

ISSN 2523-4684

e-ISSN 2791-1241

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ
KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF CHOREOGRAPHY
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ХОРЕОГРАФИИ

Ғылыми
журналы

scientific
journal

научный
журнал

ARTS ACADEMY

4 (12) 2024

Желтоқсан 2024

Desember 2024

Декабрь 2024

2022 жылдың наурыз
айынан шыға бастады
published since March 2022
издается с марта 2022 года

жылына 4 рет шығады
published 4 times a year
выходит 4 раза в год

Астана қаласы

Астана city

город Астана

Редакциялық алқаның төрайымы

Нүсіпжанова Б.Н. - Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

Редакциялық алқа

А.К. Кульбекова - педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

Г.Ю. Саитова - өнертану кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

Т.О. Ізім - өнертану кандидаты, профессор, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген қайраткері, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

Г.Т. Джумасейтова - өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

А.В. Фомкин - педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, Фомкин балет академиясы (АҚШ)

А. Уайан - профессор, өнертану докторы, Денпасар өнер институтының ректоры (Индонезия)

Б. Ксёнжекевич - ғылым докторы, профессор, Фредерик Шопен атындағы Музыка университетінің би кафедрасының меңгерушісі (Польша)

Е. Таптыгова - PhD, Баку хореография академиясы (Әзербайжан)

Е.Н. Дулова - өнертану докторы, профессор, Беларусь мемлекеттік музыка академиясы (Беларусь)

К.Б. Акилова - өнертану докторы, профессор, Бекзод атындағы өнер және дизайн институты (Өзбекстан)

Б.И. Кривиradeва - PhD докторы, доцент, Климент Охридский атындағы София университеті (Болгария)

И. Дзагания - филология ғылымдарының докторы, профессор, Сухум мемлекеттік университеті (Грузия)

Бас редактор

Толысбаева Ж.Ж. - Филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Қазақстан)

Жауапты редактор: **Жунусов С.К.**

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2523-4684

e ISSN 2791-1241

Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігі Ақпарат комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы **02.02.2022 жылы берілген № KZ77VPY00045494 куәлік.**

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 43/1, 470 офис

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2024

Chairman of the Editorial Board

- B.N. Nusipzhanova** - Honoured Worker of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)

Editorial Board

- A.K. Kulbekova** - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)
- G.Yu. Saitova** - Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)
- T.O. Izim** - Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)
- G.T. Zhumaseitova** - Candidate of Art History, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)
- A.V. Fomkin** - Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Fomkin Ballet Academy (USA)
- A. Wayan** - Professor, Doctor of Art History, Rector of the Indonesian Institute of Arts Denpasar (Indonesia)
- B. Książkiewicz** - Doctor of Sciences, Professor, Head of the Dance Department, Fryderyk Chopin University of Music (Poland)
- E. Taptigova** - PhD, Baku Academy of Choreography (Azerbaijan)
- E.N. Dulova** - Doctor of Art Studies, Professor, Belarusian State Academy of Music (Belarus)
- K.B. Akilova** - Doctor of Art Studies, Professor, Bekzod Institute of Art and Design (Uzbekistan)
- B.I. Kriviradeva** - PhD, Associate Professor, Sofia University "St. Kliment Ohridski" (Bulgaria)
- I. Dzaganiya** - Doctor of Philological Sciences, Professor, Sukhum State University (Georgia)

Editor-in-Chief

- Zh.Zh. Tolysbaeva** - Doctor of Philology, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Kazakhstan)

Executive editor: **Zhunussov S.K.**

Scientific journal of the Kazakh National Academy of Choreography

ISSN 2523-4684

e ISSN 2791-1241

Certificate of registration of a periodical, information agency and online publication of the Information Committee of the Ministry of Information and Public Development of the Republic of Kazakhstan **No. KZ77VPY00045494, issued 02.02.2022**

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

Editorial Office: Astana city, Uly Dala avenue 43/1, 470 office

Phone: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Kazakh National Academy of Choreography, 2024**

Председатель редакционной коллегии

Б.Н. Нусипжанова - Заслуженный деятель Республики Казахстан, кандидат педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

Редакционная коллегия

А.К. Кульбекова - доктор педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

Г.Ю. Саитова - кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

Т.О. Ізім - кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Казахской ССР, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

Г.Т. Джумасейтова - кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

А.В. Фомкин - кандидат педагогических наук, доцент, Академия балета Фомкина (США)

А. Уайан - профессор, доктор искусствоведения, ректор Института искусств Денпасара (Индонезия)

Б. Ксёнжкевич - доктор наук, профессор, заведующий кафедрой танца Варшавского университета музыки имени Фредерика Шопена (Польша)

Е. Таптыгова - доктор философии (PhD), Бакинская академия хореографии (Азербайджан)

Е.Н. Дулова - доктор искусствоведения, профессор, Белорусская государственная академия музыки (Беларусь)

К.Б. Акилова - доктор искусствоведения, профессор, Институт искусства и дизайна имени Бекзода (Узбекистан)

Б.И. Кривиradeва - кандидат наук (PhD), доцент, Софийский университет имени Климента Охридского (Болгария)

И. Дзагания - доктор филологических наук, профессор, Сухумский государственный университет (Грузия)

Главный редактор

Ж.Ж. Толысбаева - доктор филологических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Казахстан)

Ответственный редактор: **Жунусов С.К.**

Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.

ISSN 2523-4684

е ISSN 2791-1241

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания Комитета информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан **№ KZ77VPY00045494, выданное 02.02.2022 г.**

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: г. Астана, пр. Ұлы Дала, 43/1, 470 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

**ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР
CHOREOGRAPHY ARTS
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

IRSTI 18.49.01

DOI:10.56032/2523-4684.2024.4.12.5

UDC 793.3

ORCID ID 0009-0009-0010-9413

E-mail: ana.germ25@gmail.com

A. Germ¹

*¹European Academy of Dance Alma Mater Europaea
(Maribor, Slovenia)*

MODERN APPROACHES IN BALLET ART

Annotation

This article serves as an abbreviation of Author's Master thesis: Contemporary Teaching Approaches in Ballet Education and their Implementation in Dance Programmes of Slovenia (Germ 2024) and identifies contemporary teaching approaches, methods and styles that would be appropriate for ballet education in the 21st century. The author further investigated to which extent ballet teachers in Slovenia implement defined approaches, methods and styles in their teaching processes. This article will present main findings from the theoretical and empirical part of the thesis.

Keywords: *contemporary teaching approaches, teaching methods, teaching styles, ballet education.*

A. Герм¹

*¹Европейская академия танца Alma Mater Europaea
(Марибор, Словения)*

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В БАЛЕТНОМ
ИСКУССТВЕ**

Аннотация

Статья представляет собой краткое изложение магистерской диссертации автора: Современные подходы в обучении балетному искусству и их реализация в танцевальных программах Словении (Герм 2024) и определяет современные подходы, методы и стили обучения, которые

подходят для балетного образования в XXI веке. Автор также исследовал, в какой степени балетные педагоги Словении применяют определенные подходы, методы и стили в своей педагогической практике. В статье будут представлены основные выводы теоретической и эмпирической части диссертации.

Ключевые слова: современные подходы к обучению, методы обучения, стили обучения, балетное образование.

А. Герм¹

¹*Alma Mater Europaea* Еуропалық би академиясы
(Марибор, Словения)

БАЛЕТ ӨНЕРІНДЕГІ ЗАМАНАУИ ӘДІСТЕР

Аннотация

Бұл мақала автордың магистрлік диссертациясының қысқаша мазмұны: Балет біліміндегі заманауи оқыту әдістері және олардың Словениядағы би бағдарламаларында жүзеге асырылуы (Герм 2024) және XXI ғасырда балет өнерін оқытуға сәйкес келетін заманауи оқыту тәсілдерін, әдістерін және стильдерін анықтайды. Сондай-ақ, автор Словениядағы балет мұғалімдерінің осы анықталған тәсілдерді, әдістерді және стильдерді оқыту үдерісінде қаншалықты қолданатынын зерттеді. Бұл мақала диссертацияның теориялық және эмпирикалық бөлімдеріндегі негізгі тұжырымдарды ұсынады.

Түйінді сөздер: заманауи оқыту тәсілдері, оқыту әдістері, оқыту стильдері, балет білімі.

Introduction. Over the 20th century, dance has evolved along with modern and further contemporary concepts, choreographic processes and methods in an eclectic field of performing arts in the 21st century. Even classical forms as ballet have adapted and changed their means of performance. Additionally, through globalisation, ballet become a transnational art with traditional as well as innovative repertoires that are performed alternately by the same dancers and companies (Sečak 2020). Therefore, ballet companies around the globe nowadays require versatile (ballet) dancers with the capacities to adapt to different styles and working processes [3].

