... utilise un matériel identique [à la première partie - K. O.] dans un temps étendu... J'ai essayé de créer un sentiment de mouvement sphérique et vertigineux dans la lenteur. Les mouvements ascendants des spectres, la relation des bases dans les montées chromatiques descendantes, la continuité du piano créent une sorte de double rotation, un mouvement en spirale et continu qui s'enroule sur lui-même". Et en effet, la deuxième partie de la pièce, du début à la fin, est construite sur un ostinato

rythmique continu dans la partie de piano, qui exprime l'idée de statique, comme le dit J. Griset. La deuxième partie compte 99 mesures, la mesure principale est à 4/4, mais toutes les 11 mesures sont à 3/4. Une telle division d'un tissu musical continu et sans césure - à l'aide d'une mesure dans une mesure différente - donne lieu à un parallèle avec la forme des variations, et puisque l'ostinato rythmique n'est présent que dans la partie de piano - l'ostinato de basse. La composante formatrice de la deuxième partie est également la voix de basse de la partie de piano. Elle change à chaque variation, formant une séquence quasi-sérielle : H-Es-a-as1-b-c1-fis-a-C. Ainsi, la voix de basse de la deuxième partie a son propre développement ondulatoire.

Le point culminant de la deuxième partie de "Vortex Temporum" est en même temps le point culminant de l'ensemble de l'œuvre. Sa position dans la dimension temporelle de l'œuvre se situe approximativement au milieu de celle-ci, ainsi qu'au milieu de la deuxième partie elle-même. La durée totale des trois parties est de 40:45 (sans l'interlude final qui, selon l'auteur, n'est pas lié au matériau musical de l'œuvre, mais vise uniquement à créer une certaine ambiance chez l'auditeur - 38:44), la zone culminante se situe après la 17e minute et dure environ une minute. Au point culminant, les accords de la partie de piano sont exécutés en tenuto, avec une avance brillante dans la voix supérieure du son fis2, qui est le sommet des notes avec un quart de ton vers le bas.

Exemple 2.

J. Griset "Vortex Temporum" Partie 2

(climax)

Ainsi, dans l'œuvre de J. Griset "Vortex Temporum", à l'aide d'une dramaturgie ostinatoire, s'incarne l'idée de l'auteur de se déplacer le long de différents types d'organisation temporelle. Et la deuxième partie de la pièce, où, selon le compositeur, "le mouvement spiralé et continu s'enroule sur lui-même", est une sorte d'aboutissement statique du cycle. Par différents types d'ostinato, par la combinaison de ses différentes fonctions - mouvement, statique, contraste simultané - les constantes temporelles sont réalisées chez l'homme (temps de la parole et de la respiration), la baleine (temps spectral des rythmes du sommeil) et l'oiseau ou l'insecte (le temps est réduit à l'extrême limite, les contours disparaissent).

Toutes les branches de la science reviennent constamment au problème de l'élémentaire en raison de sa simplicité et de sa complexité simultanées. Il en va de même pour la science humanitaire. "Il semblerait qu'il n'y ait rien de plus simple que de reproduire l'histoire - il suffit de "prendre le plus simple" pour y trouver des contradictions, et la vérité dans la paume de la main ! "Et pourtant, l'esprit humain tente vainement de la saisir depuis plus de 2 000 ans, alors que l'analyse de formes beaucoup plus significatives y est parvenue, au moins approximativement. Pourquoi ? Parce qu'un corps développé est plus facile à étudier qu'une cellule du corps" (Marx)".¹⁸⁰

Accentuation d'un problème connexe : "Les progrès de la science ont maintenant atteint un tournant... Le temps, l'espace, la matière, la substance, la structure, le modèle, la fonction, tout doit être réinterprété. À quoi bon parler d'une explication mécanique si l'on ne sait pas ce que signifie la mécanique ? ... Si la science ne veut pas se dégrader, se transformer en une accumulation d'hypothèses adhoc, elle doit devenir plus philosophique et se livrer à une critique rigoureuse de ses propres fondements".¹⁸¹

Dans ce sens, la réinterprétation d'un phénomène aussi atomique que la répétition musicale, dans le rôle d'un code culturel également, peut tenir lieu de point de départ, de code généralisant des codes (procode), devenir un moyen d'"amener tout fait culturel et biologique au même mécanisme de génération"¹⁸² et, ainsi, tenir lieu d'universel culturel et artistique.

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>.

¹⁸¹Le projet de loi a été adopté par le Parlement. по философии : пер. с англ... М., 1990. 717 с.

¹⁸²Так само.

l'enseignement supérieur. Le sujet de l'étude est la culture méthodique des étudiants en chant des établissements d'enseignement artistique supérieur.

Conformément à l'objectif de l'étude, les tâches suivantes ont été résolues :

1. Identifier l'essence du phénomène de la culture méthodique du futur spécialiste de l'art musical.

2. Développement et justification théorique de la structure des composants de la culture méthodique des étudiants en chant des établissements d'enseignement artistique supérieur.

3. Détermination des critères, des indicateurs et des niveaux de formation de la culture méthodique des étudiants chanteurs des établissements d'enseignement artistique supérieur.

L'analyse des sources scientifiques concernant l'essence de la culture méthodique du futur spécialiste de l'art musical nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'une éducation personnelle intégrative, qui représente une unité dialectique de la relation de valeur avec l'expérience nationale et étrangère de l'activité pédagogique vocale, de la compétence dans le domaine de la pédagogie vocale, de la capacité d'exécution vocale et de la capacité d'autoréalisation créative dans l'activité pédagogique vocale. L'éducation personnelle intégrale spécifiée caractérise les méthodes d'activité des candidats à l'enseignement supérieur sur la base des connaissances théoriques acquises, des compétences formées et de l'expérience de l'activité méthodique en vue d'une réalisation adéquate de soi dans l'activité professionnelle future. En d'autres termes, les futurs spécialistes de l'art musical, dotés d'une culture méthodique, devraient être prêts à résoudre des problèmes de performance vocale et de pédagogie vocale, à créer des relations constructives dans l'environnement éducatif. Nous estimons qu'il convient de noter que le terme "formé" ne peut revêtir une forme d'action achevée que pendant une certaine période de l'activité professionnelle de l'enseignant, étant donné que les technologies pédagogiques sont constamment mises à jour et que, par conséquent, les critères relatifs aux niveaux de compréhension et de maîtrise de ces technologies changent. Pour mieux comprendre l'essence de la culture méthodique des diplômés de l'enseignement supérieur, futurs spécialistes de l'art musical, il est nécessaire de procéder à une analyse structurelle et de contenu de l'enseignement spécifié, en identifiant ses composantes structurelles et en analysant leur contenu.

Après nous être familiarisés avec les modèles existants de culture méthodique proposés par N. Nikula et O. Pavlenko, nous allons essayer de combiner les informations traitées avec notre propre position scientifique. Au cours du processus de synthèse, la structure de la culture méthodique des diplômés de l'enseignement supérieur - futurs spécialistes de l'art musical - a été élaborée et comprend quatre composantes structurelles. Ces

composantes sont les suivantes : motivation-nécessaire, cognitive, technologique et contrôle-correction. Chacune de ces composantes contient plusieurs éléments de contenu. Examinons chacun d'entre eux plus en détail :

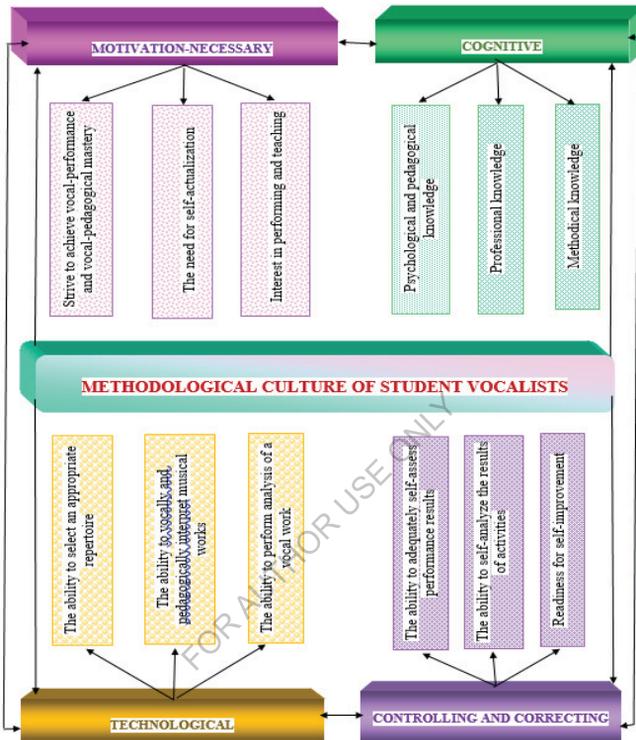


Fig. 1. Structure de la culture méthodique des étudiants chanteurs

La *composante besoins-motivation* de la culture méthodique des étudiants de l'enseignement supérieur prévoit la présence de besoins qui déterminent certains intérêts, désirs, et qui déterminent l'objectif spécifique du développement de valeurs stables chez les futurs spécialistes de la musique (le besoin d'amélioration constante de soi, le désir de réalisation de soi, l'accomplissement de soi, le désir d'identité, de se connaître soi-même et de connaître le monde en général). La base de toute activité est la motivation, c'est pourquoi nous pensons que la composante spécifiée est la base de la formation de la culture méthodique des futurs spécialistes. La composante motivante et nécessaire de la culture méthodique reflète toute la richesse des attitudes de la personnalité qui assurent l'activité vocale-pédagogique :

- le désir d'atteindre la maîtrise de la performance vocale et de la pédagogie vocale (présuppose non seulement la sophistication de la performance vocale, mais aussi la familiarité avec la pédagogie de l'art vocal),

- intérêt pour les activités de spectacle et d'enseignement (présuppose l'intérêt pour le travail devant un public avec des numéros de concert, de spectacle, en tant qu'artiste ou conférencier, organisateur et participant d'un événement artistique collectif),

- la recherche de la créativité dans la résolution de situations pédagogiques),

- le besoin d'accomplissement personnel (présuppose le désir d'une révélation harmonieuse et d'une réalisation du potentiel personnel dans les activités d'interprétation vocale et de pédagogie vocale).

Ainsi, la base de la composante "besoins motivationnels" est la prise de conscience de l'importance des activités vocales et pédagogiques d'un spécialiste de l'art musical, le désir de se développer personnellement et professionnellement dans le domaine de l'éducation artistique.

La *composante cognitive* de la culture méthodique des étudiants est déterminée par la nécessité d'accumuler des connaissances systémiques dans le domaine de l'éducation artistique, qui constituent la base théorique et méthodique de l'activité efficace d'un futur spécialiste. La composante déterminée de la culture méthodique reflète un ensemble d'idées sur la future activité vocale et pédagogique et se manifeste par la capacité à percevoir, interpréter, reproduire et utiliser les informations nécessaires pour résoudre diverses tâches pratiques dans la profession. L'intégrité et la syncréticité particulière de la future activité par profession exigent que les étudiants maîtrisent un éventail suffisamment large de compétences professionnelles.

L'élément central de la composante cognitive est le suivant :

- les connaissances psychopédagogiques (les connaissances en pédagogie et en psychologie aideront les étudiants à maîtriser des formes, des méthodes et des moyens innovants d'organisation du processus éducatif dans les conditions d'un établissement d'enseignement artistique spécialisé élémentaire et d'un établissement d'enseignement supérieur),

- les connaissances professionnelles (connaissance de la formation vocale et scénique pour assurer le développement artistique et scénique),

- connaissances méthodiques (connaissance des bases de la méthode de formation, de développement et de protection de la voix chantée des enfants et des adultes pour l'éducation de la préparation à la formation au chant et l'éducation des étudiants des établissements d'enseignement artistique spécialisé primaire et des étudiants des établissements d'enseignement supérieur).

La *composante technologique* de la culture méthodique des étudiants comprend les méthodes, les formes et les techniques des technologies

traditionnelles et innovantes de l'activité vocale et pédagogique. Les composantes de la composante technologique de la culture méthodique sont les éléments suivants :

- la capacité à sélectionner un répertoire pédagogique et artistique approprié (présuppose la mise en œuvre d'une sélection qualifiée de matériel vocal et didactique qui contribuera à la formation complète des compétences vocales, techniques et artistiques d'un individu au cours des classes),

- l'aptitude à l'interprétation vocale et pédagogique d'œuvres musicales (présuppose l'organisation d'une communication pédagogique efficace concernant le traitement créatif d'œuvres vocales : interprétation d'œuvres de genres, de styles et de directions différents, ainsi que correction pédagogique de l'interprétation en fonction des tâches),

- la capacité à effectuer l'analyse d'une œuvre vocale (présuppose l'utilisation de connaissances professionnelles, l'application de compétences analytiques, l'évaluation de divers concepts musicaux et théoriques du point de vue de l'analyse d'œuvres vocales, l'évaluation de la valeur artistique et de la signification d'une œuvre vocale).

Le contenu de la composante contrôle-correction de la culture méthodique des élèves se compose également de plusieurs éléments :

- la capacité à s'auto-analyser et à auto-évaluer de manière adéquate les résultats des activités (un processus volontaire de prise de conscience de soi par les étudiants en tant qu'enseignants vocaux, qui est basé sur la connaissance de soi et est réalisé par le biais de l'autocontrôle),

- l'autodiagnostic et la compréhension des difficultés dans le processus de la pratique pédagogique),

- la volonté de se perfectionner (présuppose la recherche et l'analyse de la croissance professionnelle sur la base d'une motivation interne).

La composante contrôle-correction remplit les fonctions de comparaison et de correction des actions vocales-pédagogiques. Les étudiants ont la possibilité d'évaluer les résultats de leurs propres activités, de réfléchir à l'expérience acquise dans le cadre du travail méthodique d'un professeur de chant.

Par conséquent, la structure des futurs spécialistes de l'art musical est formée par l'unité des composantes fonctionnelles - motivationnelles et nécessaires, cognitives, technologiques et de contrôle-correction, qui contribueront à une réalisation adéquate de soi dans les activités professionnelles futures.

Dans le processus de sélection des critères et des indicateurs de la formation de la culture méthodique des étudiants en chant, on a supposé qu'ils devaient refléter les spécificités de la culture méthodique du futur spécialiste en art musical en tant que formation globale, dans l'unité et l'interconnexion des composants structurels. Conformément à la structure de la culture méthodique des étudiants en chant, nous mettons en évidence les

critères motivationnels, intellectuels, opérationnels et de correction des résultats qui permettront de déterminer le niveau de formation de la culture méthodique des étudiants dans le processus de formation professionnelle.

Le critère de motivation de la culture méthodique des étudiants se caractérise par des besoins de développement professionnel significatifs, la possibilité d'améliorer son statut, des attitudes méthodiques formées à l'égard de l'activité vocale et pédagogique, et la manifestation d'un intérêt pour la résolution de tâches méthodiques. Les indicateurs du critère de motivation de la formation de la culture méthodique des étudiants sont : l'orientation méthodique des étudiants ; la recherche d'une maîtrise efficace de la méthode de formation et d'éducation vocale. Outil de diagnostic : enquête.

Le critère intellectuel de la culture méthodique caractérise le niveau d'assimilation des connaissances psychologiques et pédagogiques, professionnelles et méthodiques par les étudiants. Ce critère est mesuré par les indicateurs suivants : degré d'assimilation du système de connaissances pédagogiques et théorico-méthodiques ; degré de formation du système de connaissances sur la théorie et la pratique de la formation et de l'éducation vocales. Les outils de diagnostic seront les suivants : questionnaires, travail de diagnostic écrit.

Le critère opérationnel de la culture méthodique des étudiants caractérise la capacité à utiliser le thésaurus de connaissances dans le processus de résolution des tâches méthodiques. Les indicateurs du critère sont : le degré d'orientation qualifiée dans le répertoire vocal-pédagogique ; la capacité à interpréter vocalement et pédagogiquement des œuvres musicales ; la maîtrise des compétences d'analyse vocale et pédagogique de l'œuvre. Les moyens de diagnostic seront un questionnaire, des observations lors de la pratique pédagogique / scientifico-pédagogique (assistant).

Le critère de résultat-correction de la culture méthodique des étudiants caractérise la capacité d'auto-analyse et d'auto-évaluation de sa propre activité vocale et pédagogique et des autres, et détermine également la divulgation des ressources de développement par le biais de l'auto-amélioration. Les indicateurs de ce critère sont : la capacité à évaluer de manière adéquate les résultats de l'activité pédagogique vocale sur la base d'une auto-analyse ; la capacité à évaluer le déroulement et le résultat de l'activité de performance vocale ; la capacité à analyser les défauts techniques et d'interprétation. Une enquête sera utilisée comme moyen de diagnostic.

