

law and international law. In labor law in many countries, in the same case and Ukraine, there were external borrowing based on transplantation of fragments or even whole institutions of laof foreign countries, the implementation in national law of international conventions. Adapting labor law to EU law provides for the gradual adoption and implementation of normative legal acts regulating labor relations, particularly relations in the field of labor.

The article is an analysis of the legal regulation of labor in Ukraine and identify ways of improving legislation in the context of integration into the European policy in the field of labor.

Although Ukraine provides for consistency of national policies in health and safety and seeks to fulfill the requirements of the European Social Charter and other international instruments to comply with workers' rights to a safe environment, but implementation of the legal framework is insufficient due to lack of regulations that strictly regulated to certain provisions of laws, mechanisms for their implementation, lack of budget funding, control and responsibility for their implementation.

The development of a new conceptual approach needs to be improved safety management, integrating it such components as physiological, mental and social security employee, based on the paradigm of providing professional security in general, and not only a safe working environment. In this regard, its main purpose is to define the fundamentals of management, development and implementation of a mechanism to ensure occupational safety and preservation of the health of workers in Ukraine.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Удк: 378+786

Линь Хуацинъ

Статья посвящена проблеме формирования исполнительской культуры учителя музыки. Фортепианное исполнительство рассматривается как сложный феномен музыкальной культуры, в структуре которого выделяются такие компоненты как технология, психология, эстетика, этика. Эти компоненты рассматриваются в качестве основных категорий педагогического процесса.

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОРТЕПІАННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Линь Хуацинъ

Стаття присвячена проблемі формування виконавської культури вчителя музики. Фортепіанне виконавство розглядається як складний феномен музичної культури, в структурі якого виділяються такі компоненти як технологія, психологія, естетика, етика. Ці компоненти розглядаються в якості основних категорій педагогічного процесу.

TO IDENTIFY CHARACTERISTICS OF PIANO PERFORMANCE CULTURE OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC

Lin Huaqin

Formation of piano performance culture of the future teacher of music is one of the main questions of musical pedagogy, as it is directly related to the practical activities of the musician. Contemporary music pedagogy often treats musical performance music teacher as one of the most important components of its professional culture, along with elements such as music-theoretical and methodological competence.

Piano pedagogy from their origins develops the principle of comprehensive education culture of the performing musician. Theorists and practitioners of piano pedagogy emphasize the importance of the following properties of culture personality of the student: general cultural development, awareness in matters musical-historical process, the notions of genre and stylistic specifics of musical art, understanding of the socio-cultural values of the activities of the teacher of music, the need for the development of its professional and technical skills.

In the literature devoted to the theory of piano playing referred to two fundamentally different and mutually cited against sides: musical-technical, artistic and aesthetic. Less often discussed the ethical aspect of the musician performing culture. Under the first traditionally understood anatomical and physiological and psychological complex pianist performing unit, which provides the actual technology of performing the process. Artistic and aesthetic «equipment of» musician associated with psychological organization of his personality, with the features of his thinking and imagination.

Piano performing culture initially understood by both theoreticians and practitioners of pianism as a complex, multi-level structurally phenomenon. Proceeding from the above brief analysis of some of the leading positions in the history of European pianism pedagogical concepts, we come to the conclusion that in performance can be clearly identified such as the proper levels of technical and technological, aesthetic and ethical, which together form the phenomenon of artistic performance of piano music. Each of these levels in the future may be the object of an independent theoretical analysis.

Формирование фортепианной исполнительской культуры будущего учителя музыки является одной из основных задач музыкальной педагогики высшей школы, поскольку она прямо и непосредственно связана с практической деятельностью педагога-музыканта. Выражение «*музыкально-исполнительская культура*» в самом общем плане представляет идею, изначально заложенную в первоначальном и основном смысле категории *культуры* – идею «... улучшения, обработки, воспитания и развития» [2, 213]. Исходя из этой общей идеи, формирование исполнительской культуры будущего учителя музыки можно представить как некий культивационный процесс, направленный на совершенствование всего комплекса свойств личности музыканта: обработку и развитие его природных склонностей и способнос-

тей, профессионального мастерства, духовных потребностей, этики, эстетического вкуса и т.п.