Meanwhile, as Paula Salosaari noted in her research *Multiple Embodiment in Classical Ballet* (Salosaari 2001), there is still a gap between traditional ballet methods (modes) of teaching and contemporary (choreographic) demands of the 21st century. In other words, while concepts like holism, inclusion, integration, awareness and reflection are long known concepts and approaches of teachers in contemporary dance field, ballet education seems to still struggle with the traditional – autocratic, teacher-centered ways of teaching.

Therefore, we have been interested in the research of teaching methods and styles that ballet teachers globally and in Slovenia use – Do they still use autocratic and traditional teaching methods which were characteristic for vocational ballet schools (especially in autocratic systems) or have they adapted a more holistic and inclusive approach coming from the Western, contemporary conceptualisation of dance pedagogy?

Materials and methods of research. We examined the literature regarding current aims, teaching approaches, models, methods and styles of teaching and learning in contemporary dance pedagogy and extracted those essential for the field of ballet education. In addition to the studied literature, we used observation methods, description, reflection and analysis of own experiences in the dance field. In the empirical part we used the method of questioning with the help of a questionnaire. We looked for final answers through qualitative analysis.

A review of the literature on the topic. The inspiration for our investigation came from Anu Sööt's and Ele Viskus' article *Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – the Challenges of the 21st Century* (Sööt and Viskus 2014) in which the authors identified seven main themes regarding general development trends in dance pedagogy. We considered along contemporary teaching approaches identified by Vesna Geršak in her doctoral dissertation: *Creative Movement as a Holistic Learning Approach in Primary School* (Geršak 2016) and the *Road Map for Art Education* by UNESCO (UNESCO 2006).

To propose a general model according to the current aims of dance education we considered the *midway model* after Jacqueline Smith-Autard (Smith-Autard 2002) together with supportive statements of David Best (Best 1992) and Graham McFee (McFee 1992). Further we proposed *The Spectrum of Teaching Styles* (STS) for the use of vary teaching styles after Muska Mosston and Sara Ashworth (Mosston and Ashworth 2002) which was further transformed by Elizabeth Gibbons (Gibbons 2007) for the field of dance and researched in ballet practice by Paula Salosaari (Salosaari 2001).

Writing on *how* to teach dance, we could not neglect the matters of safe dance technique, injury management and prevention which we presented through authors like Julia Buckroyd (Buckroyd 2000.), Justin Howse (Howse 1992). and further authors discussed in seminars of Svebor Sečak (Sečak 2022).

The results of the study. In the theoretical part, we first introduced the *midway model* after Jacqueline Smith-Autard (Smith-Autard 2002) which integrates two poles in the aims of dance education that have evolved in the 20th century – the professional and educational model – the first emphasizing the acquisition of dance technical skills (acquisition of the techniques, dance literacy) and the other emphasizing creativity (individuality, subjectivity and feelings after Rudolf von Laban). The *midway model* demands knowledge of theatre dance as a precondition for creativity, imagination and individuality of expression (Best 1992). Dancers must understand the meaning, structure, form, conventions and history of their final product (McFee 1992). Further, as Jacqueline Smith-Autard (Smith-Autard 2002) explains, a comprehensive art of dance curriculum should expose students to a range of techniques and styles so that they can adapt according to the requirements of a dance piece they are learning or to know how to select movement material and character for their own compositions. Through mutual performing, creating, responding and reflecting, pupils progress as dancers (in their technique and performance), as dance-makers (in creativity and choreography), and as

appreciators of dance as an art form (in understanding of dance in society, describing, interpreting, and evaluating dances) which leads them toward artistic, aesthetic and cultural education (Smith-Autard 2002).

The shift to a more integrative, non-autocratic model, *midway model* of teaching changes the relationship between the teacher and the learner and therefore invites the use of vary teaching styles. The first who formulated *The Spectrum of Teaching Styles* (STS) for the development of a variety of educational goals and different needs of students was Muska Mosston in 1967. Together with Sara Ashworth (Mosston and Ashworth 2002), they developed their theory upon the notion that all teaching behaviour is dependent on series of decisions – gradually shifting decision-making and responsibilities about the learning process from the teacher to the learner, first through reproductive styles (A–E) and then through productive styles (F–K) to meet an independent learner in the end. Elizabeth Gibbons (Gibbons 2007) transformed STS along with practical tips and application suggestions for the field of dance. “A versatile teacher should develop mobility along the Spectrum, applying teaching strategies appropriate to the task at hand” (Gibbons 2007, 184). Paula Salosaari explained in her research (Salosaari 2001) her interest in qualitative content of dance as art by opening out the formal content in ballet with the help of structural images.

After considering general aims in terms of the *midway model* and teaching styles, we have further looked for more specific teaching approaches considering the article of Anu Sööt and Ele Viskus (Sööt and Viskus 2014), the *Road Map for Art Education* by UNESCO (UNESCO 2006) and the *doctoral dissertation of Vesna Geršak* (Geršak 2016). We have extracted main principles and approaches to be considered in contemporary dance pedagogy:

- holistic approach – addressing a person as a whole, considering physical, intellectual, emotional, social and spiritual dimensions of learners;
- inclusive approach – providing quality education for all students invites the use of

differentiation in ballet studios (considering diverse physical predispositions and abilities of learners);

- transformative approach – including active, experiential and reflective learning;

- creative approach – inviting creative and problem-solving processes;

- somatic approach – addressing self-awareness and self-perception through practices like yoga, *Pilates*, *Alexander's* technique, *Feldenkrais'* method;

- interdisciplinarity – horizontal and vertical integration of knowledge, content and skills;

- integration of new technology – constant acquisition of new means and devices;

- safe psycho-physical approach – considering safe dance technique, injury prevention and management, psychological support and motivation.

Through recent researches in sports, dance medicine and science, the teachers have become more responsible for the application of safe dance technique, injury management and prevention in addition to safe execution of specific ballet steps (Buckroyd 2000 and Howse 1992). Therefore, teachers nowadays need to constantly revise and extend their knowledge in these areas, take into account the physical predispositions and capabilities of their students, explain the reasons for extra practices, warm-up and warm-down (Buckroyd 2000) as to carefully plan the methodological introduction of ballet steps. Besides strictly physical issues, psychological issues such as emotions, anxiety, attitudes, values, beliefs, motivation, mood and confidence are important aspects in dance class as in performance (Sečak 2022). As Julia Buckroyd (Buckroyd 2000) advises, teachers should use positive forms of speech, recognize achievement and effort, use encouragement praise and specific, focused and particular feedback.

Discussion. Regarding the studied literature, own observations and experiences, in the field of ballet, autocratic – traditional teaching methods and the *command style* after Muska Mosston's and Sara Ashworth's (Mosston and Ashworth 2002) taxonomy are still mostly in use, especially in vocational ballet schools (especially in autocratic systems or in former socialist

countries (Kunst 2017). A more holistic and inclusive approach has come from the Western, first modern and then contemporary conceptualisation of dance pedagogy and is gradually changing the means and methods in ballet pedagogy as well. While some ballet academies and schools have already recognized and integrated contemporary aims and approaches in their programmes and curriculums, several are still struggling with negative and rigid attitudes of their ballet teachers. Therefore, we propose that ballet teachers, regardless of their achievements in their active carrier, transform their content knowledge through reflective pedagogical, physiological and psychological studies for teaching and learning in the 21st century.

In Slovenia, the results of the questionnaire showed that traditional teaching methods are no longer dominant in Slovenia, but rather that teachers are quite divided in their approaches and methods – a few following traditional – product-oriented methods, a half process-oriented methods and near 45 % the *midway model*. It must be taken into account that the research was limited through the low participation of ballet teachers in the questionnaire (41–45 %) and could be extended further through the comparison to teacher's methods in the contemporary dance field. However, the division among teachers can be linked to the geographical position of Slovenia between the East and West and to the key political and economic term after the fall of the Berlin Wall – transition – which defines the self-understanding of Eastern European dance as a delayed practice (Kunst 2017). Further, the research showed how dance programmes in Slovenia lack in teaching hours as well as in contents at the primary (at music schools) and professional level (at the conservatories of music and ballet) and would need to be transformed and complemented through additional subjects and united aims and approaches in dance (ballet) pedagogy.