Le développement et le diagnostic des critères et des indicateurs de la culture méthodique des étudiants chanteurs sont directement liés à l'établissement des niveaux de sa formation. Sur la base de la logique de la recherche, nous considérons qu'il est opportun de distinguer trois niveaux de formation de la culture méthodique : reproductif, constructif et créatif. La boîte à outils pour déterminer le niveau de formation de chacun des

indicateurs des critères spécifiés pour la formation de la culture méthodique des étudiants en chant est la suivante : observation, enquête, réalisation de tâches pratiques, créatives et indépendantes.

Décrivons plus en détail l'essence de chaque niveau de formation de la culture méthodique des étudiants-vocaliste-futurs spécialistes de l'art musical.

Le niveau de formation reproductive (60-74 points) est caractérisé par

:

- selon le critère de la motivation : un degré insignifiant d'orientation des étudiants vers l'activité méthodique dans le processus de formation professionnelle ; le manque d'intérêt soutenu pour les activités d'interprétation et d'enseignement ; le niveau moyen de la nécessité d'acquérir des compétences en matière de performance vocale et de pédagogie vocale ;

- selon le critère intellectuel : le degré moyen de formation des connaissances et des compétences psychologiques et pédagogiques intégratives (pédagogie, psychologie, physiologie), professionnelles (histoire de la musique étrangère et nationale, histoire de l'art vocal, solfège, harmonie), méthodiques (méthodologie de la formation à la qualification vocale) ; niveau moyen de développement intellectuel général dans le domaine de l'interprétation vocale et de la pédagogie vocale, faible érudition et capacité à percevoir émotionnellement l'art vocal ; mesure initiale de la formation du système de connaissances sur la théorie et la pratique de la formation et de l'éducation vocales pour la compréhension des principes du travail avec les voix d'enfants et d'adultes ;

- selon le critère opérationnel : l'incapacité à composer du matériel didactique vocal pour la formation complète des compétences techniques et artistiques vocales de l'individu dans le processus de formation vocale (uniquement avec l'aide d'un professeur) ; un faible degré d'aptitude à l'interprétation vocale et pédagogique d'œuvres musicales (uniquement sur la base d'échantillons de descriptions prêts à l'emploi) ; l'incapacité à analyser une pièce vocale et à identifier les endroits difficiles à interpréter ;

- selon le critère de correction des résultats : évaluation insuffisante des résultats de l'activité vocale et pédagogique, organisation inefficace de la communication pédagogique concernant l'élaboration créative du texte de l'auteur d'une œuvre vocale ; reproduction non émotionnelle du contenu émotionnel et figuratif d'une œuvre vocale ; niveau satisfaisant de la capacité d'analyse des lacunes techniques et d'interprétation personnelles.

Le niveau constructif de la formation (75-89 points) est caractérisé par

:

- selon le critère de motivation : un degré suffisant de concentration des étudiants sur l'activité méthodique dans le processus de formation professionnelle ; un intérêt suffisamment stable pour les activités

d'interprétation et d'enseignement ; un niveau suffisant de compétences en matière d'interprétation vocale et de pédagogie vocale ;

- selon le critère intellectuel : la plupart du temps, un degré suffisant et, selon certains aspects, un degré moyen de formation des connaissances et des compétences psychopédagogiques intégratives (pédagogie, psychologie, physiologie), professionnelles (histoire de la musique étrangère et nationale, histoire de l'art vocal, solfège, harmonie) et méthodiques (méthodologie de la formation pour la qualification "vocale"), leur utilisation dans le processus de l'activité vocale et pédagogique, grâce à un niveau suffisant de développement intellectuel général dans le domaine de la performance vocale et de la pédagogie vocale, la capacité de percevoir émotionnellement l'art vocal, ces étudiants sont capables d'appliquer le matériel appris dans des situations standard, d'essayer d'analyser, d'établir les liens et les dépendances les plus essentiels entre les phénomènes, les faits, de tirer des conclusions ; le degré de formation du système de connaissances sur la théorie et les pratiques de la formation et de l'éducation vocales de ces étudiants de maîtrise est suffisant pour comprendre les principes du travail avec les voix d'enfants et d'adultes ;

- selon le critère opérationnel : les étudiants en master sont capables de compiler du matériel didactique vocal pour la formation complexe des compétences techniques et artistiques vocales de l'individu dans le processus de formation vocale ; dans le processus d'interprétation vocale-pédagogique des œuvres musicales, ils démontrent la capacité d'analyser et de systématiser l'information artistique, d'utiliser des faits bien connus avec un raisonnement indépendant et correct ;

- selon le critère résultat-correction : évaluation adéquate des résultats de l'activité vocale-pédagogique, organisation productive de la communication pédagogique concernant l'élaboration créative du texte de l'auteur d'une œuvre vocale ; initiative dans le processus de transmission verbale du contenu émotionnel et figuratif d'une œuvre vocale ; capacité à analyser ses propres lacunes techniques et d'interprétation, tout en ayant besoin de corrections mineures de la part de l'enseignant.

Le niveau créatif de la formation (90-100 points) est caractérisé par :

- selon le critère de motivation : un degré élevé d'orientation des étudiants chanteurs vers une activité méthodique dans le processus de formation professionnelle ; un intérêt maximal exprimé pour les activités d'interprétation et d'enseignement ; un niveau élevé de performance vocale et de compétences psychopédagogiques vocales ;

- selon le critère intellectuel : des connaissances psychopédagogiques (pédagogie, psychologie, physiologie), professionnelles (histoire de la musique étrangère et nationale, histoire de l'art vocal, solfège, harmonie), méthodiques (méthodologie de la formation par qualification (vocale)) approfondies et systématiques, que les étudiants en master sont capables

d'appliquer pour accomplir des tâches créatives dans le processus de l'activité vocale-pédagogique, grâce à un niveau élevé de développement intellectuel général dans le domaine de la performance vocale et de la pédagogie vocale, la capacité d'utiliser le matériel appris dans différentes situations de manière raisonnée, d'être capable d'analyser, d'établir les liens et les dépendances les plus essentiels entre les phénomènes, les faits, de tirer des conclusions ; le degré de formation du système de connaissances sur la théorie et les pratiques de la formation vocale et de l'éducation de ces étudiants chanteurs permet d'établir et de résoudre des problèmes dans le processus de travail avec les voix d'enfants et d'adultes ;

- selon le critère opérationnel : il n'est pas difficile pour les étudiants en chant de sélectionner le matériel didactique vocal pour la formation complexe des compétences techniques et artistiques vocales de l'individu dans le processus de formation vocale ; pendant l'interprétation vocale-pédagogique d'œuvres musicales, ils analysent et systématisent de manière indépendante les informations artistiques ;

- selon le critère de correction des résultats : érudition professionnelle et pédagogique et capacité à évaluer correctement les résultats de l'activité vocale et pédagogique, à organiser rapidement la communication pédagogique concernant le traitement créatif du texte de l'auteur d'une œuvre vocale ; proactivité dans le processus de transmission verbale du contenu émotionnel et figuratif d'une œuvre vocale ; capacité à analyser de manière indépendante les lacunes techniques et d'interprétation.

En conclusion, nous constatons que les critères proposés (motivacionnels, intellectuels, opérationnels, de correction des résultats) pour diagnostiquer la formation de la culture méthodique des étudiants en chant permettront d'évaluer objectivement son niveau, ainsi que de déterminer les connaissances, compétences, aptitudes et capacités méthodiques qui ont besoin d'être approfondies et développées. La recherche menée ne couvre pas tous les aspects du problème soulevé. Une exploration plus poussée consiste à développer une méthodologie de diagnostic pour identifier l'état de formation de la culture méthodique des étudiants en chant des établissements d'enseignement artistique supérieur.

Tainel Elvira
Docteur en sciences pédagogiques, Professeur
du Département de musique et d'art Faculté de la culture et des arts
Université nationale Ivan Franko de Lviv
Ukraine, Lviv.

Zhigal Zoryana
Docteur en sciences pédagogiques. Professeur associé au
Département d'art musical de la Faculté de la culture et des arts.
Université nationale Ivan Franko de Lviv.
Ukraine, Lviv.

MÉTHODES ET TECHNOLOGIES INNOVANTES DANS L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE

L'éducation artistique générale combine harmonieusement l'apprentissage, l'éducation et le développement de la personnalité ; elle devrait former chez les écoliers le désir et la capacité de se réaliser sur le plan artistique et créatif, les préparer à participer activement à la vie socioculturelle, à poursuivre leur auto-éducation artistique et à s'améliorer sur le plan spirituel. L'éducation artistique est un médiateur entre les valeurs culturelles socialement significatives et les valeurs personnelles d'une personne, qui déterminent les orientations de sa vision du monde, définissent les intérêts et les besoins artistiques, les goûts et les idéaux esthétiques.

Pour mener à bien les tâches dans le domaine de l'éducation musicale de la jeune génération des écoles secondaires, il faut accorder une attention particulière à la formation de ceux qui viendront à l'école demain, qui sont appelés à allumer le feu de l'amour de la musique dans le cœur de chaque enfant - les professeurs de musique. Il n'est pas exagéré de dire qu'une formation musicale et esthétique complète et parfaite des professeurs de musique est la clé de l'amélioration de la culture musicale des masses.

Aujourd'hui, les points de vue sur le professeur de musique, qui doit constamment acquérir et généraliser de nouvelles connaissances, posséder les dernières technologies et méthodes, et être capable de les transmettre de manière à ce que les étudiants acquièrent des connaissances et développent des aptitudes musicales qu'ils pourront utiliser dans la vie, sont également en train de changer de manière significative. C'est pourquoi la question de la formation des enseignants à l'activité pédagogique innovante devient particulièrement pertinente.

Le problème de la formation des enseignants à l'enseignement de la musique fait l'objet d'une attention particulière dans les travaux des scientifiques : N. Anishchenko, O. Apraksina, I. Gadalova, A. Bolgarskiy, 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. Khlebynkova.

Les scientifiques suivants considèrent les fondements scientifiques de l'innovation pédagogique dans leurs travaux : K. Angelovski, V. Bespalko, I. Bekh, L. Vashchenko, L. Danylenko, O. Pometun, O. Popova, M. Potashnyk, V. Khymynets, N. Yusufbekova.

L'objectif de cette étude est d'analyser les exigences de personnalité d'un professeur de musique moderne. Faire une analyse théorique des technologies d'apprentissage innovantes utilisées dans les cours de musique.

Les études modernes sur l'état de la formation professionnelle des enseignants prouvent indiscutablement la nécessité de réformer le système ukrainien d'éducation pédagogique. Il est devenu évident que dans la situation sociopédagogique moderne, l'école a besoin de nouveaux concepts, paradigmes et méthodes d'éducation scientifiquement fondés, capables de préparer les étudiants à la vie dans une société dotée d'un nouveau système politique et socio-économique.

Un enseignant moderne doit être prêt à percevoir et à assimiler les nouvelles technologies pédagogiques et leur application dans le processus éducatif, c'est-à-dire les activités pédagogiques innovantes. Les compétences de l'enseignant, son niveau professionnel, sa culture technologique et innovante et, par conséquent, l'efficacité du processus éducatif dépendent de sa capacité à identifier correctement et à combiner de manière optimale les possibilités et les avantages des innovations pédagogiques.

Dans la littérature pédagogique moderne, ce terme est de plus en plus souvent associé au concept de "novation" (du latin novatio), qui est interprété comme "innovation", comme "mise à jour, changement", "innovation dans le domaine de l'ingénierie, de la technologie, de l'organisation du travail et de la gestion, fondée sur l'utilisation de la science et des meilleures expériences, ainsi que l'utilisation de ces innovations dans une grande variété d'industries et de sphères d'activité".¹⁹³

Les innovations pédagogiques sont actuellement des innovations significatives et systémiques qui naissent sur la base de diverses initiatives et innovations qui deviennent prometteuses pour l'évolution de l'éducation et ont un impact positif sur son développement. Elles se caractérisent par des idées nouvelles, des actions ou des idées adaptées, ou dont le moment de la mise en œuvre est venu.

En général, les innovations pédagogiques sont des idées, des approches, des méthodes, des technologies, des éléments du processus pédagogique, qui portent les principes progressifs de l'émergence, du développement et de la mise en œuvre d'innovations efficaces dans la pratique.

¹⁹³Даниленко Л. І. Теоретичні аспекти освітньої інноватики // Педагогічні інновації : ідеї, реалії, перспективи : Зб. наук. пр. К., 2001. Вип. 5. С. 62.

Si l'on considère les innovations psychologiques et pédagogiques comme des technologies nouvellement créées ou améliorées, il convient de noter qu'elles modifient considérablement la portée, la structure et la qualité du processus pédagogique.

L'innovation en matière de pédagogie est un processus complexe et de longue haleine impliquant de nombreux facteurs qui l'influencent. Dans tout cela, une place importante est accordée à l'enseignant, qui doit accepter et mettre en œuvre les innovations pédagogiques. Le succès des innovations dépend de lui, de son attitude. Si l'enseignant n'accepte pas les innovations, celles-ci se révèlent infructueuses.

L'activité éducative innovante fait référence au niveau créatif de l'activité de l'enseignant, par opposition aux niveaux reproductif-imitatif, recherche-exécutif, grâce auxquels de nouvelles technologies éducatives voient le jour, le contenu, les formes et les méthodes d'enseignement et d'éducation sont mis à jour. Les porteurs d'innovation sont des personnes créatives et énergiques qui sont professionnellement capables et matériellement intéressées par la réalisation de changements innovants, la maîtrise et la mise en œuvre de nouvelles choses.

Bien entendu, un enseignant ne naît pas innovateur, il le devient. Après tout, le processus de préparation des enseignants aux activités innovantes est un certain processus, une stratégie d'action basée sur la préparation psychologique des enseignants, le mode de vie démocratique du personnel enseignant, l'initiative et l'attitude loyale à l'égard des innovations de la majorité des participants au processus éducatif.

Une condition importante pour l'introduction de l'innovation dans la pratique d'un spécialiste particulier est son intérêt pour les phénomènes de la réalité professionnelle, qui sont devenus problématiques pour lui et ont provoqué une tension interne, l'obligeant à penser et à agir d'une nouvelle manière. Les enseignants ne sont pas toujours correctement informés des concepts existants en matière d'éducation musicale, ils ne sont pas suffisamment conscients de l'essence de l'une ou l'autre innovation dans ce domaine.

L'histoire du processus éducatif est une alternance de traditions et d'innovations. Toute innovation ne peut naître que d'une tradition bien établie. L'activité innovante stimule des changements novateurs dans la pratique pédagogique traditionnelle afin d'obtenir un meilleur résultat éducatif.

Le système éducatif moderne de l'Ukraine se caractérise par la coexistence de deux stratégies : traditionnelle et innovante.

L'éducation traditionnelle est axée sur la préservation et la reproduction de la culture, elle assure la stabilité de la société grâce principalement à l'activité reproductrice des élèves, à la formation des capacités exécutives, au développement de l'attention et de la mémoire.

La formation innovante stimule les changements novateurs dans la culture et l'environnement social ; elle est axée sur la préparation des individus aux changements dynamiques de la société grâce au développement de la créativité, de diverses formes de pensée, ainsi que de la capacité à coopérer avec d'autres personnes. Les caractéristiques spécifiques de l'apprentissage innovant sont l'ouverture sur l'avenir, la capacité de prédiction basée sur la réévaluation des valeurs et la volonté de prendre des mesures constructives dans des situations nouvelles.

La priorité des processus innovants qui ont lieu aujourd'hui dans l'éducation musicale et pédagogique est le passage d'approches contemplatives et cognitives à des approches actives et cognitives, le passage d'un paradigme d'apprentissage fonctionnel à un paradigme créatif, dans lequel l'enseignant a l'occasion de développer librement sa conscience artistique (conscience du monde de la culture et de soi-même dans ce monde).

L'éducation musicale générale (celle que les élèves reçoivent dans les établissements d'enseignement général) et professionnelle (celle qu'ils reçoivent dans les institutions musicales spécialisées) a toujours été et reste une partie intégrante de l'éducation esthétique de la jeune génération. L'une des tâches les plus importantes de l'éducation moderne est le développement spirituel de l'individu. L'art musical, grâce auquel les qualités personnelles et les capacités créatives des élèves sont développées, est censé contribuer à la réalisation de cette tâche.