Такое понимание исполнительской культуры соответствует принятым сегодня в гуманитарных науках представлениям о структурной сложности и многомерности феномена культуры вообще, и музыкальной культуры в частности [см.: 9; 10]. Структурно-функциональный подход к культуре служит теоретическим ориентиром для современной музыкальной педагогики, направляющей свои усилия на изучение актуальных проблем формирования исполнительской культуры будущего учителя музыки, создание соответствующих методик обучения. Отметим, что при достаточной разработанности в музыкальной педагогике вопросов музыкально-исполнительской деятельности и отдельных её аспектов, сложившейся теории исполнительской культуры музыканта-педагога пока не существует.

Данная статья выполнена в рамках диссертационного исследования «Формирование фортепианно-исполнительской культуры будущих учителей музыки» и ставит своей целью выявление основных структурных компонентов фортепианной исполнительской культуры.

Разнообразные вопросы фортепианного исполнительства занимают значительное место в научной проблематике музыкальной психологии и педагогики, теории и истории пианизма. Различные аспекты музыкально-исполнительской деятельности пианиста рассматривались такими исследователями как Б. Теплов, Л. С. Выготский, А. Д. Алексеев, Д. А. Рабинович, Г. М. Коган, Е. Я. Либерман, А. В. Малинковская, К. А. Мартинсен, Я. И. Мильштейн, Л. В. Николаев, Г. М. Цыпин, С. И. Савшинский, В. П. Сраджев, Е. М. Тимакин, В. Чинаев и другие. Широкий спектр вопросов фортепианного исполнительства представлен в педагогическом наследии выдающихся мастеров фортепианного искусства – Л. Баренбойма, Г. Нейгауза, В. Сафонова, К. Игумнова, В. Гизекинга, А. Гольденвейзера, И. Гофмана, Н. Метнера, Ф. Бузони, А. Корто, С. Фейнберга, Я. Зака, Я. Флиера и др.

Современная музыкальная педагогика часто рассматривает музыкально-исполнительскую деятельность учителя музыки как один из важнейших компонентов его профессиональной культуры, наряду с его музыкально-теоретической и методической компетентностью [см.: 5; 11]. В этом случае музыкально-исполнительская деятельность музыканта-педагога понимается как «...опыт художественно-интерпретационного анализа музыкального материала и его эмоционально-образного исполнительского воспроизведения, ... творческого музицирования (чтения с листа, подбор по слуху, транспонирования)» [5, 4].

Музыкальное исполнительство традиционно изучается как сложный, многоплановый, разносторонний вид деятельности. Основным элементом сложной структуры музыкально-исполнительской деятельности, по мнению многих представителей современной педагогики, является «... система музыкально-исполнительских знаний, умений и навыков учителя музыки, которая проявляется в музыкально-педагогической деятельности, как сложное образование, включающее в себя и общемзыкальный комплекс теоретических сведений и умений, и художественно-исполнительскую культуру работы над музыкальным материалом, исполнения академического и школьного репертуара»

[5, 5]. Такое определение музыкально-исполнительской деятельности демонстрирует чрезвычайно широкий диапазон данного аспекта практического опыта учителя музыки, что обуславливает возможность осуществления множества научных подходов к его изучению.

Так, например, в свете компетентного подхода [8] исследователи рассматривают различные компоненты в структуре музыкально-исполнительской компетентности учителя музыки, которая по своему смыслу приближается к понятию музыкально-исполнительской культуры. Так, например, С. Яковлев [11, 3] выделяет четыре таких компонента: личностный компонент (систему социально-культурных ценностей, мотивацию музыкально-педагогической деятельности, рефлексию); когнитивный компонент (систему общих и специальных музыкальных, психолого-педагогических знаний); музыкально-деятельностный компонент (рационально-логическое и художественно-образное мышление, музыкально-слуховые представления, исследовательские навыки; социально-коммуникативный компонент (владение средствами вербальной и невербальной коммуникации для организации педагогического общения, межличностного взаимодействия). Подобное структурирование музыкально-исполнительской деятельности направлено на всестороннее изучение практической стороны музыкальной педагогики, которая непосредственно связана с процессом воспитания будущего учителя музыки.