Conclusions. As contemporary pedagogy strives to induce continuous learning abilities and provide independent learners, teachers need to use different modes, approaches and teaching styles to create

situations in the class for different kinds of learners, personalities and interests. Ballet teaching therefore cannot longer be simply that of teaching ballet steps, demonstrating and correcting but rather a conscious guidance in a world of different possibilities on the background of acquiring dance technical and compositional knowledge and skills. As teachers we have to be aware of the wide field of professions that our students will engage in and have the responsibility to guide them safely (mentally and physically) to become reflective, independent and creative individuals.

As our research showed, the established traditional teaching approaches and methods in ballet education are already changing, we just have to stay firm on that path, defend and promote dance as an art form of importance and further encourage academic dance education with pedagogical, physiological and psychological insights.

References:

1. Best, D. **1992**. *The Rationality of Feeling*. London: Routledge. (in English)
2. Buckroyd, J. **2000**. *The Student Dancer: Emotional Aspects of the Teaching and Learning of Dance*. Hampshire: Dance Books Ltd. (in English)
3. Germ, A. **2024**. *Contemporary Teaching Approaches in Ballet Education and Their Implementation in Dance Programmes of Slovenia: Master Thesis in Dance Pedagogy*. Maribor: European Academy of Dance Alma Mater Europaea. (in Slovenian)
4. Geršak, V. **2016**. *Ustvarjalni gib kot celostni učni pristop v osnovni šoli*. Doctoral dissertation. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta. (in Slovenian)
5. Gibbons, E. **2007**. *Teaching Dance: The Spectrum of Styles*. Bloomington: AuthorHouse. (in English)
6. Howse, J. **1992**. *Dance Technique and Injury Prevention*. London: Bloomsbury Publishing PLC. (in English)
7. Kunst, B. **2017**. "Dance and Eastern Europe: Contemporary Dance in Times of Transition." In *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, edited by Kowal, Siegmund, and Martin, 250 p. Oxford: Oxford University Press. (in English)
8. McFee, G. **1992**. *Understanding Dance*. London & New York: Routledge. (in English)

9. Mosston, M., and S. Ashworth. **2002**. *Teaching Physical Education*. Michigan: Michigan University Press. (in English)
10. Salosaari, P. **2001**. *Multiple Embodiment in Classical Ballet*. Helsinki: Theatre Academy. (in Finnish)
11. Sečak, S. **2020**. "Academic Ballet: A National and Transnational Perspective." In *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*, 55–61. Maribor: Alma Mater Press. (in Slovenian)
12. Sečak, S. **2022**. *Safe Practice Seminar. Implementation of Ballet Technique in a Safe Manner*. PowerPoint presentation. Alma Mater Europaea. (in English)
13. Smith-Autard, J. **2002**. *The Art of Dance in Education*. London: A&C Black. (in English)
14. Sööt, A., and E. Viskus. **2014**. "Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – The Challenges of the 21st Century." *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 112: 290–299. (in English)
15. UNESCO. **2006**. *Road Map for Art Education. The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century*. (in English)

МРНТИ 14.33.07

DOI:10.56032/2523-4684.2024.4.12.14

УДК 78.085.5

ORCID ID 0009-0009-8447-7108

E-mail: marinakb@mail.ru

М.К. Буланкина¹

*¹Московская государственная
академия хореографии
(Москва, Россия)*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МАСТЕРСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация

В статье автор рассматривает необходимые условия формирования профессионального артиста балета в контексте структуры хореографического образования. Автор акцентирует роль музыкального образования будущего артиста балета как залог профессиональной компетентности педагогического состава хореографических учебных заведений. В статье рассматривается содержательная область музыкальной составляющей образовательной программы. Автор подчёркивает необходимость тесного взаимодействия педагога-хореографа и пианиста-концертмейстера в учебном процессе, предлагает пути решения проблем музыкального воспитания как части образовательного процесса в системе хореографического образования.

Ключевые слова: хореографическое образование, концертмейстер балета, музыкальное образование.

M.K. Bulankina¹

*¹Moscow State Academy of Choreography
(Moscow, Russia)*

CURRENT ISSUES OF IMPROVING SKILLS IN THE MASTERY OF AN ACCOMPANIST IN THE SYSTEM OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Annotation

In the article, the author examines the necessary conditions for the formation of a professional ballet dancer in the context of the structure of choreographic education. The author emphasizes the role of musical education of a future ballet dancer as a guarantee

of professional competence of the teaching staff of choreographic educational institutions. The article examines the substantive area of the musical component of the educational program. The author emphasizes the need for close interaction between the teacher-choreographer and the pianist-accompanist in the educational process, suggests ways to solve the problems of musical education as part of the educational process in the system of choreographic education.

Key words: *choreographic education, ballet accompanist, musical education.*

М. К. Буланкина¹

*¹Мәскеу мемлекеттік хореография академиясы
(Мәскеу, Ресей)*

ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ШЕБЕРЛІГІН ЖЕТІЛДІРУДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Мақалада автор хореографиялық білім беру құрылымы контекстінде кәсіби балет әртісін қалыптастыру үшін қажетті жағдайларды қарастырады. Автор болашақ балет әртісінің музыкалық білімін хореографиялық оқу орындары педагогикалық құрамының кәсіби құзыреттілігінің кепілі ретінде атап көрсетеді. Мақалада білім беру бағдарламасының музыкалық құрамдас бөлігінің мазмұндық саласы қарастырылады. Автор оқу үдерісінде педагог-хореограф пен концертмейстер пианисттің тығыз өзара әрекеттестігінің қажеттілігін атап өтіп, хореографиялық білім беру жүйесіндегі оқу үдерісінің бір бөлігі ретінде музыкалық тәрбиелеу мәселелерін шешу жолдарын ұсынады.

Түйінді сөздер: *хореографиялық білім беру, балет концертмейстері, музыкалық білім.*

Введение. Подготовка квалифицированных кадров артистов балета невозможна без компетентности педагога-хореографа в области музыкальной составляющей образовательного процесса. Современные условия формирования гармоничной личности артиста балета диктуют необходимость совершенствования образовательного процесса в сфере профессионального хореографического

образования. Актуальные проблемы в данной области зачастую тесно связаны с проблемами реализации музыкальных дисциплин в контексте образовательного процесса подготовки танцовщика.

Современный артист балета должен обладать целым комплексом знаний и умений, позволяющих как слушать и понимать музыку, так и владеть навыком её пластического воплощения на сцене. Н.И. Тарасов говорил: «Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия – едины, неделимы. Образ музыкальный и хореографический – это синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца. Следовательно, в учебной работе надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только технически грамотно и физически уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально» (Тарасов 2005, 23).

Цель данного исследования – выявление условий совершенствования педагогического мастерства преподавателя-хореографа в системе хореографического образования. Соответственно, объектом исследования является профессиональное мастерство педагогов специальных дисциплин в системе хореографического образования.

Актуальность исследования проблем разработки и применения современных технологий совершенствования профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования определяется насущными задачами повышения качества профессионального образования как самих преподавателей, так и их учеников, особенности профессиональной подготовки которых зависят от профессионализма, призвания, мастерства и отношения к своему делу педагогов. При том, что в образовательные программы хореографических учебных заведений входит значительное разнообразие учебных дисциплин, на формирование личности танцовщика максимальное влияние оказывают педагоги так называемых специальных, или профессионализирующих дисциплин –

практико-ориентированных хореографических дисциплин, большая часть которых реализуется в форме аудиторных практических занятий по определенным видам танца, например, классического или историко-бытового. Соответственно, педагогическое мастерство преподавателей подобных дисциплин становится краеугольно значимым в учебно-творческой среде хореографического образования.

Сама сущность художественно-педагогической традиции хореографии как единства искусства, обучения, воспитания и творческого развития требует применения идей ценностно-эстетического наполнения учебного процесса. В обучении танцовщиков необходимо проявить педагогический потенциал профессионального призвания педагогов и их учеников, а также концертмейстеров, которых не случайно называют «вторыми учителями». Обучение по специальным дисциплинам необходимо осуществлять в соответствии с естественным порядком выработки хореографических умений и навыков как в собственно танцевальном, так и музыкальном аспектах. Важно применять принципы и идеи ценностно-ориентированного подхода, позволяющего максимально раскрывать призвание к творческому труду, формируя ценностно-эстетическое отношение к своей профессии.

Все вышеописанное определяет высокую значимость разработки современных технологий разработки совершенствования профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования, учитывающих специфику творческой деятельности всех субъектов хореографического искусства и отвечающих необходимости проявления всех составляющих их одаренности и высокого нравственно-эстетического отношения к своему творчеству – художественному и педагогическому.