L'analyse de l'activité pédagogique des professeurs de musique montre qu'ils sont conscients de la nécessité d'introduire de nouveaux éléments dans leur travail pendant les cours, mais qu'ils sont mal préparés à se réaliser dans ce domaine. Selon des études expérimentales (O. Kozlova, N. Klokar, L. Podymova, etc.), la plupart des enseignants éprouvent certaines difficultés à mettre en œuvre des innovations pédagogiques.

Parmi les facteurs qui freinent l'activité innovante, on trouve la combinaison de programmes innovants avec les programmes existants, le besoin de nouveaux manuels et programmes, un nouveau type d'enseignant-innovateur, etc. De même, le facteur qui freine l'activité innovante de l'enseignant pendant les cours de musique est l'imperfection de la préparation méthodique. En règle générale, la littérature méthodique recommande à l'enseignant une seule façon de résoudre le problème, le privant ainsi de la possibilité d'une solution variable et créative.

Dans le cadre d'une activité innovante, la capacité de l'enseignant à comprendre de manière réflexive et créative l'essence même de l'innovation est également importante : quel que soit le domaine de connaissance scientifique ou artistique auquel cette innovation est liée (psychologie musicale, théorie de l'interprétation, musicologie, etc.

Au stade actuel, l'enseignant dispose de nouvelles possibilités d'épanouissement dans ses activités professionnelles et d'activation d'activités novatrices. Cela est facilité par certaines circonstances, parmi lesquelles les suivantes sont importantes : la suppression des restrictions sur l'activité professionnelle, la liberté d'interprétation des programmes éducatifs sur le thème de "l'art musical" et l'utilisation de formes et de méthodes d'éducation musicale des écoliers.

Nous considérons l'éducation musicale générale que les élèves reçoivent à la ZNZ, et nous nous intéressons donc aux activités des professeurs de musique, à savoir les méthodes qu'ils utilisent dans leurs activités pédagogiques. Lorsqu'ils les choisissent, les professeurs de musique ne doivent pas oublier la formation et le développement de l'éducation musicale nationale. C'est pourquoi certaines formes et méthodes doivent être améliorées pour pouvoir être utilisées au stade actuel de développement de l'éducation musicale générale - ce qui est également considéré comme une innovation pédagogique.

Notons quelques méthodes et technologies pédagogiques innovantes utilisées par les professeurs de musique pour enseigner à la jeune génération. Ainsi, l'éducation et la formation musicales orientées vers la personne contribuent au développement musical et à l'épanouissement de la personnalité de l'élève sur la base de ses caractéristiques individuelles en tant que sujet de connaissance. Pour la mise en œuvre pratique des technologies d'éducation musicale orientée vers la personne (ces concepts sont indissociables), il est nécessaire de donner à chaque élève, en fonction de ses capacités musicales, de ses inclinations, de ses intérêts, de ses orientations de valeur et de son expérience subjective, la possibilité de se réaliser dans des activités musicales et cognitives. Pour que l'enfant puisse mieux révéler ses capacités musicales et son potentiel éducatif tout en se sentant à l'aise en classe, il est conseillé d'utiliser des tâches de différents niveaux. Une approche différenciée est la composante principale d'une formation orientée vers la personne. L'organisation des cours de musique devrait être basée sur le dialogue, l'imitation, les jeux de rôle, la mise en scène de matériel musical, les discussions et les tâches créatives. Le matériel pédagogique musical doit être diversifié en termes de caractère et de style, et révéler le contenu de l'expérience objective de l'élève. Il est nécessaire de créer les conditions de la créativité des élèves dans les formes individuelles et collectives de l'activité musicale.

Le problème des caractéristiques personnelles des étudiants et des possibilités qui s'offrent à eux, et de leur prise en compte dans le processus éducatif, n'est pas nouveau. Le début du niveau théorique du développement d'une approche personnelle dans le processus éducatif est associé au grand professeur Konstantin Dmytrovych Ushinsky. Il était convaincu que l'éducation, en s'améliorant, peut repousser les limites des capacités

humaines. La principale condition d'une éducation réussie pour un enfant est la prise en compte de son âge et de ses caractéristiques psychologiques. Les recommandations générales en matière d'éducation ne mèneront pas au succès, car les enfants sont individuels par nature. Ushynskiy possède l'idée de mettre en œuvre une approche orientée vers la personne dans les conditions de travail collectif de la classe, ce qui est encore acceptable dans notre école, ainsi que l'idée de combiner les formes collectives et individuelles du travail éducatif des écoliers en classe. Dans ses écrits, il a justifié cette combinaison d'un point de vue psychologique et didactique. Le scientifique a accordé une attention particulière au travail en commun, lorsque l'élève y participe, voit et entend ses camarades. Selon lui, les activités éducatives communes créent une atmosphère dans laquelle il est facile d'apprendre des faits et des idées. Pour une meilleure organisation de l'apprentissage, le didact a suggéré de réunir les enfants ayant les mêmes caractéristiques en petits groupes. Diviser la classe en deux groupes, dont l'un est plus fort que l'autre, n'est non seulement pas nuisible, a soutenu Ushynskiy, mais c'est même utile si l'enseignant sait comment, tout en travaillant avec un groupe seul, donner à l'autre un exercice indépendant intéressant.

En ce qui concerne les méthodes d'apprentissage interactif dans les cours de musique, l'enseignant a la possibilité d'impliquer les enfants dans des activités créatives actives. Leur application dépend à la fois du sujet et de l'information pédagogique des leçons spécifiques, des termes et des concepts qui doivent être maîtrisés. L'essence de l'apprentissage interactif est que le processus d'apprentissage se déroule dans des conditions d'interaction constante et active de tous les élèves. Il s'agit de coapprentissage, d'apprentissage mutuel (apprentissage collectif, de groupe, coopératif), où l'élève et l'enseignant sont égaux, des sujets égaux d'apprentissage. Il contribue efficacement à la formation de valeurs, de compétences et d'aptitudes, à la création d'une atmosphère de coopération et d'interaction, et permet à l'enseignant de devenir un véritable leader de l'équipe d'enfants. On peut notamment distinguer les méthodes et jeux interactifs suivants : "Arbre de décision", "Brainstorming", "Dominos musicaux", "Question-Réponse", méthode de projet, modèles visuels (schémas), etc. Les technologies de projet interactives dans le domaine de l'enseignement artistique général n'ont pas encore été suffisamment développées par les méthodologues, bien qu'elles soient extrêmement importantes dans le processus de maîtrise des valeurs artistiques et qu'elles soient assez courantes dans la pratique scolaire. Le terme "projet éducatif" désigne une forme d'organisation des activités des élèves visant à obtenir un résultat pratique, c'est-à-dire qu'il s'agit à la fois d'une technologie et d'un outil didactique qui contribue à la formation de l'indépendance en tant que qualité de la personnalité, des compétences

autodidactiques, ainsi que de l'expérience d'une interaction sociale constructive.

Cultiver le sens de la réussite est impossible sans l'utilisation du jeu, car le jeu est l'étincelle qui allume le feu de l'intelligence. Un jeu auquel participe un enfant, c'est la créativité d'une petite personnalité. Chaque enfant est capable de créativité, possède certaines aptitudes qui, dans des conditions favorables, se transforment en capacités. La réussite du type d'activité choisi dépend de ces aptitudes. C'est pourquoi, dans mon travail, j'utilise la méthode de l'entrée imaginative et ludique, qui contient des situations imaginatives et ludiques nécessitant des réincarnations, le renforcement de la fantaisie et de l'imagination. Je considère le jeu comme une forme efficace et, en même temps, comme une méthode interactive pour une meilleure assimilation du contenu des activités éducatives par les étudiants. Les jeux de mise en scène, les improvisations, etc. sont appropriés ici, en d'autres termes, nous apprenons à "jouer une chanson", à "imaginer un son", à "dessiner une musique". Les jeux en sont un exemple : "Écouter le silence !", "Chanter le fil", "Chanter en imagination", "Jouer des instruments de musique imaginaires" et autres.

Il convient d'utiliser le principe de l'entrée imaginative et ludique dans la musique pour les jeux de rôle et les improvisations musicales. Dans les jeux de rôle d'histoires, les enfants sont à la fois auteurs, metteurs en scène, décorateurs et acteurs.

La mise en œuvre de projets dans les cours de musique montre que le travail sur ces projets développe la pensée critique chez les écoliers, forme la volonté et la capacité de maîtriser de manière indépendante les valeurs culturelles et spirituelles, une attitude active, indépendante et proactive dans l'apprentissage, la capacité de vivre des expériences esthétiques et de l'empathie, crée un besoin de communication avec les chefs-d'œuvre de l'art, développe des jugements esthétiques, la capacité d'argumenter sa propre opinion, d'évaluer les œuvres d'art de manière critique, la capacité d'utiliser les connaissances acquises en matière de culture, d'histoire de l'art et d'esthétique dans le processus de communication interpersonnelle, aide à maîtriser les techniques de réflexion, encourage la participation active aux activités artistiques et créatives, l'interprétation des œuvres d'art, l'épanouissement personnel. Grâce aux méthodes d'apprentissage interactives, l'enseignant peut vérifier rapidement et qualitativement les connaissances des enfants, il est intéressant de commencer un nouveau sujet et d'utiliser le jeu pour résumer la leçon. Ainsi, les méthodes d'apprentissage interactif sont basées sur une approche centrée sur l'élève, ce qui permet d'actualiser les connaissances et l'expérience de tous les participants à la formation et de les échanger. L'apprentissage interactif est une forme d'activité cognitive dont l'objectif spécifique est de créer des conditions d'apprentissage confortables, où chaque étudiant a le sentiment de réussir et

a la possibilité de révéler ses capacités. Avec cette approche, les composantes du processus pédagogique apparaissent à la lumière de leur fonction de création humaine, ce qui signifie le respect de la personnalité de l'enfant par l'école et les enseignants, la confiance en lui, l'acceptation de ses demandes et de ses intérêts personnels, la création des conditions les plus favorables à la révélation et au développement de ses capacités et de ses dons. L'apprentissage interactif garantit le bon développement des capacités cognitives, intellectuelles, créatives, spirituelles et physiques des enfants.

L'apprentissage interactif développe de manière globale toute une série de capacités créatives individuelles. Ces capacités sont motivationnelles (désir de réalisations créatives, émotivité, joie de la découverte), intellectuelles-logiques (analyse, comparaison), intellectuelles-heuristiques (imagination, génération d'idées et d'hypothèses, pensée associative, pensée critique), communicatives (utilisation de l'expérience créative des autres, défense de ses propres idées, coopération, capacité à éviter les conflits et auto-organisation (planification rationnelle de ses activités, maîtrise de soi, assiduité).

En outre, l'utilisation des technologies de l'information dans les cours contribue au développement global et harmonieux de la personnalité de l'enfant. Les cours de musique combinent harmonieusement les connaissances en informatique avec la musique, les beaux-arts et la littérature, et cette combinaison permet de créer des orientations créatives uniques (dessin sur ordinateur, peinture, graphisme, design décoratif, etc.)

Familiariser les élèves avec toute la palette des médias modernes, les impliquer dans des activités artistiques et créatives dans ce domaine, notamment par l'utilisation d'éditeurs informatiques graphiques, musicaux et animés dans le processus éducatif, ouvre de nouveaux horizons à la réalisation artistique et créative de l'individu.

L'application dans un cours d'art contribue à : augmenter l'intérêt pour l'étude du sujet, une perception plus rapide et plus profonde du matériel présenté, la concentration de l'attention, l'inclusion de tous les types de mémoire : visuelle, auditive, motrice, associative, l'augmentation de la motivation à étudier, dans le processus de démonstration de leurs projets, les étudiants acquièrent l'expérience de la prise de parole en public.

Les technologies médiatico-éducatives, en tant que composante de l'éducation scolaire, visent à former les élèves à la maîtrise des médias et à les préparer à une activité efficace dans l'espace médiatique moderne. Les technologies médiatiques artistiques et pédagogiques impliquent une combinaison de valeurs artistiques et de moyens de communication de masse, et s'appuient sur les aspects esthétiques du langage des textes médiatiques. Elles stimulent l'épanouissement créatif de l'individu dans le domaine des médias (photographie, enregistrement sonore, infographie, vidéo, conception de sites web, etc.)

L'influence des médias sur le monde spirituel d'un individu est globale et extrêmement puissante, car toute information diffusée par les médias de masse vise à exciter au maximum les émotions, les sentiments, les associations, et agit simultanément sur la conscience et le subconscient.

L'utilisation des technologies de l'information contribue à la consolidation des connaissances et à la formation des compétences acquises dans les cours de musique, qui inspirent la création de son propre travail créatif, permettent au professeur de musique de contrôler le développement artistique et créatif de l'élève, de former des connaissances spécialisées dans le processus d'éducation musicale de la personnalité, de réaliser les possibilités des outils d'enseignement modernes.

L'art musical, qui possède un puissant potentiel de communication interpersonnelle, spirituelle et créative, peut devenir un moyen efficace de correction psycho-émotionnelle et de dépassement des traumatismes de guerre, tant chez les enfants que chez les adultes. L'opportunité d'aborder les questions mentionnées est également renforcée par le fait qu'au moment de la fin de la guerre, le futur enseignant-musicien devrait être armé d'un arsenal de connaissances et de méthodes d'action pour surmonter le syndrome post-traumatique associé aux herbes de la guerre par le biais de l'art. Et cela ne s'applique pas seulement aux étudiants, l'épuisement émotionnel sur fond de guerre est également caractéristique des spécialistes de l'éducation, causé par une charge émotionnelle et intellectuelle importante. L'appartenance de l'art-thérapie au phénomène de la communication et l'importance de son application dans la théorie et la pratique pédagogiques nationales dans cette perspective ont été soulignées à juste titre par Ivan Zyazyun, qui a insisté sur le fait qu'elle "...permet la mise en œuvre des fonctions les plus importantes de l'éducation : psychothérapeutique, correctionnelle, diagnostique, développementale, éducative, psychoprophylactique, de réhabilitation, etc.¹⁹⁴

O. Donchenko souligne l'orientation humaniste et professionnelle-personnelle de l'art-thérapie dans l'éducation, en insistant sur le fait que cette dernière complète les formes rationnelles de maîtrise du contenu de l'éducation pédagogique, développe la sphère émotionnelle-sensuelle et fournit des lignes directrices morales stables à chaque participant au processus éducatif. Le scientifique insiste sur le fait que "...diffusant des valeurs pédagogiques et universelles, l'art-thérapie révèle l'unicité de l'individu doté d'une expérience subjective unique concernant la relation entre les capacités et les besoins personnels et les exigences de l'activité

¹⁹⁴Жигаль З. Педагогічні інновації в теорії та практиці загального музичного виховання // Молодь і ринок. Дрогобич : Коло, 2006. С. 17.

professionnelle, tout en activant la réflexivité, l'initiative, la conscience, l'indépendance et le désir d'amélioration personnelle du futur spécialiste".¹⁹⁵

Il est donc important d'utiliser les technologies de l'art-thérapie (dans notre cas, la musicothérapie), qui assurent la transmission de l'information par le biais de différents types d'art. La spécificité de l'activité professionnelle d'un enseignant-musicien est déterminée par le fait qu'"un spécialiste moderne dans le domaine de l'éducation artistique doit être non seulement un musicien professionnel, mais aussi une personne spirituelle et créative qui possède les moyens de se connaître elle-même et de connaître le monde qui l'entoure".¹⁹⁶

Les cours d'art à l'école ont des réserves importantes en ce qui concerne la régulation et l'autorégulation de l'état psychophysiologique des élèves. Il faut toujours se rappeler que la couleur et le son sont de l'énergie vivante, et que les œuvres hautement artistiques ont un potentiel énergétique important, la capacité d'évoquer certains états émotionnels. Avec l'aide de technologies émotogènes complexes, l'enseignant peut stimuler diverses formes d'expression des élèves, développer des compétences de communication non verbale (mimétisme, pantomime, "musique des gestes et des mouvements - intonation plastique"), corriger les états mentaux, promouvoir la relaxation, prendre des mesures préventives pour renforcer la santé physique, mentale et spirituelle "I".