Музыкальная педагогика, представленная богатым наследием выдающихся пианистов XIX-XX веков, также направлена на разностороннее осмысление фортепианного исполнительства, в котором анализируются его различные свойства, образующие в целом феномен исполнительской культуры. Великие представители фортепианного искусства в своих педагогических опытах затрагивали ключевые аспекты исполнительского мастерства: вопросы интерпретации музыкального произведения, его стилистических особенностей, технико-технологических проблемы, воспитание культуры звука, психологические и технические вопросы подготовки к концертному выступлению ученика и т.д. В педагогическом наследии А. Рубинштейна, В. Сафонова, Я. Блуменфельда, Й. Гофмана, Ф. Бузони, А. Корто, Г. Нейгауза, Н. Метнера, К. Игумнова, С. Фейенберга, Я. Зака, Л. Баренбойма, А. Николаева, К. Мартинсена и многих других корифеев фортепианного искусства содержатся ценные наблюдения и оригинальные выводы относительно основных компонентов исполнительской культуры пианиста. К таковым относятся музыкальный слух, культура звука, образное мышление, музыкальные способности, техническая оснащённость, музыкально-теоретическая эрудиция и т.п. При этом, заметим, самого понятия «исполнительская культура», а тем более — определения этого понятия и его подробной аналитической интерпретации мы не находим в трудах названных корифеев фортепианной педагогики.

Чаще всего в специальной литературе, посвящённой теории фортепианного исполнительства, говорится о двух принципиально отличных и порой взаимно противопоставляемых сторонах: музыкально-технической и художественно-эстетической.

Под первой традиционно понимается анатомо-физиологический и психологический комплекс исполнительского аппарата пианиста, который обеспечивает собственно технологию исполнительского процесса. Исполнительская

техника является важнейшим компонентом музыкально-исполнительской деятельности, и в свою очередь состоит из ряда элементов: мышечной силы, физической выносливости, быстроты движений, межмышечной и сенсорной координации, двигательной памяти. Технологическая сторона фортепианного исполнительства, по мнению современных исследователей, наиболее всего поддаётся научному изучению, поскольку «... представляет собой набор двигательных средств (движений, приёмов, специальных двигательных навыков), необходимых для решения художественных задач, в процесс подготовки и исполнения музыкальных произведений» [3, 111].

Художественно-эстетическая сторона музыкально-исполнительской культуры пианиста является её основополагающим компонентом, поскольку полноценность музыкального исполнения формируется из органики комплексного взаимодействия «технического» и «художественного» факторов. Художественно-эстетическая «оснащённость» музыканта связана с психологической организацией его личности, с особенностями его мышления и воображения. Среди элементов, составляющих художественно-эстетическую сторону музыкального исполнительства, можно выделить образное мышление, воображение, представление, восприятие, эмоции, память и др. Все эти составляющие психической деятельности музыканта (интеллектуальной и эмоциональной) задействованы в процессе формирования и воплощения «художественного образа» — ключевого, целеполагающего элемента исполнительского искусства.

Гораздо реже в теоретических и педагогических разработках обсуждается духовно-этический компонент музыкально-исполнительской культуры, который заслуживает отдельного внимания.

Следует отметить, что относительно молодая музыкально-образовательная отрасль фортепианной педагогики с первых своих шагов осваивает принцип всестороннего воспитания культуры музыканта-исполнителя. Теоретики и практики фортепианной педагогики подчеркивают важность следующих свойств культуры личности учащегося: а) общее культурное развитие, б) осведомлённость в вопросах музыкально-исторического процесса, в) представления о жанровой и стилевой специфике музыкального искусства, г) понимание социально-культурного значения деятельности учителя музыки, д) потребность развития его профессионально-технического мастерства.

Именно на этом понимании «... фортепианного педагога как учителя музыки, цель которого не исчерпывается обучением игре на фортепиано в узком понимании этой задачи» [7, 37], выстраивались классические педагогические концепции отечественной школы пианизма в конце XIX - первой половине XX веков. Эти концепции представлены выдающимися личностями, в числе которых: братья А. и Н. Рубинштейны, В. Сафонов, позднее — Ф. Blumenфельд, А. Есинова, Г. Нейгауз, С. Фейенберг и другие.

Среди выдающихся представителей музыкальной педагогики было немало музыкантов, которые выдвигали на первый план в методике обучения технологии фортепианного исполнительства. Они придавали первостепенное значение исполнительскому аппарату, посадке, туше, педализации. Все подобные элементы технического порядка рассматривались ими как непосредственный инструментальный в достижении художественного полноценного ис-

полнения музыкального произведения. Такие позиции составляют, например, идеи фортепианной педагогики Т. Лешетицкого.