Материалы и методы исследования. В методологическую основу исследования положены теоретический анализ опубликованных научных источников по проблемам профессиональной деятельности педагогов специальных дисциплин в

хореографической педагогике и смежным проблемам, анализ современных педагогических идей в области практики преподавания специальных дисциплин в системе хореографического образования, методы организации и проведения педагогического эксперимента, включающие следующие наблюдение, экспертные оценки, собеседования, метод постановки экспериментальных заданий и анализ полученных результатов, источниковедческие методы работы с опубликованными и неопубликованными источниками.

Выводы данного исследования были получены в результате аналитической работы с результатами практических и творческих испытаний методом организации и проведения педагогического эксперимента, включающим наблюдение, собеседование, постановку экспериментальных заданий в группах педагогов хореографических учебных заведений и студентов, обучающихся по программам бакалавриата и высшей школы, слушателей программ дополнительного образования.

Опытно-экспериментальной базой исследования стали Московская государственная академия хореографии, а также образовательные организации высшего, среднего и дополнительного образования в области культуры и искусств.

Обзор литературы по теме. Отдельные вопросы проектирования технологий и методов профессионального образования, мастерства и совершенствования профессиональной подготовки педагогов в системе хореографического образования исследовались неоднократно: так, за последние годы в России было защищено несколько диссертационных исследований: Борисова А.И. «Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа» (2001), Юрьевой М.Н. «Профессионально-педагогическое взаимодействие субъектов в процессе подготовки педагога-хореографа в вузе» (2001), Телегиной Л.А. «Психологическая подготовка педагогов-

хореографов к будущей профессиональной деятельности» (2004), Богачевой Ю.В. «Формирование профессиональной готовности к практической деятельности педагогов-хореографов в вузах культуры и искусств» (2007), Митакович Л.А. «Подготовка бакалавров художественного образования по профилю «хореографическое искусство» к решению профессиональных задач» (2010) и Кившенко Ю.А. «Средства профессиональной подготовки педагогов-хореографов в вузе» (2011). Данные исследования предлагают пути оптимизации профессиональной подготовленности педагогов-хореографов по таким направлениям, как развитие их психологических компетенций, формирование профессиональной мотивации, создание специальных организационно-педагогических условий их обучения и воспитания, индивидуализация их обучения и дальнейшей профессиональной деятельности. Однако они не освещают проблем музыкального образования педагога-хореографа как фактора повышения профессионального мастерства в системе хореографического образования.

Методологической основой исследования стали идеи исследователей системы художественного образования, в целом, и хореографического и музыкального образования, в частности (Г.А. Безуглая, А.И. Буров, Д.Б. Кабалевский, М.С. Каган, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Б.М. Теплов, Т.В. Чередниченко, Б.П. Юсов и др.); общенаучные методологические концепции организации практико-ориентированного исследования гуманитарного предмета – принципы системного, деятельностного, структурно-функционального подходов; современные педагогические концепции профессиональной деятельности педагогов системы хореографического образования (И.С. Власова, С.А. Иванова, И.К. Измайлова, М.К. Леонова, А. Мессерер, С.М. Оленев, П.А. Пестов, Н.В. Селиверстова, Н. Тарасова и др.); исследования процесса профессиональной подготовки танцовщиков в системе хореографического образования – труды

М.К. Леоновой, А. Мессерера, Н. Тарасова, П.А. Пестова, А.Вагановой, С. Головкиной, В. Костровицкой, М. Фокина и многих других выдающихся деятелей хореографического искусства; труды основоположников теоретического осмысления ведущих педагогических подходов – аксиологического, компетентностного, личностно-ориентированного и пр. (К.А. Абульханова-Славская, Б.С. Гершунский, С.Н. Гессен, А.Д. Жарков, В.И. Загвязинский, М.В. Кларин, И.Я. Лернер, А.В. Мудрик, В.А. Слостенин, А.В. Хуторской и др.).

Результаты исследования. Качественное освоение хореографических дисциплин по программам подготовки артиста балета возможно только при высокой профессиональной компетентности педагога-хореографа, которая включает навык работы с музыкальным материалом. Одной из необходимых компетенций как артиста, так и педагога балета является знание и умение определить и использовать необходимые средства музыкальной выразительности в контексте хореографического произведения. Выпускник хореографического учебного заведения, получающий квалификацию «Артист балета, преподаватель», должен быть готов не только к творческо-исполнительской деятельности в качестве артиста балета в концертно-театральных организациях; а также и «к педагогической деятельности в детских школах искусств, детских хореографических школах, других образовательных учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных организациях» (Требования к условиям реализации 2015).

Программа среднего профессионального образования в области искусств, интегрированной с образовательными программами основного общего и среднего общего образования, по специальности «Искусство балета» (Основная образовательная программа 2021), наряду с программами бакалавриата и аспирантуры, содержат ряд музыкальных дисциплин, необходимых для воспитания высокопрофессиональных специалистов.

Индивидуальные занятия по дисциплине «Основы игры на музыкальном инструменте. Фортепиано» и групповые занятия по предметам искусствоведческого цикла, а также музыкальное содержание хореографических дисциплин – всё это направлено на формирование гармоничной личности будущих артистов балета.

Новые социальные и художественные требования современности оказали огромное влияние на всю систему образования. Новая образовательная парадигма ориентирована на личность, способную к саморазвитию, творчеству, ответственности и самостоятельному выбору. В то же время, минимизация самих музыкальных предметов и часов, отведённых на их проведение в учебном плане, не покрывают острой необходимости в формировании эстетически и разносторонне развитой личности. Один час в неделю в течении первого учебного года отводится в учебном плане на освоение дисциплины «Основы музыкальной грамоты». Дисциплину «Основы игры на фортепиано» преподают на протяжении четырёх лет, в отличие от учебного плана прошлого столетия, когда экзамен по фортепиано завершал музыкальное образование будущего артиста балета на седьмом году обучения, то есть, семилетний процесс освоения музыкального инструмента был практически приравнен ко времени обучения пианистов в музыкальных школах. Даже в системе общего образования в школе уроки музыки в обязательной программе присутствуют на протяжении восьми лет. Это групповые занятия, где дети слушают музыку, изучают творчество ведущих композиторов, различные стили и жанры, поют хором, но в системе хореографического образования уроки искусствоведческого цикла исключены из программы второго, третьего, четвёртого и пятого годов обучения (Федеральный государственный стандарт 2015). Дисциплина «Музыкальная литература» преподаётся полтора года на первом курсе – на восьмом году обучения, и полгода выделяется на дисциплину «Основы анализа танцевальной и балетной музыки», хотя

искусствоведческие предметы должны относиться к профильным по своей значимости в будущей профессии артиста балета, ведь музыка – ведущая составляющая танца.

Педагогический состав учебных заведений в сфере хореографического образования не однороден по своей сути, также, как и качество сценического опыта. Недостаточная образованность в музыкальной области имеет свои плоды в виде некомпетентных специалистов как непосредственно в танцевальной сфере среди артистов балета, так и в сфере педагогической, среди преподавателей танца. Старшее поколение педагогов, получивших ещё качественное семилетнее музыкальное образование, оттанцевавших в ведущих театрах мира, обладает точным пониманием критериев оценки смыслового соответствия музыкального материала содержанию хореографических постановок, будь то классический экзерсис или балетный спектакль, но молодое поколение преподавателей хореографии, не имеющее достаточного практического опыта работы, в том числе сценического, не имеют подобного слухового опыта и не обладают знанием критериев, позволяющих отличить хорошее музыкальное сопровождение от нецелесообразного, несоответствующего задачам хореографической постановки. Таким образом, роль музыкальной составляющей балетного урока или спектакля нивелируется, сглаживается соотношение между плохим и хорошим, устраняются индивидуальные особенности хореографического языка, эстетическое, художественное, патриотическое воспитание сводится на нет, в результате такое мощное средство воспитания духовно-нравственной личности, как музыка, не используется в должной степени и полном объёме. Только при условии качественного образования педагога-хореографа, в том числе в области музыки, возможно овладение мастерством эффективного проектирования траектории творческого обучения танцовщиков.

Необходимость всестороннего образования будущего артиста балета тем очевиднее, чем больше

можно вспомнить примеров выдающихся артистов и балетмейстеров, оставивших след в истории сценического искусства. Владение несколькими музыкальными инструментами, умение дирижировать, сочинять музыку, широкий музыкальный кругозор – всё это было неотъемлемой частью образования артиста балета и балетмейстера. Так, например, Михаил Фокин, вспоминая годы учёбы, писал: «У нас преподавалась музыка. Два раза в неделю приходил скрипач и два раза пианист. Можно было выбрать любой инструмент. Я выбрал оба. Я был всегда большой любитель, фанатик музыки. ... Успевал играть на балалайке, домре, мандолине, мандоле, организовывать музыкальные кружки и оркестры, оркестровать, переписывать ноты, дирижировать...» (Фокин 1981, 42).