Le chant offre d'énormes possibilités d'utilisation en tant qu'outil d'art-thérapie. Dans le processus de chant, le travail des organes internes est stimulé par les mouvements actifs de la poitrine, du diaphragme, de la presse, ainsi que par les processus vibratoires qui se produisent dans le processus de phonation. Ainsi, dans le processus de l'activité vocale et chorale, il y a une prise de conscience des caractéristiques spécifiques du chant vocal et choral en tant qu'outil musical thérapeutique, l'acquisition d'une compréhension profonde des caractéristiques de la voix en tant qu'instrument musical et le mécanisme de la formation des sons des chansons musicales et leur impact sur la mentalité et le corps physique d'une personne.¹⁹⁷

Le chant vocal et choral affecte non seulement l'état psycho-émotionnel d'une personne, mais entraîne également certains changements physiques dans le corps des interprètes et des auditeurs. Tout d'abord, l'appareil auditif des interprètes se modifie : grâce au développement de l'audition harmonique, des sons qui n'étaient pas perçus auparavant commencent à l'être. Au cours de l'entraînement, des changements se

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.

¹⁹⁶Le système d'information de l'Union européenne (UE) a été mis en place par l'Union européenne. спів як артерапевтичний засіб професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів. Conférence scientifique internationale "Un tocco di scienza e arte" : Bulletin des sciences, 2021. С. 11-22

¹⁹⁷Пометун О. І. та ін. Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. терактивні технології навчання : Наук.-метод. посібник. К. : А.С.К., 2004. 192 с. С. 14.

produisent au niveau de l'appareil vocal, lorsque les artistes acquièrent la capacité d'interpréter des sons auparavant inaccessibles. De tels changements conduisent non seulement à la récupération, mais aussi à l'amélioration du corps physique humain.¹⁹⁸

Il convient de noter que la principale stratégie d'application de l'activité d'art-thérapie de l'enseignant n'est pas le traitement des pathologies, mais la prévention des déviations possibles, l'actualisation des fonctions préventives de la pédagogie artistique, et ce non seulement dans des circonstances extraordinaires, mais aussi dans les conditions naturelles du processus éducatif.

Dans ses cours, l'enseignant forme les élèves à diverses compétences, les prépare à la vie. Les nouvelles méthodes qu'il utilise en classe peuvent l'aider à atteindre son objectif. Lors de l'enseignement de l'art musical, outre les méthodes didactiques générales (verbales, visuelles, pratiques, de contrôle, etc.), des méthodes d'enseignement spéciales (spécifiques) sont utilisées. Il s'agit de la méthode de la solmisation relative, qui est l'une des méthodes les plus efficaces pour développer les capacités musicales des enfants.

Actuellement, dans de nombreux pays du monde, la méthode de développement des aptitudes musicales, qui est basée sur l'adaptation de la méthode de solmisation relative et du folklore musical national des enfants, a déjà été développée et mise en pratique avec succès. Le plus célèbre d'entre eux est le concept pédagogique musical hongrois, créé sous la direction du folkloriste et enseignant Z. Kodai au XXe siècle, qui a fait l'objet d'un certain nombre d'adaptations nationales, y compris en Ukraine, en particulier dans la région occidentale. C'est lui que nous considérons comme une innovation pédagogique.

Les manuels et les guides méthodologiques qui décrivent les principales étapes de l'éducation musicale primaire en utilisant la méthode de la solmisation relative dans différents pays sont très appréciés des professeurs de musique. Leurs auteurs sont : en Estonie - H. Kaljuste, en Lituanie - E. Balchytyis, en Lettonie - A. Silinsh, dans la Fédération de Russie - P. Weiss, G. Ryhina, en Moldavie - V. Popov, en Arménie - Yu. Yuzbashyan, au Belarus - V. Kovaliv. En Ukraine, A. Vereshchagina, Z. Zhofchak, L. Bilas, E. Tainel et d'autres ont travaillé sur le problème de l'utilisation de la solmisation relative basée sur le folklore musical des enfants ukrainiens dans les écoles secondaires.

Le point de départ de l'activité pédagogique de Z. Kodai était la conviction que les trésors de la vieille chanson populaire paysanne découverts par lui et B. Bartok devaient devenir la propriété de la nation tout entière. À l'initiative du yoga, le chant est introduit comme matière obligatoire dans les écoles secondaires, des écoles d'étude approfondie de la

¹⁹⁸ Так само. С. 18-19.

musique sont créées. Les idées musicales et pédagogiques de Kodaly, mises en pratique, ont progressivement conduit à la création d'un concept méthodique particulier, aujourd'hui largement connu en dehors de la Hongrie. Ce système couvre les jardins d'enfants, les écoles, les collèges pédagogiques et les établissements d'enseignement supérieur, ce qui garantit la continuité du travail. Examinons les principales dispositions de ce concept.

Le point de départ du concept pédagogique 3. Kodaly était la conviction que la musique folklorique devait devenir la base de la culture musicale de la nation, et donc de l'éducation musicale. L'éducation ne sera complète que si elle se développe à partir de la culture nationale autochtone. C'est pourquoi il accorde la plus grande attention à la familiarisation avec les trésors des chansons folkloriques. L'enseignant considère la chanson populaire comme la langue musicale maternelle de l'enfant, qui, comme la langue verbale maternelle, doit être maîtrisée le plus tôt possible.

Naturellement, le chant choral est devenu le principal type de cours de musique à l'école, auquel 3. Kodaly a donné une signification déterminante et universelle. Premièrement, le chant choral était censé assurer l'éducation de l'ouïe musicale, de la perception musicale, des idées musicales dans le processus de l'activité musicale active ; deuxièmement, la voix humaine. Cet "instrument" le plus accessible et le meilleur est censé inclure tous les élèves dans une vie musicale active. L'enseignant pensait qu'une véritable culture musicale ne pouvait être atteinte que par des cours de musique actifs. La pratique de la musique peut devenir la base de l'éducation musicale et, à son tour, conduire à une expérience et à une compréhension réelles de la musique. Seul le chant peut développer l'audition, qui est le fondement de la musicalité. C'est pourquoi Kodaly considère qu'il n'est pas approprié de l'utiliser au stade initial de l'apprentissage de la musique instrumentale. Il ne l'introduit qu'à partir des 3e et 4e années d'une école polyvalente, à l'âge où les élèves apprennent à connaître les chants d'autres nations.¹⁹⁹

La méthode de solmisation relative est l'activité innovante la plus efficace d'un professeur de musique, et se compose des sujets suivants :

1. Sur l'histoire de l'utilisation de la méthode relative de solmisation dans la pédagogie musicale nationale et étrangère.

- l'histoire de l'émergence de la solmisation au XIe siècle ;

- méthodique de Guido d'Arezzo ;

- le rôle de la solmisation relative et absolue dans l'histoire mondiale de l'éducation musicale ;

- l'importance de la psalmodie relative et absolue dans la formation de la pédagogie musicale générale en Ukraine ;

¹⁹⁹ Il n'y a pas d'autre choix que d'aller à l'école. вихоння загального музичного вихоння за методом відносної сольмізації (Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів). Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit d'une question d'intérêt général et qu'il n'y a pas d'accord sur le fait qu'il s'agit d'une question d'intérêt général. Івана Франка : 2007. 392 с. С. 18-19.

- les sources nationales de la méthode de solmisation relative.
2. Contenu et composantes de la méthode de solmisation relative.
- Le folklore musical national des enfants, en tant que base pour le développement des capacités musicales des enfants ;
 - l'utilisation d'éléments de la méthode de solmisation relative au cours de différents types d'activités musicales ;
 - l'utilisation de signes manuels, en tant que représentation visuelle qui renforce les idées associatives sur la hauteur des marches de l'ordre ;
 - l'utilisation des noms constitutifs des échelons de l'échelle selon la méthode de solmisation relative ;
 - la prise de conscience de la séquence d'étude des étapes de l'ordre ;
 - l'utilisation des noms des composants des syllabes rythmiques et des pauses comme méthode efficace pour développer le sens du rythme ;
 - la connaissance de l'ordre dans lequel les compositions de rythmes et de pauses sont étudiées à l'aide de la méthode de solmisation relative ;
 - l'utilisation de la notation simplifiée au stade initial du développement musical des écoliers dans les cours de musique.
3. Étude de la méthode d'utilisation de la méthode de solmisation relative.
- Familiarisation avec la littérature méthodique, qui révèle des options adaptatives pour l'utilisation de la méthode de solmisation relative dans l'école ukrainienne ;
 - l'approche méthodique et les étapes préparatoires concernant l'application de chaque élément de la méthode de solmisation relative ;
 - développement méthodique des notes de cours par la méthode de la solmisation relative.
4. Assimilation pratique de la méthode relative de solmisation dans la pratique de l'activité musico-esthétique d'un professeur de musique d'une école secondaire.
- Maîtriser l'utilisation des composants de la méthode de solmisation relative.
 - les étapes préparatoires à la réalisation de différents types d'activités.
 - l'application pratique de la méthode de solmisation relative dans les cours de musique d'une école secondaire avec des élèves plus jeunes.
 - analyse des cours d'"Art musical" des enseignants qui utilisent la méthode de la solmisation relative dans leur travail.
- Après avoir examiné les approches scientifiques du problème de l'innovation dans l'éducation et caractérisé les technologies innovantes de l'éducation musicale en particulier, il a été constaté que l'utilisation de ces technologies par les professeurs de musique dans les établissements d'enseignement général permet d'obtenir des résultats plus complets et plus rapides dans l'éducation musicale générale.

En s'orientant vers les innovations pédagogiques, en possédant diverses technologies d'enseignement de sa discipline et en les appliquant dans son travail, l'enseignant se réalise dans son activité professionnelle, acquiert la capacité de rechercher l'innovation de manière indépendante.

FOR AUTHOR USE ONLY

Bularga Tatiana
PhD, Professeur associé,
Alec Russo Université d'État de Balti,
République de Moldavie.
Moldavie, Balt.

MISE EN ŒUVRE D'INNOVATIONS DANS L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

L'étude durable de la pratique de l'éducation artistique en République de Moldavie prouve de manière assez convaincante qu'il existe un écart considérable entre la théorie artistique et la praxéologie, ce qui influence négativement la gestion de la mise en œuvre d'une praxéologie innovante, la formation par l'innovation.

Dans le domaine de la formation de la personnalité par l'art, nous constatons que la pratique ne répond pas au besoin technologique spécifique des processus de réception-compréhension-crédation des œuvres d'art. Dans ce domaine éducatif, l'approche de l'optimisation de la relation théorie-pratique obtient des valeurs instructives-formatives et de développement artistique supplémentaires, en raison des principes de création/récréation-réception des produits artistiques, qui stipulent que l'œuvre d'art n'existe en tant que telle que dans le processus de son interprétation-visualisation-audition - un processus qui intègre l'action mentale de l'auteur de la création, considérée conventionnellement comme théorique, avec l'action de la réception et, en même temps, étant considérée comme pratique.

Les critères d'efficacité sont les suivants

1. Méthodologique (planifié et réalisé en tenant compte de l'application des technologies et des stratégies d'efficacité) ;
2. Psychologique (prise en compte des facteurs psychiques, du contenu interne de la personnalité) ;
3. Physiologique (l'élève-sujet-objet / objet de l'éducation est un être doté de capacités mentales / spirituelles, mais aussi de capacités physiques, ce qui implique la promotion d'une politique éducative binomiale, avec une connexion efficace des deux formes d'existence) ;
4. Pédagogique (utilisation de principes et de technologies modernes de gestion efficace du processus éducatif et formatif) ;
5. Esthétique (toutes les étapes cognitives-formatives à réaliser sur la base des connaissances classiques et contemporaines) ;
6. Praxéologique (les actions didactiques de l'enseignant et les actions artistiques de l'élève doivent être instrumentées et étayées méthodologiquement et réalisées avec un effet pratique élevé) ;
7. Axiologique (l'éducation est centrée sur les valeurs et intégrée) ;

8. Sociologique (l'éducation artistique est un microsystème de la société dont la personne fait partie et qui, respectivement, détermine son objectif de formation et son idéal).

Sur la base des critères mis en évidence ci-dessus, nous concluons que l'éducation / l'enseignement pré-universitaire (cadre pré-universitaire et universitaire) dans la République de Moldavie, si nous nous référons à l'ensemble, atteste d'aspects qui restent encore à capitaliser de manière inefficace. La réalisation du programme d'investissement, mais aussi du programme applicatif-pratique, en tenant compte des facteurs examinés, conduit inévitablement à la minimisation de la distance entre la théorie et la pratique du domaine ciblé. Dans ce sens, nous visons à optimiser de manière significative le processus de mise en œuvre du concept d'efficacité artistique en promouvant une vision progressiste, qui consiste à cultiver chez les praticiens non seulement un style praxéologique réceptif, mais aussi une praxéologie formative et innovante.

Dans nos déclarations, nous partons du fait que l'activité artistique diffère grandement des autres activités humaines par sa spécificité ontologique, qui exige de prendre en compte les opportunités et les défis apparents dans la manifestation du potentiel individuel de l'étudiant, un acte qui s'exprime par la transposition des prescriptions théoriques en actions pratiques indiscutablement par la présence de réactions émotionnelles-affectives, par l'expérience de projets et de cartes logistiques de l'action, non seulement en attendant des incitations de l'extérieur, mais en renforçant les intentions et les décisions artistiques de l'étudiant - sujets de l'éducation.

En partant de ces perspectives éducatives et philosophiques, nous nous rendons bien compte, par exemple, que l'acte de perception musicale de l'auditeur n'est pas un acte d'imagination strictement artistique ou strictement musicale. Ainsi, l'activité de l'acteur du processus de réception, liée à ce domaine, est une action à plus large rayon d'influence, sous le nom d'action musico-artistique. Pour ces raisons, la notion d'*artistique* n'est pas un complément artificiel au mot *musical*, mais représente un contenu avec une signification intégrée et unique.

Actuellement, dans l'environnement des théoriciens et des praticiens, la question se fait de plus en plus insistante : Quels sont les exigences et les critères d'efficacité de l'éducation artistique ? D'une certaine manière. Dans la perspective d'une éducation artistique efficace, l'impératif de repenser la taxonomie des objectifs éducatifs est avancé. Il est donc logique d'étudier fondamentalement une telle exigence à l'égard de la théorie et de la praxéologie de l'éducation artistique, qui découle du contenu de la relation théorie-praxis (conceptualisation et réalisation).

En tenant compte des approches conceptuelles exposées ci-dessus, chaque heure de cours, chaque cycle de matières d'enseignement artistique doit mettre l'accent sur les niveaux d'apprentissage, à savoir : la connaissance

des phénomènes (Qu'est-ce que c'est ?), l'acquisition de connaissances et de nouvelles compétences (Que dois-je faire ?), la réalisation par transfert des acquis dans des situations nouvelles (Comment faire ?), l'évaluation/l'auto-évaluation des variables de réussite (Quelle est l'efficacité de l'action ?).

L'activité musicale-artistique - conçue, en général, comme un domaine éducatif spécifique - orientée vers l'augmentation de la qualité de l'action du même nom, ainsi que l'ensemble du système d'éducation artistique, sont régis par cinq principes praxéologiques, qui sous-tendent le renforcement du concept de l'efficacité de l'éducation artistique nationale et pas seulement.

Le principe de *l'éducation proactive de la personnalité*, qui est conçu comme un outil de gestion pour l'autogestion et l'amélioration de soi, est réalisé par : la conception, la décision, l'option, l'initiative, l'indépendance, l'intra-indépendance.

D'une manière générale, la proactivité est une qualité qui définit l'homme et a une fonction régulatrice pour toutes les actions mentales (internes) et les comportements (externes), qui sont en dynamique et en développement continu. Cette qualité n'est pas une simple réaction à des incitations internes ou externes, mais un état d'esprit qui se manifeste par la prise d'initiatives propres, une qualité intégrale, formée et réalisée par la personne de manière consciente.

La proactivité est le résultat d'un système d'activités dirigées et promues en fonction du choix des opérations et des conditions favorables, visant à rationaliser le processus de formation par le biais d'un changement interne. La proactivité n'a pas nécessairement d'expression externe, mais, au contraire, la valeur réparatrice de l'acte accompli sur la base de cette qualité, de cet état mental consiste en la stimulation de certains comportements intériorisés (B. F. Skinner).

Le principe de la valorisation de l'action artistique (sur les activités / action, utile / utile, image artistique, créativité), constitue la base attitudinale-conceptuelle de l'élève pour les acquisitions spirituelles-artistiques et les réalisations pratiques ; il implique le redimensionnement des facteurs personnels, attitudinaux, comportementaux, responsables de l'enrichissement de l'univers intime, de la culture d'une pédagogie de l'image de soi.