Развитие европейского фортепианного исполнительства на рубеже XIX–XX веков отражает идею поиска наиболее оптимальной теоретической концепции пианизма, что выразилось в развитии двух ведущих тенденций научного осмысления искусства фортепианной игры — так называемого физиологического и психотехнического направлений.

Первое из них (по предложению Г. Когана оно характеризуется также как «анатомио-физиологическое») выстраивает свою теорию двигательного аппарата пианиста и его технических возможностей на основе анатомических и физиологических особенностей человека. Соответственно, в данном направлении основное внимание уделено именно *технике* фортепианного исполнительства, специфическим особенностям исполнительских приёмов и функционирования физиологического «инструмента» пианиста — его тела (корпус, руки, ноги). Эта линия развития теории пианизма и фортепианной педагогики представлена именами выдающихся немецких пианистов и педагогов Т. Матея, Э. Баха, Л. Дешпе и Р. Брейтхаупта, одному из которых принадлежит весьма специфическое определение исполнительского таланта: «Талант есть прежде всего предрасположение центрального органа, а далее он характеризуется более ранним и более лёгким появлением целесообразных, упорядоченных, свободных и непринужденных игровых движений» [7, 42].

Второе же направление теории пианизма — психотехническое — опираясь на теорию психотехники актёра, разработанную К. Станиславским, выдвигает идею о том, что основа фортепианного исполнительства заключена в умственной аналитической работе пианиста. Развитие этого направления связано с именами И. Гофмана и Ф. Бузони, К. А. Мартинсена. Первый и них выдвигает понятие «умственной техники», под которой подразумевает способность проанализировать конкретные технические приёмы и задачи с позиций художественного воплощения музыкального текста. К. А. Мартинсен говорит о «звукотворческой воле» пианиста, о том, что ключевой момент в воспитании исполнителя — это слух, предшествующий процессу звукоизвлечения. «... Техника, образующая, конечно, только часть пианистического искусства, заключается не просто в пальцах и кисти или в силе и выдержке, — говорит Ф. Бузони в своей статье «О требованиях к пианистам». — Высшая техника сосредоточена в мозгу, она состоит из геометрии, расчёта расстояний и мудрого распорядка» [4, 99]. Таким образом, педагоги, развивающие психотехническую школу, сходятся во мнении, что фортепианное исполнительство складывается из органики взаимодействия психологической, аналитически-умственной и физиологической деятельности. Только комплекс этих составляющих может способствовать *художественному* исполнению музыки.

Выдающийся пианист-педагог Г. Г. Нейгауз также говорит о принципиальной комплексности исполнительского процесса, но выделяя в нём несколько иные компоненты.

Во-первых, он отмечает, что музыкально-художественный уровень ученика состоит из следующих элементов: данных интеллекта, воображения, слуха, темперамента, технических способностей [6, 30]. Тем самым Г. Нейгауз

как бы структурирует исполнительскую культуру будущего пианиста, выделяя в ней несколько уровней, каждый из которых может стать объектом педагогического процесса.

Во-вторых, он указывает на трёхэлементную структуру любого музыкального исполнения: 1) исполняемое (музыка), 2) исполнитель и инструмент как средство воплощения, 3) исполнение [6, 11]. Только комплексное владение этими тремя составляющими исполнительского искусства дают возможность достижения высокого художественного уровня музыкальной интерпретации.

Музыка («исполняемое») — рассматривается Г. Нейгаузом как широкое смысловое поле, основу которого составляет понятие «содержания» (или же «художественного образа», «поэтического смысла»). Это понятие Г. Нейгауз определяет в качестве главного иерархического уровня исполнения, который «диктует» исполнителю принципы и средства технического воплощения музыкального содержания. При этом техническая сторона исполнения не выступает производной от содержательного смысла музыки, но является напрямую с ней связанной. «Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания, «сокращению смысла», другими словами является материей, реальной плотью искусства. ...Беда в том, что многие играющие на фортепиано под словом «техника» подразумевают только беглость, быстроту, ровность, бравуру... — то есть отдельные элементы техники, а не *технику в целом*, как её понимали греки (от греч. «технэ» - искусство) и как её понимает настоящий художник» — пишет Г. Нейгауз [6, 12-13].