В книге о Н. Легате (Грэгори и Эглевский 2014) мы находим музыкальное сопровождение балетного экзерсиса, написанного Н. Легатом для своих уроков. Простые, но очень удобные и функциональные музыкальные примеры позволяют судить не только о безусловно высоком уровне одарённости танцовщика и балетмейстера, универсальности личности, но и о прекрасном музыкальном образовании. Также можно вспомнить К.Я. Голейзовского, Л.М. Лавровского, Ю.Н. Григоровича и множество других выдающихся балетмейстеров и педагогов хореографии, прекрасно разбиравшихся не только в самом музыкальном материале балета, но и в симфоническом его прочтении, тембральном многообразии оркестра.

Анализируя полученные результаты, можно констатировать, что необходимо формирование осознания роли музыки в процессе эстетического воспитания обучающихся специальных хореографических учреждений и учреждений дополнительного образования, показ ценности и места искусства концертмейстера в процессе развития музыкально-хореографических навыков пластического интонирования обучающихся, ликвидация пробелов в музыкальном образовании студентов, выработка и совершенствование

необходимых компетенций для решения задач педагога-хореографа на уроке классического танца.

Достоверность и обоснованность полученных результатов настоящего исследования обеспечивается выбором доказательной научной базы и эффективной методологии, использованием целостного комплекса современных методов практико-ориентированного педагогического исследования, опорой на принципы аксиологической методологии педагогики, многократной практической проверкой, а значит, воспроизводимостью результатов исследования, массовидностью и репрезентативностью данных, полученных в результате статистической обработки материалов педагогического эксперимента (Буланкина 2016).

Обсуждение результатов. Исследование обозначенной проблемы выявило существенную зависимость уровня и качества подготовки квалифицированных специалистов в сфере хореографического образования от структуры и качества музыкального образования в хореографических учебных заведениях. Низкий уровень освоения программ музыкального образования неизбежно ведёт за собой низкий уровень качества подготовки специалистов в области хореографии. В настоящее время от качества подготовки выпускающихся молодых специалистов, имеющих пробелы в музыкальном образовании и не имеющих сценического опыта, в том числе, зависит уровень подготовки подрастающего поколения артистов балета и исполнителей в сфере хореографического образования. Дальнейшие исследования в этой области имеет смысл направить на изучение и изменение учебных планов высших и средних учебных заведений.

Решению проблем подготовки педагогических кадров и повышению качества образования артиста балета, и, соответственно, педагога балета может служить увеличение основного общего количества часов на освоение музыкальных дисциплин.

Необходима работа с действующим педагогическим составом хореографических учебных заведений в форме, предполагающей обучение на курсах повышения квалификации и освоения программ дополнительного образования.

Необходимо создание учебно-методических пособий для ликвидации пробелов в музыкальном образовании для обучающихся по программам, среднего специального, высшего и дополнительного образования в области хореографии.

Необходимо наладить более плотное взаимодействие между педагогами-хореографами и музыкантами-концертмейстерами, возможно, возродить забытую практику совместных методических заседаний педагогов-хореографов и концертмейстеров, ввести также практику разборов экзаменационных уроков с точки зрения взаимодействия пианиста и педагога балета. Пример такого совещания можно найти в архивных материалах МГАХ. Например, в протоколе методического совещания педагогов классического танца и концертмейстеров от 23 января 1982 г. Тема совещания – «О взаимодействии в работе педагога-хореографа и концертмейстера. О влиянии музыки на эмоциональное и физическое состояние учащихся (на опыте работы в младших классах)». На этом совещании с докладом выступила старший методист Ирина Ивановна Климович, поднимая кардинальные вопросы, касающиеся сложных задач по комплексному воспитанию будущего артиста балета: «Комплексное воспитание, предполагает сближение различных областей знаний. Для нас – это задача максимального сближения хореографии и музыки при обучении... именно нам, методистам, педагогам-хореографам и концертмейстерам МАХУ... необходимо выяснить, какие закономерности проявляются при совместной работе, в каких случаях наблюдается органическое взаимодействие в работе педагога-хореографа и концертмейстера, а в каких случаях музыка не только не способствует, а скорее мешает достижению необходимых результатов» (Протокол методического совещания 1982).

Заключение. Трехступенчатая структура специального профессионального хореографического, так же как и музыкального, и художественного образования (школа, училище, институт), позволяет в полной мере раскрыть творческий потенциал обучающихся, развить все необходимые для этой профессии способности, наработать опыт, знания и умения в данной специфической профессии. Для того чтобы раскрытие творческого потенциала состоялось в полной мере, необходимо грамотное наставничество педагога, чья роль в становлении творческой личности является решающей. Грамотность преподавателя позволяет обучающимся активно участвовать в репетиционном процессе, увлеченно усваивать материал и быстро нарабатывать все необходимые профессиональные навыки, которые включают кроме непосредственно исполнения балетных рас, наличие музыкальности, эмоциональной отзывчивости, артистизма, помогает состояться в профессии будущим артистам балета и быть в ней успешным. Ясное осознание роли музыки в балетном классе, понимание метро-ритмической структуры движений классического танца, точных музыкальных раскладок, соответствующих возрасту – все это и многое другое играет огромную, часто решающую роль в учебном процессе формирования артиста балета.

Взаимодействие музыкального и хореографического искусства, актуализация связей между предметом «Музыка» и танцевальными дисциплинами являются основными тенденциями преподавания музыкальных предметов в хореографических учебных заведениях в настоящее время. Наличие современной цифровой аудио- и видеотехники значительно расширяет возможности преподавателя музыкальных дисциплин, обогащает активизирует учебный процесс, добавляет наглядности, создает новые формы преподнесения учебного материала. Авторские методические разработки в области музыкального образования в хореографических учебных заведениях

актуализируют внимание к человеческой личности обучающихся, дают стимул и возможности к ее разностороннему развитию, поощряют и поддерживают стремление к ранней профессионализации в выбранной области, помогают находить свое место в социокультурном пространстве. Музыкальное воспитание в образовательном процессе выступает как средство активизации внутреннего эстетического потенциала личности обучающегося, компенсирует нехватку проявления духовности в других сферах жизни, становится универсальным средством развития человеческой личности.

Список использованных источников:

1. Буланкина, М.К. **2016.** *Современные технологии совершенствования профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.08.* Москва: Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования.

2. Грэгори, Дж., А. Эглевский. **2014.** *Николай Легат. Наследие балетмейстера.* Санкт-Петербург: АРБ им. А. Я. Вагановой.

3. Основная образовательная программа среднего профессионального образования в области искусств, интегрированная с образовательными программами основного общего и среднего общего образования по специальности 52.02.01 «Искусство балета» углубленной подготовки, квалификация: артист балета, преподаватель. **2021.** УГС 52.00.00 «Сценические искусства и литературное творчество». Принята Ученым советом МГАХ. Протокол № 46 от 23.06.2021. Официальный сайт МГАХ. Обращено 12 сентября 2024 года. <https://balletacademy.ru/sveden/education/programs/iskusstvo-baleta/>.

4. Протокол методического совещания педагогов классического танца и концертмейстеров от 23 января 1982 г. **1982.** РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 4. Д. 335. Л. 1. С. 8.

5. Тарасов, Н.И. **2005.** *Классический танец. Школа мужского исполнительства: учеб.-метод. пособие.* Изд. 2-е. Санкт-Петербург.

6. Требования к условиям реализации образовательной программы среднего профессионального образования в области искусств, интегрированной с образовательными программами основного общего и среднего общего образования. **2015.** Приказ Минобрнауки РФ от 30.01.2015 № 35.

Ред. от 05.03.2021. Обращено 12 сентября 2024 года. <https://e-ecolog.ru/docs/2MzE0KXlBwxXVYRuvbXnU/1913>.

7. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 «Искусство балета». **2015**. Утвержден приказом Минобрнауки РФ от 30 января 2015 г. № 35. Обращено 13 сентября 2024 года. <https://base.garant.ru/70872656/c7672a3a2e519cd7f61a089671f759ae/#friends>.

8. Фокин, М.М. **1981**. *Против течения. Воспоминания балетмейстера: статьи, интервью, письма*. Ленинград: Искусство.