La psychologie atteste que c'est à travers la propriété de la personne de se propager de l'intérieur vers l'extérieur que se révèlent les objectifs, pour la réalisation desquels l'acteur du processus déploie tous ses efforts dans son activité, pour lesquels il prescrit les tendances intérieures destinées à conquérir les situations les plus précieuses dans les domaines de la haute spiritualité et de la créativité. Dans le contexte des processus macrosystémiques, l'orientation personnelle pourrait être qualifiée de paradigme gagnant-gagnant (S. Covey), qui reflète le bénéfice que l'étudiant obtient de la société et qui indique ce qu'il offre lui-même aux autres. Un tel

paradigme d'orientation de l'étudiant est un modèle idéal d'éducation. Dans la réalité, cependant, il y a souvent des cas contraires à celui décrit ci-dessus, à savoir lorsque la personne cherche à obtenir le plus de profit possible des institutions sociales et, en même temps, à consommer le moins possible ses propres sources, qui, en fin de compte, sont choisies en fonction du paradigme du gain - de l'échec.

Le principe de *l'introduction artistique exige l'établissement d'une corrélation efficace entre l'environnement individuel et l'environnement artistique par la réception, la compréhension et l'interprétation délibérées par les adolescents du message artistique et de l'essence esthétique de l'œuvre d'art, ainsi que par la conception de cartes personnelles. L'introduction de la personne au contenu artistique est certifiée par son comportement profondément spécifique, exprimé par la notion d'"attitude intentionnelle d'action". Ce principe augmente l'efficacité du processus de connaissance théorique et pratique de l'art dans la mesure où les deux parties constitutives du principe concentrent le potentiel et les énergies de l'étudiant à la fois par l'internalisation et l'externalisation des matériaux artistiques. La puissance du principe proposé augmente proportionnellement à l'intensité de la connexion, ce qui amplifie les processus d'introduction artistique de l'élève, qui témoignent du niveau de ses performances spécifiques. Le principe d'introduction affecte de manière positive non seulement les agents éducatifs (enseignant / élève / étudiant), mais aussi la dimension de l'ouverture du programme aux disciplines artistiques.*

Le principe de *création et de créativité* est la condition édifianche de la création du beau et du bien et de l'autocréation du moi de l'étudiant, de l'élaboration de l'idéal personnel, de la "conquête" de son propre univers intime.

La création artistique et la créativité doivent être orientées de manière à ce que le mot / l'intonation et tout ce qui est lié à ces facteurs de communication, aient pour but permanent de changer leur paradigme avec la tendance de passer de la notion, du sens à l'expérience artistique. L'attention et l'effort de l'étudiant doivent être orientés en permanence vers les particularités individuelles, constitutives de l'objet d'art / peinture, musique, chorégraphie / avec le complément artistique, car ce dernier constitue ce que l'on a coutume d'appeler par les notions : typique, caractéristique, original.

Le principe de la *réussite artistique confère un caractère général et universel aux causes et aux résultats de l'éducation.*

L'engagement dans le processus éducatif des situations de réussite, conçues et instrumentées à travers le prisme méthodologique des principes exposés précédemment, pourrait contribuer, de la manière la plus directe, à la progressivité et à l'efficacité de l'action de l'adolescent, seulement si et à condition que la réussite soit examinée à la fois comme une condition et comme un objectif de l'éducation artistique, ce qui implique l'aspect de la

finalité, cette dernière étant soutenue par des attentes, des objectifs, des projets - tout cela nous obligeant à réaliser les plans dessinés consciemment et intelligemment.

Les principes praxéologiques ainsi que les lois d'existence et d'activation ne sont pas, selon nous, des postulats amorphes et immuables, mais des images inhérentes à des événements / faits / choses changeants, constamment disponibles pour être réformés et restaurés. La pierre d'achoppement dans l'examen des principes nommés est que l'efficacité du fonctionnement de chaque principe est examinée du point de vue de la connexion entre les positions/approches théoriques et ses effets pratiques.

Les résultats de notre recherche sont orientés vers l'efficacité des facteurs externes du processus éducatif et des facteurs liés aux ressources humaines, en particulier l'efficacité de l'action musicale-artistique de l'élève/étudiant et la dynamique de la compétence professionnelle de l'enseignant. Les deux composantes du processus éducatif peuvent se relier efficacement grâce au fonctionnement du système du principe de l'éducation proactive de la personnalité, par conséquent, nous avons cherché à développer des réponses à la question *Qu'est-ce qui se passe et moins à la question Comment cela se passe*, dans quel processus l'action musicale-artistique de l'élève / étudiant et la dynamique de la compétence professionnelle de l'enseignant, réalisée selon le principe de la proactivité et d'autres quatre principes, exposés ci-dessus, peuvent être l'objet de l'intégration des approches théoriques et des mises en œuvre pratiques.

Afin de valider les hypothèses théoriques présentées, nous avons réalisé l'expérience de mise en œuvre, selon plusieurs orientations.

La première direction met en pratique le niveau de proactivité de l'élève/étudiant aux stades de la conception, de l'organisation et de la réalisation de l'action artistique en relation avec les interventions de l'environnement instructif-éducatif, exprimées par les indications de l'enseignant, des auteurs du manuel et d'autres dispositions managériales-praxéologiques. Les élèves des classes expérimentales sont formés à l'exercice d'accomplissement d'une série d'éléments dans divers types d'actions artistiques, à travers lesquels ils démontrent leur niveau d'indépendance et d'initiative en manifestant les compétences d'avancement du but et de conception de leurs propres étapes d'actions artistiques :

- description de l'itinéraire d'action (au niveau de la conception) ;
- mettre en évidence les étapes principales et secondaires de l'action ;
- la prévisibilité des erreurs possibles et la détermination de mesures visant à les exclure du processus ;
- désignant la nature et le caractère des opérations possibles à effectuer ;
- s'attendre à des étrangers ;

- en mettant en évidence les repères expérimentiels précédemment acquis ;
- déterminer le type et le contenu de l'action au stade initial et anticiper les interventions possibles en cours de route ;
- la documentation des ressources internes et externes engagées dans le processus.

La deuxième direction de l'expérience pédagogique est liée à l'étude des capacités des élèves/étudiants à enregistrer les paradigmes comportementaux-artistiques de valeur formative de récepteur → appréciateur. Sur la base de la conception expérimentale, il est important d'effectuer des transferts de valeurs : de l'état de dépendance → à l'état d'indépendance → puis à l'état d'intra indépendance, ce qui signifie tendre à changer le paradigme comportemental, qui est directement lié au pouvoir de dominer les influences artistiques externes et d'utiliser les acquisitions internes de manière efficace.

La troisième direction de l'étude expérimentale est consacrée à la vérification des effets de l'ouverture de l'élève/étudiant à l'esprit, à l'intime à travers l'artistique. Le changement de paradigme est valorisé : récepteur (lecteur, auditeur, observateur) → interprète-artiste.

La quatrième direction, dans cet ordre d'idées, est consacrée à documenter le degré d'efficacité de la connexion entre les milieux : instructif-éducatif ↔ individuel ↔ artistique, ce qui renvoie aux relations respectives : enseignant ↔ élève / étudiant ; élève / étudiant ↔ contenus artistiques. Les formules désignées nous conduisent évidemment aux situations-relations : approches théoriques ↔ réalisations pratiques ; action créative ↔ formation / changement.

La cinquième direction de l'expérience pédagogique se réduit à la démonstration du rôle de la réussite personnelle et publique dans l'efficacité de l'action artistique de l'étudiant en tant que facteur praxéologique fondamental dans la promotion d'une éducation et d'une formation de qualité.

En tant qu'objet praxéologique fondamental et intégrateur du programme expérimental, il doit servir l'action artistique de l'élève/étudiant et l'action didactique de l'enseignant avec toutes les formes, les genres, les éléments constitutifs, la nature et la spécificité de leur fonctionnement.

Dans le programme de l'étude expérimentale, il est nécessaire de prendre en compte les qualités de personnalité suivantes :

- les orientations attitudeles, qui constituent par essence un état de repli / d'auto-orientation ;
- volonté autonome, complète, avec des sentiments entiers ;
- la culture organisationnelle ;
- le niveau de manifestation de l'indépendance et de l'initiative ;
- le sens de la valeur ;
- situation réussie.

Afin de mener à bien une bonne pratique éducative dans tous les domaines, mais surtout dans ceux qui se réfèrent à la spécificité de la manifestation par l'art, nous avons jugé opportun de développer un ensemble de modèles praxéologiques, qui contribueraient à la réorientation conceptuelle du praticien. Les modèles en question sont axés sur les principales lois du fonctionnement efficace des composantes de l'action artistique. Chaque modèle comprend les méthodologies d'un bon développement, révèle les possibles représentants positifs ou négatifs du modèle ciblé, et met en évidence les finalités que les acteurs du processus instructif-éducatif peuvent attendre.

Modèle relationnel : action - changement qualitatif. Possibilités positives du modèle.

Arguments. L'étudiant, initié aux actions artistiques, médite, éprouve des sentiments plus ou moins profonds, mais ils sont cachés à la vue des autres. La personne est le seul observateur et appréciateur des phénomènes intérieurs. C'est lui et lui seul qui accepte ou rejette, surestime ou sous-estime les "comportements" reçus des œuvres d'art et qui pourraient avoir lieu, mais qui, pour l'instant, persistent à l'état d'attente, sous une forme tacite. L'influence formative-développementale sur l'acteur du processus ne diffère en rien, selon les ressources employées dans le processus, d'autres formes de comportement.

- l'étudiant, en particulier dans les domaines artistiques et créatifs, a besoin d'un refuge intérieur pour vérifier tous les avantages et inconvénients des stimuli venant de l'extérieur et de l'intérieur ;

- En tant qu'auto-observateur, l'étudiant a accès à tout ce qui se passe dans les espaces internes, qui sont, à bien des égards, fermés à un observateur externe ;

- le modèle de comportement idéalisé est une méthode spécifique au domaine de la création artistique, qui prépare l'élève à l'identification de valeurs et à l'anticipation d'événements musicaux-artistiques, sans qu'il n'accomplisse d'actions extérieures ;

- la capitalisation du modèle, dans des domaines équilibrés, conduit (devrait conduire !) à l'indépendance musicale-artistique et à l'intra-indépendance de l'élève ;

- le modèle de comportement idéalisé, formé / construit à l'intérieur de la personne, ne disparaît pas sans laisser de traces, mais au contraire, il est rigoureusement appliqué dans les comportements ultérieurs, fabriqués par des actions extérieures ;

- les étudiants qui maîtrisent les capacités manifestes du modèle visé, en règle générale, font preuve de performances élevées dans le domaine de la création musicale et artistique.

Opportunités négatives du modèle :

- les capacités des élèves sont laissées sans champ de manifestation ou camouflées et ne sont pas directement observées par l'enseignant, les collègues, les parents ;

- les comportements musicaux-artistiques idéalisés sont dirigés et évalués avec de grandes difficultés par des facteurs externes ;

- l'impossibilité d'impliquer l'enseignant dans les processus comportementaux tacites fait que ce modèle doit être laissé au hasard ou complètement exclu de l'environnement éducatif.

- les étudiants désireux d'appliquer dans la pratique le modèle de comportement idéalisé sans aucun transfert situationnel subissent des défaites, ne sont pas acceptés par les circonstances.

Pour l'action musicale, le comportement visé est d'une importance incommensurable, car il permet à l'élève de développer sa capacité à choisir, à prendre la responsabilité de ses performances.

Le problème de la relation entre la théorie et la pratique de l'éducation est une question clé de la pédagogie. Le souhait d'équilibrer les actions de l'environnement théorique de l'éducation et de l'environnement pratique de l'éducation n'est pas de frustrer / déclencher les actions traditionnelles, mais de les réorienter vers un changement et un progrès qualitatifs.

Actuellement, le système éducatif institutionnalisé ne dispose pas des sources prévues spécialement pour la mise en pratique des approches théoriques, sauf par le biais du perfectionnement des enseignants pour les cours spécialisés.

C'est pourquoi le chercheur d'aujourd'hui est obligé non seulement d'élaborer des recherches cohérentes, mais aussi d'investir leurs résultats dans l'environnement éducatif et pratique.

Facteurs d'influence positive de la relation : théorie - pratique :

- le niveau d'expérience pédagogique ;

- la spécialisation (professeur de musique et chorégraphie, professeur de musique et classes primaires, professeur de classes primaires, professeur de musique et chorale, professeur de musique et instrument de musique, etc ;)

- en fonction du niveau d'études (école d'arts / de musique, école secondaire, faculté) ;

- esprit créatif (performances démontrées ou possibles, dotation inférieure, moyenne, supérieure, activation motivée, orientée, "intelligence multiple" (Gardner, 1983).

- variable individuelle ;

- les variables sociales

L'école est un monde social spécifique pour les enfants, où ils ont affaire à leurs pairs, à l'enseignant et aux disciplines d'étude. Il se pose de nombreuses questions et attend des réponses. Il se pose de nombreuses questions et attend des réponses. Le fait d'obtenir les réponses attendues

accroît l'effort de connaissance, de recherche et de découverte des phénomènes inconnus. Si la nécessité d'agir de manière indépendante et créative est opportune pour les disciplines scolaires, cette nécessité est d'autant plus ressentie dans les disciplines artistiques (musique, peinture, chorégraphie, etc.).

Afin d'encourager en permanence l'effort de l'élève, qui se manifeste ainsi de manière proactive, indépendante et réussie, il ne suffit pas d'avoir une praxéologie pédagogique *réceptive*, qui se réduit au fait que l'enseignant cherche à mettre en pratique les approches théoriques et méthodologiques décrites dans la littérature spécialisée, les guides, les programmes d'études, etc. L'éducation moderne, en particulier l'éducation artistique, a un besoin impérieux d'une *praxéologie innovante* qui, contrairement à la praxéologie réceptive, ne reprend pas les approches théoriques et méthodologiques brutes, mais oblige le praticien à rassembler à partir des sources disponibles uniquement les idées des essences perçues, afin de se présenter plus tard devant les élèves avec de nouvelles options d'action. Une telle praxéologie devient plus qu'un simple acte pratique, car elle place l'enseignant dans le rôle de manager intérimaire entre la théorie et la pratique. Dans cette hypostase, le praticien répond pleinement aux rigueurs praxéologiques qui sont réduites aux spécificités de la conception logistique et de la réalisation de l'action artistique.

Le défi de la mise en œuvre d'une *praxéologie formative et innovante* dans l'éducation artistique n'est pas un caprice du moment et toute demande purement théorique, mais une nécessité vitale et pratique visant à mobiliser toutes les ressources humaines pour changer à la fois la vision intégrative et professionnelle des enseignants et la responsabilité directe de la qualité de leurs actions quotidiennes avec les acteurs de la formation.

1) *L'objectif de l'action artistique de l'élève* : agir de manière proactive, agir avec volonté et un maximum d'initiative ;

2) *les qualités individuelles de l'élève/étudiant, transférables dans un style proactif.*

Activité artistique : opportunités et défis

Si nous nous référons à la formation de la personnalité à travers l'art, nous constatons que la pratique de cette orientation de l'éducation ne répond pas aux exigences technologiques spécifiques aux processus de perception-compréhension-crédation des œuvres d'art. Dans ce domaine éducatif, l'approche visant à optimiser le rapport théorie-pratique acquiert des valeurs pédagogiques, formatives et de développement artistique supplémentaire, en raison des principes de création/création/perception des produits artistiques, qui stipulent que l'œuvre d'art n'existe elle-même qu'en l'interprétant, en la regardant et en l'écoutant - processus comprenant l'action mentale créative de l'auteur, conventionnellement considérée comme théorique, avec l'action de la perception, également considérée comme pratique. Le processus de

perception artistique dans les actions d'instruction et de formation s'identifie à l'action éducative elle-même. Dans ce processus, le poids considérable repose sur l'état participatif lié à la conception, au développement et à l'évaluation/auto-évaluation (par la prescription de cartes comportementales individuelles, l'anticipation des actions pratiques, la variation des opérations, l'exécution des tâches en choisissant les variantes optimales de résolution) et la dynamique de la compétence professionnelle des enseignants pour réaliser progressivement le processus de conception théorique et d'action pratique, en identifiant le contenu éducatif et les actions valables, en diagnostiquant les ressources individuelles, en planifiant, en formant des hypothèses, en procédant à une évaluation séquentielle et finale.