Понятия «художественного образа», «поэтического смысла», «содержания» музыки заключают в себе широкий смысловой спектр, в котором можно выделить, в первую очередь, *эстетический уровень*, который составляет фундамент структуры любого вида искусства, а также *этический*, являющийся изначальным, первичным импульсом любой творческой деятельности человека (как композитора, творящего посредством звуковых конструкций идеальные ценности человеческой культуры, так и музыканта-исполнителя, транслирующего слушателю «голос автора» музыки и, вместе с тем, несущего «свой» личностный этический посыл).

Обращаясь к любому музыкальному произведению (Нейгауз подразумевает в данном случае наследие классического музыкального искусства, конкретнее — сочинения Л. В. Бетховена), «...ученики даже не подразумевают, с каким великим проявлением человеческого духа они имеют дело» [6, 15]. Рассматривая фигуру композитора и его творение как «продукт» своего времени, он утверждает, что «... такой «продукт» - самое сложное, из всего того, что есть на свете, — сложнее строения галактик или атомного ядра» [6, 16]. Тем самым он указывает на многосоставность музыкального произведения как «продукта», в котором тесно переплетаются этические, эстетические, национальные, исторические и т. п. показатели, формирующие его культурный облик, а в более узком и специальном значении — его стилистическую специфику. Последняя же является самым прямым и непосредственным объектом исполнительского мастерства и исполнительской культуры и составляет предмет творческого интереса музыканта.

Г. Нейгауз отмечает, что педагогика в конечном результате должна стать своей целью воспитание личности, которой «... есть о чём повествовать другим» [6, 33], т. е. воспитание духовно полноценной и развитой личности, способной «озвучить» этические и эстетические представления в исполнении музыкального произведения. Таким образом, он стоит на позициях такой музыкальной педагогики, которая не только обучает исполнительскому мастерству, но и воспитывает самого исполнителя, его индивидуальность, его общий культурный уровень. И в этом культурном образовании будущего пианиста-исполнителя на первом месте стоят задачи этического характера: «Я думаю, — пишет Г. Нейгауз, — что задача укрепить и развить таланты восточного ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, *более чутким, более честным, более справедливым, более стойким* (курсив наш) ...есть задача реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом... самого искусства...» [6, 34].

Такой подход к задачам музыкальной педагогики совершенно закономерен и оправдан в концепции искусства фортепианной игры Г. Нейгауза, который считает, что «...в искусстве звука находит воплощение и выражение всё без исключения, что может испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек» [6, 37]. Понятно, что указанный комплекс испытаний, переживаний, размышлений и чувств может разворачиваться как в этической плоскости, так и на эстетическом уровне. Слух, по справедливому замечанию Б. Пастернака, есть «орган души».

Таким образом, мы можем сделать вывод, что фортепианная исполнительская культура изначально понималась как теоретиками, так и практиками пианизма как структурно и функционально сложное, многоуровневое явление. Выдающиеся представители европейского пианизма, авторы значительных педагогических концепций выделяют в этом явлении прежде всего технико-технологический, эстетический и этический компоненты. Каждый из этих компонентов может быть, в свою очередь, рассмотрен как целостный феномен. Понимание указанных уровней открывает далее путь к исследованию педагогических аспектов и разработке методики формирования фортепианно-исполнительской культуры учителя музыки.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — Киев : Музична Украина, 1974. — 161 с.
2. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь : около 50 000 слов; [3-е изд., испр.] / И. Х. Дворецкий. — М. : Русский язык, 1986. — 840 с.
3. Карпов Л. В. Художественные и двигательные аспекты исполнительской техники музыкантов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена / Л. В. Карпов. — 2009. — Вып. 91. — С. 111-114.
4. Коган Г. Ферруччо Бузони / Г. Коган. — М. : Музыка, 1964. — 192 с.
5. Кисаханова Е. Л. Музыкально-исполнительская компетентность в структуре профессиональной культуры учителя музыки / Е. Л. Кисаханова [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://pedsovet.su/publ/71-1-0-4035>

6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога; [4-е изд.] / Г. Г. Нейгауз. — М. : Музыка, 1982. — 300 с.

7. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : Учеб. пособие / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с.

8. Сизова Е. Р. Профессиональная компетентность специалиста-музыканта : структура, содержание, методы развития // Высшее образование / Е. Р. Сизова. — 2007. — № 11. — С. 36–38.

9. Шип С. В. Иконические жанровые модели музыкальной культуры / С. В. Шип // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : [зб. ст.]. — Вип. 13. — Київ, 2004. — С. 3-13.

10. Шип С. В. Снова о моделировании жанрового строя музыкальной культуры (стереометрические модели) / С. В. Шип // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : [зб. ст.]. — Вип. 15. — Київ, 2004. — С. 3-14.

11. Яковлев В. С. Формирование музыкально-исполнительской компетентности будущего учителя музыки в условиях уровневой подготовки в ВУЗе / В. С. Яковлев [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://scientific-notes.ru/pdf/012-20.pdf>

TO IDENTIFY CHARACTERISTICS OF PIANO PERFORMANCE CULTURE OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC

Lin Huaqin

Formation of piano performance culture of the future teacher of music is one of the main questions of musical pedagogy, as it is directly related to the practical activities of the musician. Contemporary music pedagogy often treats musical performance music teacher as one of the most important components of its professional culture, along with elements such as music-theoretical and methodological competence.

Piano pedagogy from their origins develops the principle of comprehensive education culture of the performing musician. Theorists and practitioners of piano pedagogy emphasize the importance of the following properties of culture personality of the student: general cultural development, awareness in matters musical-historical process, the notions of genre and stylistic specifics of musical art, understanding of the socio-cultural values of the activities of the teacher of music, the need for the development of its professional and technical skills.

In the literature devoted to the theory of piano playing referred to two fundamentally different and mutually cited against sides: musical-technical, artistic and aesthetic. Less often discussed the ethical aspect of the musician performing culture. Under the first traditionally understood anatomical and physiological and psychological complex pianist performing unit, which provides the actual technology of performing the process. Artistic and aesthetic «equipment of» musician associated with psychological organization of his personality, with the features of his thinking and imagination.

Piano performing culture initially understood by both theoreticians and practitioners of pianism as a complex, multi-level structurally

phenomenon. Proceeding from the above brief analysis of some of the leading positions in the history of European pianism pedagogical concepts, we come to the conclusion that in performance can be clearly identified such as the proper levels of technical and technological, aesthetic and ethical, which together form the phenomenon of artistic performance of piano music. Each of these levels in the future may be the object of an independent theoretical analysis.

**СКЛАДОВІ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ ФОРМУВАННЯ
ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ ДО УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО
ФОЛЬКЛОРУ В КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ**

УДК 159.952.13:784.4-057.87(510)

Ли Чжаофен

У статті розглянуті основні складові теоретичної моделі формування пізнавального інтересу до українського пісенного фольклору в майбутніх учителів музики Китаю.

Розгляд цього феномену актуалізується в сучасних умовах поширення міжнаціональної культурно-освітньої взаємодії. Процес формування будь-якого явища спирається на розробку теоретичної моделі, тому деякі складові відповідної моделі стали безпосереднім предметом запропонованої статті. В її зміст вміщено компоненти пізнавального інтересу, виокремлені відповідні принципи, виділені педагогічні умови та визначена відповідна поетапність процесу формування.

Ключові слова: *пізнавальний інтерес, компоненти структури, принципи, педагогічні умови, етапи формування.*

**СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ
ФОРМИРОВАНИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА К
УКРАИНСКОМУ ПЕСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРУ У КИТАЙСКИХ
СТУДЕНТОВ**

Ли Чжаофен

В статье рассматриваются основные составляющие теоретической модели формирования познавательного интереса к украинскому песенному фольклору у будущих учителей музыки Китая.

Обращение у этому феномену актуализуется в современных условиях расширения межнационального культурного и образовательного взаимодействия. Процесс формирования любого явления опирается на разработку его теоретической модели, поэтому некоторые составляющие такой модели стали непосредственным предметом предложенной статьи. В ее содержание включены компоненты познавательного интереса, выделены основные принципы, определены педагогические условия и соответствующая поэтапность процесса формирования.

Ключевые слова: *познавательный интерес, компоненты структуры, принципы, педагогические условия, этапы формирования.*