References:

1. Bulankina, M.K. **2016**. *Sovremennye tekhnologii sovershenstvovaniia professional'nogo masterstva pedagoga v sisteme khoreograficheskogo obrazovaniia: dissertatsiia ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.08*. Moskva: Institut khudozhestvennogo obrazovaniia i kulturologii Rossiiskoi akademii obrazovaniia. (in Russian)

2. Grehori, Dzh., A. Eglevskii. **2014**. *Nikolai Legat. Nasledie baletmeistora*. Sankt-Peterburg: ARB im. A. Ia. Vaganovoi. (in Russian)

3. Osnovanaia obrazovatel'naia programma srednego professional'nogo obrazovaniia v oblasti iskusstv, integrirovannaia s obrazovatel'nymi programmami osnovnogo obshchego i srednego obshchego obrazovaniia po spetsial'nosti 52.02.01 «Iskusstvo baleta» uglublennoi podgotovki, kvalifikatsiia: artist baleta, prepodavatel'. **2021**. UGS 52.00.00 «Stsenicheskie iskusstva i literaturnoe tvorchestvo». Priniata Uchenym sovetom MGAKh. Protokol № 46 ot 23.06.2021. Ofitsial'nyi sait MGAKh. Obrashcheno 12 sentiabria 2024 goda.

<https://balletacademy.ru/sveden/education/programs/iskusstvo-baleta/>. (in Russian)

4. Protokol metodicheskogo soveshchaniia pedagogov klassicheskogo tantsa i kontsertmeistersov ot 23 ianvaria 1982 g. **1982**. RGALI. F. 683. Op. 4. D. 335. L. 1. S. 8. (in Russian)

5. **Tarasov, N. I. 2005**. *Klassicheskii tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva: ucheb.-metod. posobie*. Izd. 2-e. Sankt-Peterburg. (in Russian)

6. Trebovaniia k usloviyam realizatsii obrazovatel'noi programmy srednego professional'nogo obrazovaniia v oblasti iskusstv, integrirovannoi s obrazovatel'nymi programmami osnovnogo obshchego i srednego obshchego obrazovaniia. **2015**. Prikaz Minobrnauki RF ot 30.01.2015 № 35. Red. ot 05.03.2021. Obrashcheno 12 sentiabria 2024 goda. <https://e-ecolog.ru/docs/2MzE0KXlBwxXVYRuvbXnU/1913>. (in Russian)

7. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart srednego professional'nogo obrazovaniia po spetsial'nosti 52.02.01 «Iskusstvo baleta». **2015**. Utverzhden prikazom Minobrnauki RF ot 30 ianvaria 2015 g. № 35. Obrashcheno 13 sentiabria 2024 goda. <https://base.garant.ru/70872656/c7672a3a2e519cd7f61a089671f759ae/#friends>. (in Russian)

8. Fokin, M.M. **1981**. *Protiv techeniia. Vospominaniia baletmeistora: stat'i, interv'iu, pis'ma*. Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)

Е.К. Халел¹

*¹Қазақстан Республикасының хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ

Аннотация

В статье рассматриваются основополагающие аспекты деятельности менеджера танцевального коллектива, его задачи и профессиональная компетентность. Дан тематический анализ трудов ученых о деятельности топ-менеджеров в области искусства. Используются методы выборочного и сравнительно-сопоставительного анализа, обобщения, эмпирического наблюдения. Актуальность и новизна работы заключается в том, что наблюдения автора сделаны на материале занятий по современной хореографии, казахскому танцу, спортивному бальному и народному танцу детских и взрослых танцевальных коллективов г.Астана. Автор подробно структурирует управленческую деятельность хореографа художественных танцевальных коллективов, разделяя ее на этапы выбора концепции постановки, отбора музыкального материала, организации процесса обучения, репетиционных занятий и выступлений. Системный подход и использование различных межпредметных связей, включая общую педагогику, знание возрастной психологии, эстетики, выводится в работе на уровень главных компонентов профессиональной успешности менеджера.

Ключевые слова: педагогика хореографии, танец, хореограф-постановщик, коллектив.

Е.К. Халел¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)*

ҚОҰШЫ-ХОРЕОГРАФТЫҢ КӨРКЕМДІК БИ ҰЖЫМДАРЫНДАҒЫ ҚЫЗМЕТІ

Аннотация

Мақалада би ұжымы менеджерінің қызметінің негізгі аспектілері, оның міндеттері және кәсіби құзыреттілігі қарастырылады. Өнер саласындағы топ-менеджерлердің қызметіне қатысты ғалымдардың еңбектеріне тақырыптық талдау жасалған. Зерттеуде таңдамалы және салыстырмалы-салғастырмалы талдау, жинақтау, эмпирикалық бақылау әдістері қолданылған. Зерттеудің өзектілігі мен жаңашылдығы автордың бақылаулары қазіргі заманғы хореография, қазақ биі, спорттық бал биі және халық биі бойынша Астана қаласындағы балалар мен ересектер би ұжымдарының сабақтары негізінде жасалғандығында. Автор көркем би ұжымдарының хореографының басқарушылық қызметін жүйелі түрде құрылымдай отырып, оны қойылым концепциясын таңдау, музыкалық материалды іріктеу, оқу процесін ұйымдастыру, репетициялық сабақтар және қойылымдар кезеңдеріне бөледі. Жүйелі тәсіл мен пәнаралық байланыстарды, соның ішінде жалпы педагогика, жас ерекшелік психологиясы, эстетика білімдерін қолдану зерттеуде менеджердің кәсіби табыстылығының негізгі құрамдас бөліктері ретінде көрсетіледі.

Түйінді сөздер: Хореография педагогикасы, би, қоюшы-хореограф, ұжым.

E.K. Halel¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

THE ACTIVITIES OF A CHOREOGRAPHER IN ARTISTIC DANCE GROUPS

Annotation

The article examines the fundamental aspects of the activities of a dance ensemble manager, their tasks, and professional competence. A thematic analysis of scholarly works on the activities of top managers in the field of art is provided. The study employs methods of selective and comparative analysis, generalization, and empirical observation. The relevance and novelty of the research lie in the fact that the author's observations are based on classes in contemporary choreography, Kazakh dance, sports ballroom dance, and folk dance in children's and adult dance ensembles in Astana. The author systematically structures the managerial activities of a choreographer of artistic dance ensembles, dividing them into stages such as selecting the production concept, choosing musical material, organizing the learning process, rehearsals, and performances. The study applies a systematic approach and integrates various interdisciplinary connections, including general pedagogy, knowledge of developmental

psychology, and aesthetics, highlighting them as key components of a manager's professional success.

Key words: *choreography pedagogy, dance, choreographer-director, dance group.*

Введение. Танец (направление хореографии) представляет собой вид искусства, где художественный образ прилагается через движение в совокупности с музыкой. Так называемый «talent» обучающегося может быть определён как ряд выдающихся качеств по восприятию и наличию способностей в пластичности и перевоплощению в сценических условиях.

Обучение танцу было создано еще до формирования педагогики хореографии как науки. С древних времен танец был обязательным элементом физического и религиозного воспитания. Античные изображения танцующих воинов тому подтверждение. В Древнем Китае мальчиков с 13 до 16 лет обучали в академии традициям и манерам, которые со временем становились разнообразнее и сложнее. В Египте танцы были частью богослужения, и считается, что в храме Амона существовала школа танцев, выпускающая жриц-танцовщиц. У древних греков танцы были двух видов: религиозные (как способ почитания богов) и воинственные (как способ развития силы и выносливости воинов, возбуждения воинственных чувств в мирное время). Воспитанию таких качеств древние греки придавали большое значение. Эта функция сохранилась по сей день и находит освещение в учебниках современных авторов. Так, В. Антипин считает, что «...в практике работы с обучающимися приходится сталкиваться с одной из сложных задач — в контексте современного танца научить их органично исполнять на сцене обыденные движения для воплощения художественного замысла» (Антипин 2021, 78). Проявлять культуру «обыденной» жизни на сцене – результат высокой культуры исполнения.

Танцевальная культура и обучение хореографии развивались параллельно, но в ранний период

истории человечества они практически не подкреплялись научно-теоретическими знаниями. Танцевальная культура человечества совершенствовалась в разные периоды исторического развития и со временем перешла в профессиональную педагогическую деятельность.

Материалы и методы исследования. В основу статьи положена практика хореографической работы в детских и взрослых коллективах. В качестве основных теоретических методов исследования используются методы дедукции, индукции и анализа, а также эмпирический метод наблюдения. В целом, автор придерживается логики построения мысли от частного к общему с тем, чтобы типологизировать разрозненные характеристики исполнителей и задействовать в ходе постановочной работы.