Dans la littérature, l'action est considérée comme un acte pratique d'une activité. Mais il existe également une opinion selon laquelle l'action se réduit non seulement à la sphère pratique, mais inclut également la sphère de la conception/planification, c'est-à-dire ce qui se passe en termes mentaux (théoriques). En d'autres termes, le fait même d'avancer le but de l'action, l'intention de projeter le progrès de la réalisation, constitue une étape de l'action. En ce sens, l'action dépasse les limites d'une activité proprement dite avec ses composantes traditionnelles : but, motifs, opérations, etc.

L'action artistique de l'élève constitue un micro système comportemental activé (mobilisé/engagé) par les stimuli pédagogiques (principes, méthodes, techniques), afin d'augmenter continuellement l'effort, d'aider l'élève à s'inscrire dans la courbe de l'effort (I. Radu et M. Ionescu). La maîtrise pédagogique, dans ce sens, implique la stimulation ciblée des attitudes de l'élève/étudiant vis-à-vis des obligations pédagogiques et sociales, du degré d'introspection des objectifs et de la sphère motivationnelle. L'orientation systémique de la personnalité vers le résultat, accompagnée de processus de changement et d'innovation de ses propres valeurs, doit être continuellement soutenue par les facteurs de la personnalité : intelligence, esprit d'initiative, persévérance, volonté autonome, capacités artistiques accrues, imagination créative, émotivité, responsabilité.

Dans le travail avec les enfants, une importance considérable sera accordée aux aspects liés à la sphère pratique de l'action des étudiants : audio-vidéo, perception-interprétation, perception-jeu/chorégraphie (interprétation vocale-chorale, musicalité vocale-instrumentale, exécution de mouvements de danse, exécution/création du jeu musical, etc.) Dans le travail avec les élèves adolescents, avec les élèves ordinaires avec des actions de nature pratique, une importance particulière sera accordée aux actions de nature théorique : projeter/anticiper, émettre des hypothèses, analyser, généraliser, etc. Le message artistique offre à la personne concrète de multiples possibilités de varier ses sentiments. La capacité à varier dépend du degré de manifestation de la proactivité. La personne proactive crée à partir d'un sentiment simple une gamme de sentiments et de significations

nouvelles, une série de sentiments composés, qu'elle ramène à une signification fondamentale et vice versa, tandis que la personne réactive tend à banaliser les significations, optant plutôt pour une gamme de significations qui relèvent de l'acquis.

Le pouvoir d'exécution d'une personne dans le domaine de l'art, et pas seulement, est celui d'opérer avec la liberté de choisir entre le stimulus (S théorique/pratique) et la réponse (R théorique/pratique) des sentiments ou des valeurs, des décisions personnelles ou des circonstances - des aspects indispensables du modèle de proactivité artistique.

Pour aborder le concept d'évaluation de la réussite éducative, considérée comme une condition essentielle, il est nécessaire de percevoir la réussite de manière intégrée/synthétisée, c'est-à-dire comme un système dans lequel l'évaluation de n'importe quelle partie ou subdivision du système permettrait d'établir la validité des performances de l'ensemble du système.

La réussite intégrée de l'éducation artistique ne se limite pas à l'heure inscrite à l'emploi du temps, mais cette réussite nécessite un attribut essentiel du système - la formation permanente, qui implique l'évaluation de la performance de l'élève/étudiant à la suite des activités tant dans le cadre du programme d'études qu'en dehors de celui-ci (chorale, orchestre, ensemble folklorique/chorégraphique, etc.).

La littérature recense aussi bien des adeptes de l'évaluation de la réussite des élèves/étudiants à grande échelle, que des adeptes de l'idée que l'évaluation de la réussite n'aurait pas de résultat raisonnable d'un point de vue éducatif. Ces divergences conceptuelles sur la question de la réussite scolaire sont regroupées dans le tableau suivant :

Les facteurs inhibiteurs de l'action artistique Facteurs externes :

1. Les recherches théoriques, les conclusions et les recommandations méthodologiques présentées sous la forme de thèses, d'articles, d'essais et d'autres documents à caractère théorico-praxéologique ne sont pas suffisamment validées à grande échelle dans la pratique, mais surtout dans des conditions de laboratoire.

2. Une bonne partie des recherches dans le domaine de la formation, de l'éducation artistique sont trop éloignées des problèmes rencontrés par les enseignants-praticiens. Cette distanciation crée une situation d'éloignement des deux sphères (théorique et pratique) qui, fonctionnant en parallèle, enregistrent un faible pourcentage de tangentes.

3. L'homogénéisation du système artistique par le développement de manuels, de programmes d'études, de guides méthodiques sans projets alternatifs conduit au refuge, à l'enfermement de l'enseignant dans le quotidien/empirique et le normatif, offrant ainsi trop peu d'options pour l'innovation et le changement.

4. Certaines théories sont élaborées sur la base de la conceptualité d'autres sciences voisines de la pédagogie et ne s'harmonisent pas toujours avec son objet.

5. L'existence d'une mentalité spécifique des praticiens visant à préserver les dépositaires/accumulations traditionnels et à résister aux influences extérieures.

6. L'environnement éducatif est, dans une faible mesure, ouvert aux observateurs extérieurs (société, parents, organes administratifs compétents, etc.), ce qui implique des lacunes dans la détection de la situation réelle et l'intervention au bon moment.

7. L'évaluation de la qualité des actions des élèves/étudiants, qui comprend également le résultat des investissements pédagogiques de l'enseignant, est effectuée par l'enseignant lui-même, ce qui dénote une faible objectivité en termes d'évaluation et d'auto-évaluation.

8. La responsabilité de l'enseignant dans la réussite scolaire, mais surtout dans le comportement extrascolaire des élèves/étudiants, est minime.

Facteurs internes :

1. Manque de continuité par rapport à l'avancement des objectifs de travail pour la conception et la réalisation de l'A. A. Une grande partie de ce qui est planifié ou projeté n'est pas réalisé, et le peu qui est réalisé n'est pas soumis à un examen critique vertical et horizontal afin de prendre des mesures concrètes pour promouvoir une éducation de changement de qualité.

2. Les intentions et les efforts des élèves/étudiants/enseignants pour changer la qualité ne sont souvent pas soutenus/stimulés par des facteurs pertinents, ni sur le plan matériel ni sur le plan moral.

3. La mise en évidence des stratégies/politiques de changement d'un petit nombre d'élèves/étudiants ayant des aptitudes particulières au détriment de l'ensemble de l'échantillon de l'école/université constitue un délit d'instruction et d'éducation.

4. La présence de la soif de l'enseignant-praticien de souscrire aux résultats et aux succès de ses disciples et de les qualifier d'avantages de son propre succès. Un tel style charismatique éclipse la relation enseignant-élève/étudiant.

5. L'environnement pédagogique/éducatif est monopolisé, ce qui prouve que les élèves/étudiants/parents n'ont pas d'alternatives, même dans le choix de l'école/de la faculté, surtout en milieu rural, et qu'ils ne profitent pas non plus du choix des matières étudiées. À cette fin, il est nécessaire d'établir une liste des matières optionnelles et des activités extrascolaires optionnelles dont l'élève/étudiant pourrait bénéficier. Les possibilités de formation/éducation artistique dans ce chapitre sont tout à fait considérables.

6. Dans l'enseignement artistique d'aujourd'hui, la question/le problème de l'évaluation des pratiques modernistes et de leur diffusion à

grande échelle dans l'environnement éducatif n'est même pas posé au sens praxéologique du terme.

7. Les faibles initiatives de certains enseignants-praticiens pour promouvoir une éducation en mutation sont qualifiées par les collègues de la guilde de provocation, de perturbation du processus qui "se déroule tranquillement et sans secousse".

8. La forme d'auto-amélioration du praticien à travers l'avancement au diplôme d'enseignement, bien qu'elle constitue un levier considérable dans la dynamique de la compétence professionnelle, ne sauve pas la situation, car les travaux rédigés et soumis à l'évaluation ne présentent souvent que quelques transcriptions de sources de profil sans être accompagnés de matériaux/arguments issus de la pratique pédagogique personnelle de l'enseignant.

Le praticien assume une grande responsabilité formative, car il évolue en tant qu'éducateur et gestionnaire du processus interdisciplinaire (pédagogie, psychologie, philosophie, musicologie, esthétique). Les compétences didactiques, éducatives et managériales de l'enseignant sont mises en œuvre, respectivement les stratégies curriculaires, liées aux exigences sociales imposées à l'éducation, à l'enseignement. Sur la base des obligations et des responsabilités que le praticien assume pour la cause éducative, nous précisons dans ce qui suit les principaux rôles qu'un enseignant-praticien doit remplir :

Tout d'abord, il faut laisser faire :

- observateur et médiateur des processus intermédiaires (environnement individuel ↔ environnement artistique ↔ environnement instructif-éducatif/social) ;

- producteur d'idées et de messages cognitifs-formatifs ;

- coordinateur des actions/situations individuelles et collectives ;

- concepteur d'actions, de stratégies, de programmes, de plans (E. Joița, 2000) ;

- expérimentateur d'idées, d'hypothèses individuelles et collectives ;

- source d'information, modèle de comportement, porteur de valeurs (E. Joița, 2000) ;

Deuxièmement, prendre ses responsabilités :

- l'orientation managériale de la personnalité ;

- initier des variétés d'idées, d'hypothèses, de projets de cartes d'action ;

- prendre des décisions raisonnables, élaborer et adopter des schémas de comportement artistique ;

- le choix des contenus et des stratégies, des ressources intellectuelles en fonction de l'effort nécessaire ;

- le guidage différencié avec des opérations d'actionnement ;

- l'inhibition des facteurs/composants non valables de l'AAaE/S ;

- rénovation des formes d'organisation, des objectifs et des techniques d'influence sur les personnes éduquées ;
- assurer l'intégration interdisciplinaire (entre la pédagogie et les fonctions d'éducation formative).

Les nouveautés, apparues et imposées d'une période à l'autre dans l'évolution de la culture et de l'éducation musicales, ont été et sont déterminées par les réalisations scientifiques et artistiques, par l'enrichissement des possibilités de connaissance et la valorisation des expériences et des réalisations, tant dans le domaine de la didactique musicale que dans celui de la création musicale et de l'art de l'interprétation.

Les perspectives envisagées, surtout dans la dernière moitié du siècle, visaient à une meilleure connaissance des particularités physiques et psychologiques de l'enfant, de sa capacité à former des perceptions auditives, visuelles et kinesthésiques, et des objectifs fondamentaux poursuivis par les spécialistes :

- le personnel enseignant et les chercheurs ;
- ont été et restent l'amélioration des contributions de la musique à l'éducation esthétique et éthique des enfants, au développement de leur sensibilité et de leur intelligence, c'est-à-dire à la formation et au développement harmonieux de la personnalité de l'enfant.

Dans ce sens, les études de certains spécialistes des différents domaines de recherche dédiés à l'éducation ont démontré que la pratique de la musique, notamment à travers l'audition, contribue de manière substantielle à augmenter les capacités intellectuelles des élèves, en particulier l'attention et le pouvoir de concentration, mais aussi la sensibilité et même l'exploitation de leur potentiel créatif. Toute l'approche scientifique est pensée dans une harmonisation naturelle des valeurs de la tradition de l'éducation musicale, avec les innovations de contenu et de technologie didactique de ces dernières années ; en même temps, elle est présentée de façon claire, convaincante et souvent avec un esprit chaleureux, qui démontre la passion des auteurs pour l'éducation et l'amour des enfants qui veulent découvrir et comprendre le pouvoir expressif de la musique.

L'éducation esthétique constitue une composante essentielle de l'éducation, car cette approche vise à former la sensibilité, la réceptivité de l'être humain aux aspects non pragmatiques et alternatifs de l'existence. L'esthétique représente une autre forme, supérieure et particulière, de structuration du monde objectif et de l'imaginaire. Par l'éducation esthétique, l'enfant accède à une autre forme d'organisation, de transfiguration de l'existence, dépassant les routines intellectuelles-rationnelles ou utilitaires.

Dans la célèbre hiérarchie des besoins, élaborée par Abraham Maslow, la satisfaction des besoins esthétiques, placée au sommet de la pyramide, définit dans une mesure essentielle l'humanité et la spiritualité : l'homme complet est donc celui qui est éduqué et sous aspect esthétique.

L'éducation esthétique formelle se fait, de manière particulière, à travers des disciplines spécifiques aux sept arts. Parmi celles-ci, en particulier dans l'éducation artistique, une attention particulière est accordée à l'éducation musicale, qui commence à l'école primaire, voire dès la petite enfance, et se poursuit au collège et au lycée.

L'éducation contemporaine a besoin d'une praxéologie innovante qui, contrairement à la praxéologie réceptive, ne reprend pas les approches théoriques et méthodiques brutes, mais oblige le praticien à rassembler uniquement les idées des essences perçues à partir des sources fournies, afin qu'elles soient ensuite présentées aux étudiants avec de nouvelles options d'action.

Une telle praxéologie devient plus qu'un acte pratique, car elle place l'enseignant dans le rôle de manager avec une fonction intermédiaire entre la théorie et la pratique. Dans cette posture, le praticien répond pleinement aux rigueurs praxéologiques, qui sont réduites à la spécificité de la conception et de la réalisation logistiquede l'action artistique.

La mise en œuvre souhaitée d'une praxéologie formative-innovante dans l'éducation artistique nationale n'est pas un caprice du moment ni une approche purement théorique, mais une nécessité vitale et pratique, visant à mobiliser toutes les ressources humaines pour changer à la fois la vision intégrative-professionnelle du corps enseignant, ainsi que sa responsabilité directe dans la qualité des actions entreprises au jour le jour avec les acteurs du processus de formation.

Nous disons ces choses en nous basant sur la réalité à laquelle est actuellement confrontée la pratique de l'éducation artistique dans les écoles de musique et d'art pour enfants, les lycées artistiques et les facultés universitaires ayant un profil artistique. Des enquêtes approfondies sur le terrain concernant le sujet proposé confirment nos hypothèses formulées précédemment :

a) la pratique, contrairement à la théorie, est un processus vivant, mobile et souvent avec des tendances hostiles au changement ;

b) la dynamique d'une théorie pédagogique postmoderniste a indéniablement besoin d'une praxéologie fonctionnellement innovante ;

c) les technologies éducatives actuelles supposent un système organisé, dans lequel les composants peuvent et doivent être appliqués de manière intégrée ;

d) la corrélation des résultats de notre recherche avec les résultats de la recherche actuellement obtenus démontre que les stratégies de changement axées uniquement sur les élèves/étudiants doués ne résolvent pas entièrement le problème, car elles doivent offrir des chances égales à l'ensemble de l'échantillon du processus éducatif.

Les mesures prises à cet égard n'excluent pas certains risques prévisibles tels que

a) le faible niveau de responsabilité et d'attitude que certains responsables et enseignants pourraient manifester à l'égard des objectifs mis en avant dans le programme de recherche expérimentale et de mise en œuvre de la praxéologie ciblée ;

b) l'existence de lacunes dans l'assurance logistique nécessaire au processus d'instruction et d'éducation dans les écoles d'art ;

c) le niveau de performance professionnelle du personnel enseignant, le faible intérêt pour les actions de changement dans l'éducation, n'assureront initialement pas partout la prise de conscience des priorités de la transition de la praxéologie traditionnelle vers la praxéologie formative-innovante ;

d) l'accès du praticien aux matériels théoriques et méthodiques, aux programmes et manuels et à leur évaluation, afin de réussir une éducation qualitative et de favoriser le changement.

Ainsi, l'analyse des risques prévisibles implique la nécessité pour les praticiens de passer d'une conscience de l'éducation artistique comme phénomène secondaire à celle d'une priorité culturelle de la société de type européen. Dans ce contexte, des efforts ont été faits pour corroborer les facteurs universitaires et pré-universitaires afin de réaliser les changements prévus.

Lorsque nous mettons l'accent sur la praxéologie innovante, nous avons à l'esprit la réforme de la pédagogie conçue comme une science et une pratique humaniste, constituée comme un système ouvert, ce qui signifie que son objectif prioritaire est de réviser, de reconceptualiser les principes éducatifs ; à travers ses constructions constitutives, la formation (enseignement, apprentissage, cognition) et l'éducation (formation, développement, changement), qui s'affirme comme une science managériale, insistant à travers ses deux rôles sur une action éducative qualitative, efficace et progressive (V. Babii, T. Bularga, 2015).

Afin d'établir une relation dynamique entre les approches théoriques et les applications pratiques réussies des approches scientifiques et épistémologiques, il est nécessaire d'établir une collaboration optimale entre les accumulations théoriques et les innovations de la praxis éducative. Les liens qualitatifs entre la praxéologie et la théorie ne peuvent à eux seuls provoquer les changements souhaités dans le processus éducatif. Mais la pratique éducative et son étude, la praxéologie, constituent pour les sciences de l'éducation non seulement l'une des trois sources de connaissances dans la recherche pédagogique, mais aussi une base épistémologique significative capable de contribuer à la résolution des problèmes de la pédagogie, en particulier à l'optimisation de la relation théorie-pratique éducative.

Nous voyons une telle connexion et collaboration efficace entre la théorie et la pratique à partir de positions collaboratives à la fois horizontales (la réceptivité active-applicative des praticiens aux approches et élaborations

scientifiques, d'une part, et la valorisation systémique et continue des expériences innovantes des praticiens, d'autre part), ainsi que verticales, ce qui signifie que le praxéologue innovant prend des élaborations théoriques non pas tout en détail, mais seulement les idées essentielles pour les appliquer à partir de leurs propres positions, celles-ci étant accompagnées par d'autres options de l'acteur du processus de changement par le biais de l'innovation pratique.

L'approche de l'optimisation de la relation théorie-pratique obtient des valeurs instructives-formatives et de développement artistique supplémentaires, en raison des principes de création/récréation-réception des produits artistiques, qui stipulent que l'œuvre d'art n'existe en tant que telle que dans le processus de son interprétation-visualisation-audition - processus qui inclut l'action mentale de l'auteur de la création, conventionnellement considérée comme théorique, avec l'action de la réception et, en même temps, étant considérée comme une pratique.

Le processus de réception artistique au sein des actions instructives-formatives s'identifie à l'action éducative elle-même. Dans ce processus, un poids considérable revient au statut participatif de l'élève/étudiant dans l'action de conception, de mise en œuvre et d'évaluation/autoévaluation (en prescrivant des cartes comportementales individuelles, en anticipant les actions pratiques, en variant les opérations, en accomplissant les tâches en choisissant les variantes optimales de résolution) et à la dynamique de la compétence professionnelle du personnel enseignant pour réaliser progressivement le processus de conception (théorique) et d'action (pratique), en identifiant les contenus éducatifs et les actions valables, en diagnostiquant les ressources individuelles, en planifiant, en formant des hypothèses, en procédant à une évaluation séquentielle et finale.

Nous sommes convaincus que l'activité artistique diffère grandement des autres activités humaines en raison de sa spécificité ontologique, qui exige la prise en compte des opportunités et des défis apparents dans la manifestation du potentiel individuel de l'élève/étudiant, un acte qui s'exprime par la transposition des prescriptions théoriques en actions pratiques indéniablement par la présence de réactions émotionnelles-affectives, en vivant les projets et les cartes logistiques de l'action (V. Babii, 2010), non seulement en attendant les incitations de l'extérieur, mais en renforçant les propres intentions et décisions artistiques de l'élève - sujets de l'éducation.

Cependant, dans l'action artistique, l'approche de la personne est une réalisation avec l'intention d'une manifestation purement artistique. Elle est produite dans une posture complexe de créateur, d'interprète, d'auditeur, de spectateur, de lecteur ; elle intègre l'image de phénomènes réels et d'idées subjectives ; elle cherche à se manifester à travers le produit et en tant que produit de l'art respectif : musique, arts plastiques, chorégraphie, etc. En

étant impliqué dans le processus artistique d'un certain art, l'élève ou l'étudiant fait simultanément appel à d'autres arts pour compléter l'image artistique spécifique au domaine donné. En émergeant de ces perspectives éducatives et philosophiques, nous réalisons que, par exemple, l'acte de perception musicale de l'auditeur n'est pas un acte d'imagination strictement artistique ou strictement musicale, mais un acte d'imagination musico-artistique. Ainsi, l'activité de l'acteur du processus de réception, liée à ce domaine, est une action avec un champ d'influence plus large, sous le nom d'action musico-artistique. Pour ces raisons, la notion d'artistique n'est pas un complément artificiel au mot musical, mais représente un contenu avec une signification intégrée et unique.

Considérant l'action artistique (AA) comme une composante fondamentale de l'équilibre entre la sphère théorique et la sphère praxéologique, il convient d'identifier la notion d'action. Action est un mot d'origine latine dont le sens est "acsio", c'est-à-dire faire, agir. Dans le DEX, l'action est décrite comme "l'acte d'agir, une activité entreprise pour atteindre un but". En partant de l'essence de la notion proposée, nous préciserons que son sens principal se réduit au phénomène de l'action, mais pas à la volonté du hasard, mais pour atteindre un certain but. En lien avec l'approche de l'action en éducation, la question se pose : "Quelle est la dimension du processus d'action ?" Dans la littérature, l'action est traitée comme un acte pratique d'une activité. Mais il y a aussi l'opinion selon laquelle l'action est réduite non seulement à la sphère pratique, mais inclut aussi la sphère de la conception/planification, ce qui se passe en termes mentaux (théoriques). En d'autres termes, le fait même d'avancer le but de l'action, l'intention de concevoir le cours de la réalisation, est une étape de l'action. En ce sens, l'action transcende les limites d'une activité réelle avec ses composantes traditionnelles : but, raisons, opérations, etc.

L'action artistique de l'étudiant est un microsystème comportemental activé (mobilisé/employé) par le stimulus pédagogique (principes, méthodes, techniques), pour augmenter continuellement l'effort, pour aider l'étudiant à s'intégrer dans la courbe d'effort (I. Radu et M. Ionescu). La maîtrise pédagogique, dans ce sens, implique la stimulation orientée des attitudes de l'étudiant vers les obligations pédagogiques et sociales, vers le degré d'introspection des objectifs et de la sphère motivationnelle. L'orientation systémique de la personnalité vers le résultat, accompagnée de processus de changement et d'innovation de ses propres valeurs, doit être continuellement soutenue par des facteurs de personnalité : intelligence, initiative, persévérance, volonté autonome, capacités artistiques accrues, imagination créative, émotivité, responsabilité.

Dans le présent chapitre, les aspects liés à la sphère théorique (de la conception) de l'AA et à sa sphère pratique, dans le processus de réalisation, ont été pris en compte. L'accent mis sur l'un ou l'autre domaine de l'AA

dépend largement de l'âge de la scolarité. Ainsi, dans le travail avec les élèves des petites classes, un poids considérable sera accordé aux aspects liés à la sphère pratique de l'action des élèves : audio-vidéo, perception-interprétation, perception-jeu/chorégraphie (interprétation vocale-chorale, musique vocale-instrumentale, exécution de mouvements de danse, exécution/création de jeux musicaux, etc.) En travaillant avec des élèves adolescents, avec des élèves ordinaires ayant des actions pratiques, une importance particulière sera accordée aux actions théoriques : conception/anticipation, formulation d'hypothèses, analyse, généralisation, etc.

La relation Stimulus-Réponse/Comportement dans le contexte de l'AA est testée surtout pour obtenir un effet de connexion court, au détriment de la tendance à varier les différentes causes que, souvent, dans le contexte de l'éducation, nous ne prenons même pas en compte. Le message artistique offre à la personne concrète de multiples possibilités de varier ses sentiments. La capacité de varier dépend du degré de manifestation de la proactivité. La personne proactive crée, à partir d'un sentiment simple, une gamme de sentiments et de significations nouveaux, une série de sentiments composés, qu'elle ramène à un sens fondamental et vice versa, tandis que la personne réactive tend à une banalisation, à une banalisation des significations, optant plutôt pour une gamme de significations qui appartiennent à l'acquis. Le pouvoir effectif d'une personne dans les domaines de l'art, et pas seulement, est d'opérer avec la liberté de choisir entre le stimulus (S théorique / pratique) et la réponse (R théorique / pratique) des sentiments ou des valeurs, des décisions personnelles ou des circonstances - aspects indispensables du modèle de la proactivité artistique.

Au stade initial, nous n'avons pas l'intention, en particulier, de mettre en évidence les cadences de l'efficacité des AA, bien que, tangentiellement, nous ne manquerons pas de souligner le rôle de l'un ou l'autre type d'action pratique dans l'amélioration de la qualité du processus d'éducation/de formation. Ici, les objectifs attendus sont modestes en théorie, car l'accent principal est mis sur le développement de technologies/techniques pour cibler les processus de fonctionnement des éléments d'une action. Il est important de reconceptualiser les actions musicales-artistiques, traitées comme un phénomène d'intégration entre la théorie et la pratique, entre l'enseignant et l'étudiant, entre la conception et la réalisation, entre le stimulus-objectif et le stimulus-réponse-comportement.

À tous les stades praxéologiques, les principes d'efficacité doivent être reconceptualisés et méthodologiquement instrumentés dans la perspective d'une éducation qualitative :

- le principe de proactivité ("être" et "savoir") ;
- le principe de centrage des valeurs ("être libre dans l'option") ;

- le principe de l'introduction artistique ("être ouvert à la vérité", la présence de l'état d'"ouverture à la beauté, à l'intimité") ;
- le principe de création et de créativité ("être inventif", présence de l'état d'"extinction de la nouveauté") ;
- le principe de la réussite personnelle ("s'efforcer continuellement d'évoluer vers une nouvelle qualité").

L'efficacité des actions artistiques des étudiants, dont les fondements théoriques sont les principes proposés, est étudiée à travers le prisme des niveaux III de réalisation des objectifs de la mise en œuvre de la praxéologie artistique innovante, qui est basée sur les niveaux de réalisation suivants :

1. Le niveau théorique, qui est appelé à mettre en évidence les opportunités et les risques des élaborations théoriques réalisées au fil du temps dans le domaine de l'éducation artistique ;

2. Le niveau cognitif-proche nous amène à réaliser une activité d'identification et de recouplement du contenu des manuels d'étude, des guides, des recommandations méthodologiques et d'autres matériels ayant une fonction de couverture didactique, d'une part, et leur lien avec le contenu des approches théoriques, d'autre part ;

3. Le niveau praxéologique qui, dès le départ, met l'accent sur l'étude de la réussite pratique des personnes formées et de celles qui guident le processus de formation proprement dit.

À son tour, chacun des trois niveaux mentionnés ci-dessus relie son contenu à l'échelle des huit autres niveaux de formation artistique, en tenant compte des aspects suivants :

- 1) le contenu ;
- 2) l'attitude / la motivation ;
- 3) la conception ;
- 4) modélisation ;
- 5) attente ;
- 6) réalisation ;
- 7) l'évaluation ;
- 8) approbation / désapprobation.

La détermination des niveaux de performance artistique permettra d'axer le processus de mise en œuvre sur certains facteurs d'efficacité de l'action artistique de l'élève/étudiant et de l'action de l'enseignant.

Nous avons entrepris d'étudier l'activité formative et éducative du praticien du point de vue de plusieurs positions qui ont un poids significatif dans le processus de mise en œuvre d'une praxéologie innovante, à savoir la vérification de la relation entre les variables suivantes : professionnalisme et compétence pédagogique, maîtrise et amélioration continue de soi.

Sur la base de ces déclarations, nous avons établi les corrélations praxéologiques suivantes :

- le degré de maîtrise par l'enseignant-praticien des technologies visant à promouvoir un style d'action opérationnel et qualitatif ;
- la dimension de stimulation de l'autonomie de l'élève/étudiant dans la conception et la réalisation efficaces de l'AA ;
- le niveau d'application du modèle d'influence indirecte.

Parmi les risques prévisibles auxquels nous pouvons nous attendre dans la pratique de l'enseignement-apprentissage-évaluation, nous pourrions souligner les risques qui restent ouverts au processus de mise en œuvre d'une praxéologie innovante, à savoir l'opérationnalisation de trois variables dans un domaine d'action artistique consécutif et spécifique : la conception - l'organisation - la réalisation.

L'action humaine, en partie, l'action artistique reste, comme nous l'avons mentionné plus haut, le lien entre la théorie et la pratique, ce qui nous oblige à mettre en évidence les facteurs d'accompagnement dans la perspective d'une praxéologie efficace. Parmi les facteurs d'accompagnement de l'action artistique nous exposerons :

- les interventions de facteurs dits positifs, à apport facilitant, et de facteurs dits négatifs, à apport négatif. Ce qui reste certain, c'est que chacun de ces facteurs peut, au cas par cas, influencer positivement ou négativement : le niveau de direction avec les éléments du processus d'empathie artistique de l'élève/étudiant ; la transposition dans le rôle d'un autre, y compris dans les rôles artistiques ; le chevauchement de ses propres sentiments avec les sentiments des autres ; l'ouverture intime en termes de significations, d'idées artistiques, etc.

- la motivation de l'efficacité de l'action artistique, exprimée par les motifs-stimulus : imitation, pratique, réalisation selon le modèle ou les "cartes" pré-écrites de l'extérieur, récupération, changement, dynamique, activisme, liberté de décision, prise d'initiatives, autogestion ;

- la réussite motivationnelle, abordée en termes de principe de stimulation, d'organisation et de réalisation des actions artistiques des étudiants ;

- les motivations-valeurs, conceptualisées dans la proactivité artistique et spécifiées comme suit :

- a. le motif de "l'influence tacite" (W. Jordan) qui consiste à influencer l'étudiant par la manière d'"être", de rayonner ce que l'on est, d'entendre et de comprendre l'art, de le créer, de l'interpréter - le tout étant stimulé par le facteur de la raison : "influence tacite" ;

- b. le motif de "satisfaction durable" (St. R. Covey) est une nécessité primordiale dans le cadre de l'activité artistique. Cette raison donne à la personne une résistance, une force de caractère dans la reprise répétée de l'action ;

- c. la raison du transfert artistique vers d'autres domaines d'activité ;

- la communication artistique, réalisée par des moyens spécifiques du langage, de la musique et d'autres arts (intonation, verbalisation poétique, mime/pantomime, mouvements rythmiques/danse) ;
- la stimulation externe et interne ;
- le résultat (l'effet) réel et idéal ;
- l'évaluation et l'auto-évaluation de ses propres comportements et de ceux des autres.

Au cours des actions artistiques, nous identifions les relations suivantes :

a) *Enseignant - étudiant*. Cette formule implique la relation d'interaction (inter + action), dans laquelle, indépendamment des niveaux d'investissement dans le système d'action des ressources individuelles, le processus se produit en raison de la loi de compensation. Le pouvoir d'influencer une partie (de l'enseignant par l'élève ou vice versa) réside dans la force / puissance des tendances et des potentialités réelles de chaque agent à agir de manière appropriée à la situation. La situation éducative / formative est créée par les agents eux-mêmes qui initient l'action. La situation est un état objectif-subjectif qui apparaît dès que nous commençons à agir. La relation enseignant-étudiant est fortement empathique.

La conception et l'improvisation / la restauration / la réorientation de la situation dans le sens d'un développement qualitatif de l'action de l'étudiant est une condition fondamentale dans le concept de modélisation d'une action artistique efficace.

b) *Étudiant - art*. À ce niveau de la relation, l'accent est mis sur le paradigme du changement qualitatif de la personnalité. La qualité est toujours le résultat d'une série de changements, bien que chaque changement ne conduise pas nécessairement à une nouvelle qualité, mais seulement à un changement positif.

L'élève enclin à une manifestation réactive, à un comportement négatif, ne peut pas parier sur un changement qualitatif dans le domaine attendu.

L'effet de changement est le résultat d'une action unique ou d'un système complet d'actions. Le changement qualitatif du comportement centré sur les valeurs éthico-artistiques est assuré grâce à la relation "élève-art".

c) *Théorie - pratique*. Le problème de la relation entre la théorie et la pratique de l'éducation est une question clé de la pédagogie. Le souhait d'équilibrer les actions de l'environnement éducatif théorique et de l'environnement éducatif pratique n'est pas de frustrer / déclencher les actions traditionnelles, mais de les réorienter vers un changement et un progrès qualitatifs. À l'heure actuelle, le système éducatif institutionnalisé ne dispose pas des sources nécessaires à la mise en pratique des approches théoriques, si ce n'est par le biais de la formation des enseignants dans le

cadre de cours spécialisés. Par conséquent, le chercheur d'aujourd'hui est obligé non seulement de développer une recherche cohérente, mais aussi d'investir ses résultats dans l'environnement pratique de l'éducation.

Dès le début, nous avons mentionné que le développement efficace de l'action artistique et l'obtention d'un résultat souhaité ne peuvent avoir lieu qu'après l'observation de certaines étapes réalisées par paliers.