Обзор литературы. Опубликованные в разное время работы, научные статьи, книги, публикации имеют сравнительно-сопоставительный анализ «старой» и «новой» школ, значительное внимание уделяется описанию деятельности хореографа-постановщика. Для автора данной статьи интерес представляют исследования по вопросам педагогики, историко-хронологического развития хореографической культуры, изменению роли хореографа-постановщика в его практической деятельности: это работы В.Антипина «Современная хореография в подготовке артистов балета: особенности организации и проведения занятий» (Антипин 2021), С.Бакировой «Малые формы современной хореографической режиссуры Казахстана: национальное содержание и наднациональная сценография» (Бакирова 2022), Д.Зайфферт «Педагогика и психология танца. Заметки хореографа» (Зайфферт 2021), Р.Захарова «Сочинение танца: страницы педагогического опыта» (Захаров 1989), исследователей Р.С.Зариповой, А.В. Валеевой «От замысла к сюжету» (Зарипов и Валеева 2009).

Особую актуальность в период глобальных изменений в обществе, психологии жизни людей, педагогике получают работы французского

балетного танцора, хореографа и теоретика Ж.Ж. Новерра «Письма о танце» (Новерр 2007).

В казахстанской педагогике все чаще появляются коллективные труды, которые ценны концентрацией опыта и стремлением найти универсальные подходы к тем или иным педагогическим ситуациям. Из числа таких исследований две работы: «Бытие традиционного танцевального искусства казахского народа» под общей редакцией Т.О. Изим (Изим 2021), а также «Этногенез казахского танца», написанный Б.С. Тлеубаевой, Й.А. Сапаровой, С.Ш. Тлеубаевым, А.К. Кульбековой, Д.Е. Кабдусовой, Г.Р. Дильдебаевой, А.Г. Исенгалиевой (Тлеубаева, Сапарова, Тлеубаев, Кульбекова, Кабдусова, Дильдебаева и Есенгалиева 2019), которые пишут о важности развития и совершенствования хореографического искусства, о своем видении деятельности хореографа-постановщика.

Результаты исследования и обсуждение. На современном этапе развития культуры большое внимание уделяется «...вопросам сохранения и приумножения на новом уровне национальных традиций с применением новых подходов и нестандартных решений, умению воплощать их в творческие проекты», – так характеризует отечественную хореографическую систему образования исследователь С.Бакирова (Бакирова 2022, 77). Действительно, педагог-хореограф принимает участие в формировании сознания обучающегося: его манер, вкуса, воспитания, эстетического восприятия, ответственности и других личностных качеств, которые он развивает. Именно поэтому в работе хореографа-постановщика важно соблюдение определённых границ в коммуникации, которые помогают защитить ребёнка от преждевременного погружения во взрослый мир и сохранить его детское восприятие до естественного перехода к юности. Это особенно значимо при создании хореографических постановок для детей.

Постановочная деятельность с учётом особенностей работы с детьми является ключевым

элементом для раскрытия потенциала хореографа и его учеников. В репетиционной работе раскрывается весь спектр педагогических и дидактических компетенций педагога. Как писал Д.Зайфферт, «В отличие от общей школьной педагогики, которая направлена на развитие ума и недостаточно внимательно относится к физическому развитию, занятиям физкультурой и спортом, в танце мы имеем дело с почти противоположной педагогикой» (Зайфферт 2021, 11). Хореограф-постановщик – это не просто автор танцевальных композиций, но и наставник, обладающий знаниями в области культуры, живописи, литературы и других направлений искусства. Его творческое воображение помогает раскрыть замысел танца, передать дух эпохи и создать уникальный стиль. Важно также владеть основами режиссуры и актёрского мастерства, поскольку эти навыки позволяют обогатить постановку. Эти требования в полной мере относятся и к современной хореографии XXI века, которая становится всё более востребованной.

Танцевальные композиции создаются в различных жанрах, стилях и с использованием разнообразной хореографической лексики. Хореограф-постановщик, опираясь на свои знания, владение материалом, степень подготовленности к постановочной работе, разрабатывает оригинальные постановки, которые могут отличаться по форме и содержанию. При анализе работы хореографа-постановщика стоит обратить внимание на особенности постановочного процесса, которые также имеют важное значение.

Обучение спортивному бальному танцу и современной хореографии в детском коллективе представляет собой симбиоз, где исполнители проживают танец через своё настоящее и прошлое, через собственное восприятие окружающего мира. Детские образы в таких постановках также обладают глубиной, хотя способы выражения при этом меняются. Особого внимания требует использование концепции натурализма, где действия в танце намеренно преувеличены для акцентирования

смыслов. Поскольку дети изначально стремятся к достоверности, они легко понимают требования хореографа. Задача постановщика в этом процессе – тщательно подбирать сюжет и содержание танца, чтобы оно было близким и понятным самим исполнителям.

Постановочную деятельность хореографа условно можно разделить на несколько периодов. Первый этап работы хореографа-постановщика заключается в разработке концепции хореографического произведения, когда хореограф определяет задачи своей деятельности, чтобы сопоставить собственное видение с имеющимся материалом.

В нашем случае задачи уже установлены:

- ✓ база работы: детский или взрослый коллектив;
- ✓ выразительные средства композиции: современная хореография, классический танец, спортивный балльный танец или народный танец;
- ✓ методы работы: комплекс педагогических подходов в обучении (практический/теоретический показы, игровые формы, видеоматериалы, доступность материала и т.д.);
- ✓ систематичность занятий: занятия по полтора часа 2-3 раза в неделю (данные основаны на практике большинства самодеятельных коллективов);
- ✓ продолжительность постановочного процесса: 2-3 месяца.

Следующий шаг – оценка возможностей исполнителей. Этот этап включает исследование различных характеристик участников: возрастные особенности, физические данные, уровень выносливости, способность к взаимодействию в коллективе, подготовку в определённом танце, навыки импровизации и индивидуальные черты характера. Основываясь на проведённом анализе, хореограф-постановщик определяет ключевые «моменты» будущей хореографической композиции:

- выбор наиболее подходящей формы танца (массовый, соло, дуэт или другое), которая наиболее подходит к репертуару коллектива и

продемонстрирует исполнение артистов с наилучшей стороны;

- определение стиля танцевального произведения, включая авторскую хореографию;

- подбор музыкального материала: прослушивание личной аудиотеки и поиск музыки в различных источниках, чаще всего в интернете;

- анализ музыкального материала: выявление формы, характера и размера произведения, ознакомление с текстом песни или его переводом (если это песенный материал), разделение музыки на составляющие части и выявление музыкальных акцентов;

- выбор темы и идеи: формирование содержательной основы будущего произведения с учётом возрастных особенностей, специфики хореографической теории и возможностей исполнителей;

- определение количественного и гендерного состава участников;

- предварительная разработка композиционно-лексического материала (этот пункт может быть опущен при высоком уровне навыков импровизации у хореографа-постановщика).

В зависимости от предпочтений хореографа основой работы может стать идея, на которую «опирается» музыкальный материал. Некоторые хореографы, наблюдая за жизненными ситуациями в детском обществе, формируют актуальную концепцию танца и на её основе ищут подходящую музыку.

Артист балета, балетмейстер и оперный режиссер Захаров Р. писал: «Танец — это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства человека она передает без помощи речи» (Захаров 1989, 7).

На протяжении всего первого этапа работы над замыслом танцевального сочинения хореограф должен мыслить современно. Постановочная хореография предполагает нестандартный и оригинальный подход, что особенно хорошо

проявляется в детском танце благодаря богатству их собственного воображения, где фантазийные образы могут принимать самые неожиданные формы. Исследователи Зарипов Р.С. и Валеева А.В. резюмируют по этому поводу так: «Актуально не то, что современно по теме, по сюжету, а то, что несёт в себе актуальные идеи, идеи сегодняшнего дня» (Зарипов и Валеева 2009, 78).

Второй этап работы хореографа-постановщика – это непосредственно сам постановочный процесс. Этот период является самым длительным и включает в себя разучивание танцевальной композиции с детьми. В этом случае материал подаётся в игровой форме. Работа с более зрелым коллективом может быть гораздо проще и, скорее всего, потребует другого подхода.

Хореограф организует свои занятия, погружая детей в атмосферу будущего танца. Ситуацию, сюжет и атмосферу необходимо «прожить», поэтому хореограф разыгрывает содержание танца. Он создаёт определённые обстоятельства и предлагает детям проиграть конкретную ситуацию под выбранную музыкальную композицию. В этом отношении очень актуально замечание французского балетного танцора, хореографа и теоретика Ж.Ж. Новерра: «Когда танцовщику удастся соединить блестящее знание ремесла с умом и выразительностью, ему по праву принадлежит звание художника; он одновременно и хороший танцовщик, и превосходный актер» (Новерр 2007, 50).