Par conséquent, dans un premier temps, il convient de poser la question-stimulus, qui peut être à la fois de nature émergente, provenant de l'intérieur, et de nature exogène, provenant de l'extérieur. Par exemple, il peut s'agir d'une information provocatrice : "Qu'est-ce que c'est ?", dans une situation d'alerte.

Dans un deuxième temps, une réflexion de l'interlocuteur serait nécessaire en analysant le stimulus reçu de l'intérieur ou de l'extérieur et en apportant des explications provisoires, à caractère hypothétique.

La troisième étape se réduit à l'acceptation ou au rejet par le répondant du stimulus reçu de l'extérieur à travers l'acte de conservation du projet de l'action ou même son exclusion définitive du champ mental.

Lors de la quatrième étape, la décision est prise et le projet d'action pratique est élaboré.

La cinquième étape, pour des raisons logiques, devrait être entièrement consacrée à la réalisation de l'action réelle par des effets réels : intonation, rythme, verbalisation, dessin, schématisation, etc.

Bien entendu, nous réservons la sixième étape à l'évaluation et à l'auto-évaluation des résultats de l'action, à la documentation des incidents négatifs et à l'analyse des causes qui ont provoqué ces incidents.

Médiation de l'enseignant.

Le praticien assume une grande responsabilité formative, puisqu'il évolue en tant qu'éducateur et gestionnaire du processus interdisciplinaire (pédagogie, psychologie, philosophie, musicologie, esthétique). Les compétences didactiques, éducatives et managériales de l'enseignant sont mises en œuvre, respectivement les stratégies curriculaires, liées aux exigences sociales imposées à l'éducation, à l'enseignement. Sur la base des obligations et des responsabilités que le praticien assume pour la cause éducative, nous précisons dans ce qui suit les principaux rôles qu'un enseignant-praticien doit remplir :

Tout d'abord, il faut laisser faire :

- observateur et médiateur des processus intermédiaires (environnement individuel ↔ environnement artistique ↔ environnement instructif-éducatif/social) ;

- producteur d'idées et de messages cognitifs-formatifs ;

- coordinateur des actions/situations individuelles et collectives ;

- concepteur d'actions, de stratégies, de programmes, de plans (E.

Joița, 2000) ;

- expérimentateur d'idées, d'hypothèses individuelles et collectives ;
- source d'information, modèle de comportement, porteur de valeurs

(E. Joița, 2000) ;

Deuxièmement, prendre ses responsabilités :

- l'orientation managériale de la personnalité ;
- le lancement de diverses idées, hypothèses, projets de cartes d'action ;
- prendre des décisions raisonnables, élaborer et adopter des schémas de comportement artistique ;
- le choix des contenus et des stratégies, des ressources intellectuelles en fonction de l'effort nécessaire ;
- le guidage différencié avec des opérations d'actionnement ;
- l'inhibition des facteurs/composants de non-valeur des actions artistiques de l'élève ;
- rénovation des formes d'organisation, des objectifs et des techniques d'influence sur les personnes éduquées ;
- assurer l'intégration interdisciplinaire (entre la pédagogie et les fonctions d'éducation formative).

Rôles pédagogiques

Dans le cadre des fonctions de médiation du praticien dans le processus, il convient d'identifier et d'échelonner les rôles pédagogiques qui sont liés à la réalisation des objectifs d'une éducation interactive et qui doivent être axés sur les éléments suivants souhaités :

- créer à partir de chaque œuvre d'art un environnement dans lequel l'élève/étudiant peut vivre les moments artistiques comme une performance de son âme ;
- encourager les élèves/étudiants à faire des transferts imaginatifs d'un art à l'autre ;
- créer des situations d'ouverture par l'art vers soi, vers les autres ;
- stimuler l'ingéniosité, la flexibilité et la convergence des élèves/étudiants dans la conception/l'organisation et la réalisation d'une action artistique ;
- être un gestionnaire compétent non seulement en termes de lancement/avancement de tâches cognitivo-didactiques, mais aussi en ce qui concerne la modélisation du processus de leur réalisation effective ;
- organiser et structurer efficacement la forme et le contenu de la classe d'enseignement/éducation artistique et des classes périscolaires ;
- illustrer par ses propres actions des expériences artistiques précieuses ;
- d'inciter les élèves à généraliser et à tirer des conclusions indépendantes (L. Arceajnicova, 1987) ;

Rôles psychologiques

Nous les réduisons au développement des composantes mentales spécifiques de l'élève/étudiant influencées par les stimuli artistiques. Dans ce contexte, l'enseignant doit orienter son activité vers :

- la stimulation des capacités artistiques spéciales et générales ;
- l'orientation de la pensée en fonction des valeurs ;
- intérioriser l'œuvre, entendre la musique elle-même ;
- la retraite après l'audition ;
- stimuler l'esprit de recherche ;
- cultiver l'esprit d'observation ;
- le développement de la volonté autonome ;
- stimulation de la curiosité cognitive, intérêt particulier pour les activités artistiques ;
- l'orientation vers une motivation intrinsèque pour l'art ;
- l'évaluation élevée du désir de communiquer, de débattre, d'interpréter verbalement des œuvres d'art ;
- stimuler la tendance vers le résultat "dominance dans les relations avec les collègues" (C. Crețu, 1997) ;
- soutenir des "expériences émotionnelles intenses" (C. Crețu, 1997).

Rôle musicologique et esthétique

Ce groupe de rôles réside dans la formation/développement chez les élèves/étudiants d'attitudes de valeur orientées vers la perception active de créations artistiques au contenu riche et varié, originales dans leur forme et leur style. Sur la base de ces objectifs, l'enseignant est tenu de :

- développer la faculté générale d'écoute, l'acquisition de l'audition artistique des sons du monde, le déchiffrement de leur sens/voix (I. Gagim, 2004) ;
- centrer l'univers intellectuel et artistique de l'élève/étudiant sur les valeurs humaines, reflétées dans le contenu des messages de la musique populaire et écrite par les compositeurs ;
- engager au niveau perceptif-sensible de l'étudiant les capacités de concevoir les légalités du développement du discours artistique en tant qu'environnement comportemental virtuel et réel ;
- s'identifier spirituellement à la dramaturgie en reliant les motivations/raisons individuelles aux raisons artistiques ;
- ouvrir les codes artistiques à l'aide desquels les créateurs d'œuvres musicales influencent l'auditeur ;

Dans la perspective d'assurer une interférence interdisciplinaire efficace, il est nécessaire de mettre en évidence les rôles du pédagogue-praxéologue dans les directions suivantes :

- a) le centrage proactif, obtenu par
 - créer des cartes du comportement perceptif, interperceptif et créatif

;

- la gestion de la perception, de la conservation, de la sécurisation, de la distribution, de la prise de conscience et de l'application des acquisitions spirituelles ;
- la gestion du budget temps, pour une rationalisation efficace des actions artistiques ;
- coordonner, guider, conseiller les étapes de conception et d'organisation/réalisation des actions des élèves/étudiants ;
- b) la valeur centrée sur :
 - l'orientation vers l'identification du sens esthétique de la création artistique ;
 - composition et improvisation musicales individuelles et collectives ;
- ;
- l'apprentissage rapide et qualitatif de la musique ;
- cultiver un langage proactif ;
- cultiver des intérêts variés ;
- les compétences artistiques ;
- l'évaluation et l'auto-évaluation critique ;
- le transfert de l'efficacité (G.Văideanu) de l'enseignant de l'environnement artistique à l'environnement individuel ;
- c) se concentrer sur l'introduction à l'art par le biais de :
 - la pénétration consciente des secrets du message artistique, la perception empathique ;
 - la motivation orientée vers la connaissance de soi et des autres dans les modèles de comportement esthétique et moral ;
 - offrir des possibilités d'intégration dans des activités artistiques horizontales et verticales ;
 - la culture de l'habitude centrée sur le paradigme comportemental gagnant-gagnant (S. Covey) dans l'approche d'une volonté autonome manifeste ;
- d) mettre l'accent sur la créativité/création par le biais de :
 - formuler des avis raisonnables et originaux ;
 - résolution autonome de problèmes/questions/stimuli ;
 - le développement de l'imagination artistique polydimensionnelle ;
 - l'obligation de rendre compte de ses jugements, des idées ouvertes à la discussion ;
 - le choix optimal entre les idées lancées par rapport au matériel artistique perçu ;
 - la délimitation de l'essentiel et du secondaire, du précieux et de l'éphémère ;
 - assurer l'équilibre entre : intuitif-logique, empirique-théorique, émotionnel-rationnel ;
- e) centrer les actions artistiques sur les éléments des formes temporelles :

- le tempo musical conçu comme un phénomène de "musique - situation dans le temps", réalisé par des opérations de réflexion :

- naturel (l'élève effectue des mouvements avec une vitesse appropriée à l'orientation caractéristique du moment donné, dans le cas où aucun autre facteur d'activation n'intervient, avec un tempo dans les limites d'une vitesse moyenne) ;

- le ralentissement (l'élève implique dans son champ d'action tout ce qu'il voit : textes de notes, tableaux, instrument, clavier, doigts, main), tout ce qu'il entend : indications verbales, mélodies, rythmes, harmonies ;

- l'accélération (les textes de notes avec des valeurs relativement petites impliquent une grande transaction d'énergie pour l'imagination et les sensations, les perceptions de l'élève, ce qui stimule l'accélération du tempo musical).

En conclusion de ce chapitre, nous mentionnons que les cours et les cours extrascolaires sont constitués d'une série d'actions qui devraient avoir une valeur d'*événement actionnel*, pour lequel la présence de est caractéristique :

- émergents et exogènes ;
- le contenu de l'action elle-même ;
- dramaturgie de l'action : introduction, exposition, développement, reprise, conclusion ;
- motivation-objectif, motivations-objectifs ;
- environnements de déploiement : environnement *éducatif et de formation*, exprimé par la pression formative, la dépendance ; environnement *individuel*, exprimé par la liberté de choix, l'état d'indépendance ; environnement *artistique*, soutenu par des changements qualitatifs, l'état d'interdépendance ;
- la capacité à suivre certains principes rigoureux ;
- Les enfants doivent être capables d'avoir un effet pratique sur l'identification de la personnalité de l'enfant et sur l'auto-identification correcte de son sexe.

Nous comprenons le rôle de la musique dans l'existence humaine non pas comme une sorte d'activité, qui peut être expliquée par des verbes de référence : percevoir, interpréter, composer, comprendre, associer, méditer, sentir, etc., mais en pénétrant dans le sens philosophique de la musique comme le principe+stimulus (P+S) de la réponse (R) aux questions venant de l'intérieur/extérieur. La pénétration dans les éléments du langage musical, la modélisation de ce matériau musical, très spécifique, pour ne pas dire énigmatique, constitue le niveau d'ouverture progressive de l'élève/étudiant aux profondeurs du contenu. L'explication, le déchiffrement (herméneutique) des profondeurs musicales-artistiques est lié au niveau de l'introduction artistique, "l'ouverture générale de l'âme" (G. Bălan, 1975).

La conscience est le facteur qui contribue à la formation de l'état + S (stimulus) avec le sens de "demander" avec insistance. Il s'agit de "demander" non pas à volonté, mais en étant conscient de ce qui est nécessaire, c'est-à-dire en "sachant" ce dont on a besoin. Ainsi, l'ouverture du Moi à la musique ne signifie pas la perception artistique, conçue comme une action réelle, mais une recherche et une redécouverte continues du Moi dans les phénomènes musicaux perçus.

Parmi les principes qui contribuent de manière significative à l'orientation efficace des approches organisationnelles dans la pédagogie musicale, nous soulignons : le principe de l'introduction artistique et le centrage des valeurs.

La focalisation sur le principe de l'apprentissage par l'action est l'un des facteurs d'ouverture à la musique. Centrer l'apprentissage sur le principe de l'action ne constituerait que la moitié du parcours, c'est-à-dire celle du principe dépassé de la participation consciente et active des élèves/étudiants aux processus d'apprentissage. La seconde moitié de la voie dynamique, basée sur le principe de l'ouverture à l'art/à soi-même/au monde - se résume à la modélisation de la personnalité par l'action proactive, qui devient le fondement de l'efficacité du processus éducatif.

L'étude du phénomène de l'ouverture d'esprit des élèves/étudiants s'est articulée autour des dépendances suivantes :

- la surcharge de connaissances affecte le taux de rétention de l'expérience et du comportement ;
- avec l'augmentation du volume du matériau, le pourcentage de rétention diminue (I. Radu, 1999) ;
- l'apprentissage mécanique équivaut à l'oubli des connaissances accumulées de manière intuitive et non logique ;
- l'accumulation exponentielle d'informations nécessite un enrichissement et un renouvellement continus des connaissances (I. Radu, 1999) ;
- en comparant les sentiments provoqués sur le moment avec ceux de l'aperception ;
- en mémoire de ceux qui ont été reçus ;
- l'intériorisation des effets des sons musicaux ;
- la systématisation des intonations musicales ;
- différenciation des mélodies, des harmonies, des rythmes, des timbres de la création musicale ;
- en soulignant les intonations caractéristiques ;
- la stylisation du caractère et du contenu artistique ;
- identifier le contenu du discours musical en termes d'imagerie réelle-métaphorique ;
- l'imagination originale ;

- la décomposition de l'ensemble en microstructures ayant un sens de l'essentiel ;
- synthétiser avec le prétexte de la mondialisation ;
- la focalisation de l'attention sur les valeurs et l'orientation vers les valeurs ;
- l'autostimulation en capitalisant sur de nouvelles représentations et en élargissant l'espace d'influence de l'environnement musical-artistique et de l'environnement existant ;
- faire l'expérience émotionnelle de "voir" et d'"entendre" le message musical en tant que "vous-même", en tant qu'autre ;
- la prise de conscience des réussites et des échecs personnels et autres par l'étude du message artistique, conçu comme un environnement spécial - stimulus ;
- l'expérience spirituelle-artistique, l'univers intime et son amélioration sont ouverts en permanence à la musique et à la réception-interprétation-crédation musicale (I. Gagim, 2004) ;
- proche de la réflexion ;
- l'évocation de faits expérienciels en accord avec le message musical actuel ;
- susciter de nouvelles idées concernant le contenu de la création musicale perçue/interprétée ;
- critique des circonstances, de l'environnement musical et artistique insatisfaisant et sans valeur ;
- l'approbation ou la désapprobation des facteurs AA ;
- l'évaluation et l'auto-évaluation ;
- la mesure des ressources individuelles et l'estimation de l'énergie, la puissance nécessaire à un dynamisme continu de l'effort.

En conclusion, nous mentionnerons dans ce chapitre que les heures de cours et les heures extrascolaires sont constituées d'une série d'actions, qui doivent avoir la valeur d'un événement d'action, dont la présence est caractéristique :

- un ou plusieurs stimulus exogènes émergents ;
- le contenu de l'action elle-même ;
- la dramaturgie de l'action : introduction, exposition, développement, apogée, moitié, conclusion ;
- motivation-objectif, motivation-objectifs ;
- les environnements de développement : instructif-éducatif, exprimé par la pression formative, l'état de dépendance ; individuel, exprimé par la liberté de choix, l'état d'indépendance ; artistique, soutenu par des changements qualitatifs, l'état d'intra-indépendance ;
- la capacité à suivre les rigueurs de certains principes ;
- les finalités ayant un effet pratique.

Édition scientifique.

Questions actuelles de la pédagogie musicale
générale

Monographie éditée par le professeur Volodymyr
Cherkasov. Compilé par le professeur
Mykhailychenko O.V.

Allemagne. LAP LAMBERT Académique
Éditions, 2023. 205 c.

Le nombre de feuilles d'impression conventionnelle
est de 13,0.

Les deux parties sont d'accord sur le fait qu'il s'agit
là d'une question d'intérêt général :

за редакціє проф. Черкасова В. Ф. Il n'y a pas
d'autre choix que d'aller à l'école ou de s'y rendre. Il
s'agit d'un projet de recherche et de développement.

Бо Басен, Німеччина / Deutschland.

LAPLAMBERT Academic
Éditions, 2023. 205 c.

Кількість умовних друкаських аркушів 13.0.

FOR AUTHOR USE ONLY

**More
Books!**



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Achetez vos livres en ligne, vite et bien, sur l'une des librairies en ligne les plus performantes au monde!

En protégeant nos ressources et notre environnement grâce à l'impression à la demande.

La librairie en ligne pour acheter plus vite
www.morebooks.shop



info@omniscryptum.com
www.omniscryptum.com

OMNIScriptum



FOR AUTHOR USE ONLY