После этого этапа обозначаются два направления работы. Первый предполагает разучивание танцевальных комбинаций для данной хореографической композиции без прерывания обыгрывания содержания, с указанием конкретных моментов исполнения. Второй вариант – неоднократное обыгрывание содержания танца (или его фрагмента) с постепенным введением отдельных хореографических элементов.

Дидактические принципы обучения, применяемые при постановочной работе в детском хореографическом коллективе, включают в себя:

- принцип сознательности и активности, который предполагает осознанное отношение к занятиям, формирование интереса к освоению танцевальных движений, а также развитие способности к самооценке и анализу своих действий;

- принцип наглядности, направленный на создание представлений о темпе, ритме и амплитуде движений, что способствует более тщательному и прочному усвоению танцевальных элементов;

- принцип доступности, подразумевающий постановку задач, соответствующих силам учащихся, с постепенным увеличением сложности учебного материала согласно дидактическому правилу: от известного к неизвестному, от простого к сложному;

- принцип систематичности, обеспечивающий непрерывность формирования танцевальных навыков, чередование работы и отдыха для поддержания активности и работоспособности детей, а также определённую последовательность в решении танцевально-творческих заданий;

- принцип гуманности, основывающийся на безусловной вере в положительное начало, заложенное в каждом ребёнке, исключаящий давление на волю ребенка, включает осознание физических, эмоциональных и интеллектуальных потребностей детей, а также создание условий для раскрытия индивидуальности и самореализации каждого ребенка;

- принцип демократизма, предполагающий признание равных прав и обязанностей как для взрослых, так и для детей, а также создание эмоционально-комфортной атмосферы в коллективе.

После завершения формирования целостной хореографической композиции начинается четвертый этап работы постановщика – репетиционный процесс, который включает отработку и корректировку танцевального номера. Хореограф-постановщик анализирует созданную работу со стороны. Это позволяет выявить недостатки композиции, определить удачные ракурсы для зрительского восприятия движения и провести

общую оценку воздействия композиции на аудиторию.

Пятый этап работы хореографа-постановщика является заключительным и представляет собой выход хореографического произведения на сцену в рамках концертной деятельности. Для детского хореографического коллектива это значимое событие, демонстрирующее результаты многократных усилий, обучающихся перед родителями и зрителями. Свобода творческого выбора позволяет руководителю выбрать любую форму концерта. Это может быть представление хореографического номера для небольшого количества зрителей, или концертная программа-выступление, в котором участвуют все или некоторые исполнители коллектива; или танцевальный концерт-исполнение в нестандартных условиях, например, на улице, в библиотеке, в коридоре здания или музее.

Часто проблема аренды помещения приводит к выбору таких форм выступления, как показ танцевального произведения для небольшой аудитории и танцевальный концерт, так как они позволяют использовать доступные аудитории и пространства.

Постановочная практика хореографа-постановщика, основанная на разнообразных стилях хореографии, представляет собой трудоемкий и сложный процесс, требующий дифференцированного подхода. Это позволяет на каждом этапе внимательно прорабатывать каждую деталь будущего произведения. Хотя хореография предоставляет возможность применять различные режиссерские приемы, возраст исполнителей накладывает определенные ограничения, соблюдение которых является обязательным.

Результаты исследования, представленные в данном тексте, касаются различных аспектов работы хореографа-постановщика, педагогического процесса в хореографии и специфики танцевальной культуры. В исследовании выделяются несколько ключевых этапов и принципов, которые лежат в

основе работы с детьми и взрослыми в рамках постановочной деятельности:

1. Историческое развитие танцевального искусства. Танец имеет глубокие исторические корни, начиная с Древнего Египта, Китая и Греции, где он выполнял важные функции в физическом и религиозном воспитании. Танец всегда развивался параллельно с педагогикой, и только позже стал самостоятельной профессиональной областью педагогической деятельности.

2. Роль педагога-хореографа. Хореограф играет важную роль в формировании личностных качеств обучающихся, таких как манеры, вкус, ответственность и эстетическое восприятие. Педагог также должен учитывать возрастные особенности и эмоциональные потребности детей, защищая их от преждевременного взросления. Создание хореографических постановок для детей требует особого подхода, чтобы сохранить их детское восприятие и воображение.

3. Постановочная деятельность включает несколько этапов:

а) разработка концепции произведения (выбор формы танца, стиля, музыкального материала и идеи);

б) оценка возможностей исполнителей, что позволяет хореографу подобрать подходящий материал в зависимости от уровня подготовки и индивидуальных особенностей участников;

в) разучивание танцевальной композиции с детьми с использованием игровых форм и методов, которые способствуют лучшему усвоению материала;

г) репетиционный процесс, включающий отработку и корректировку танцевального номера;

д) выход произведения на сцену, что является кульминацией многомесячной работы и важным событием для коллектива и зрителей.

В постановочной работе важно учитывать дидактические принципы обучения, такие как:

1. Принцип сознательности и активности, способствующий осознанному отношению к занятиям.

2. Принцип наглядности, помогающий учащимся лучше усваивать движения через визуальные образы.

3. Принцип доступности, который требует подачи материала, соответствующего уровню подготовки учеников.

4. Принцип систематичности и гуманности, создающий условия для стабильного развития танцевальных навыков и раскрытия индивидуальности детей.

5. Принцип демократизма, который обеспечивает равные права для всех участников и комфортную атмосферу в коллективе.

Заключение. В современном танце важно не только следовать традициям, но и включать актуальные идеи и темы. В частности, исследуется использование концепции натурализма, где действия в танце намеренно преувеличиваются для акцентирования смыслов, что особенно эффективно при работе с детьми.

Также акцентируется идея творческой свободы хореографа и его способности соединять различные виды искусства в постановке (литературу, живопись, музыку) в тексте. Хореограф должен быть не только техничным исполнителем, но и наставником, который использует театральные приемы и режиссуру для создания ярких и оригинальных танцевальных номеров.

В исследовании подчеркивается трудоемкость и сложность постановочной практики, необходимость внимательного подхода к каждому этапу работы, а также дифференцированное отношение к исполнителям в зависимости от их возраста и уровня подготовки.

Список использованных источников:

1. Антипин, В.В. **2021.** «Современная хореография в подготовке артистов балета: особенности организации и проведения занятий.» *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* 3(74): 73–90.

2. Бакирова, С. **2022.** «Малые формы современной хореографической режиссуры Казахстана: национальное

содержание и наднациональная сценография.» *Central Asian Journal of Art Studies* 2(7): 76–92.

3. Зайфферт, Д. **2021**. *Педагогика и психология танца. Заметки хореографа*. Учебное пособие, 7-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань.

4. Захаров, Р. **1989**. *Сочинение танца: страницы педагогического опыта*. 2-е изд. Москва: Искусство.

5. Зарипов, Р.С., А.В. Валеева. **2009**. *От замысла к сюжету*. Новосибирск: Лань.

6. Изим, Т.О., и др. **2021**. «Бытие традиционного танцевального искусства казахского народа.» *Central Asian Journal of Art Studies* 2(6): 122–139.

7. Новерр, Ж.Ж. **2007**. *Письма о танце*. Пер. с фр. А. А. Гвоздева. 2-е изд. Санкт-Петербург; Москва.

8. Тлеубаева, Б.С., Й.А. Сапарова, С.Ш. Тлеубаев, А.К. Кульбекова, Д.Е. Кабдусова, Г.Р. Дильдебаева и А.Г. Исенгалиева. **2019**. «Этногенез казахского танца.» *ДЮКГРД* 34(87-2): 102–112.

References:

1. Antipin, V.V. **2021**. "Sovremennaya khoreografiya v podgotovke artistov baleta: osobennosti organizatsii i provedeniya zanyatiy." *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* 3(74): 73–90. (In Russian)

2. Bakirova, S. **2022**. "Malye formy sovremennoy khoreograficheskoy rezhissury Kazakhstana: natsional'noe sodержanie i nadnatsional'naya stsenografiya." *Central Asian Journal of Art Studies* 2(7): 76–92. (In Russian)

3. Zayffert, D. **2021**. *Pedagogika i psikhologiya tantsa. Zametki khoreografa*. Uchebnoe posobie, 7-e izd., ster. Sankt-Peterburg: Lan'. (In Russian)

4. Zakharov, R. **1989**. *Sochineniye tantsa: stranitsy pedagogicheskogo opyta*. 2-e izd. Moskva: Iskusstvo. (In Russian)

5. Zaripov, R.S., and A.V. Valeeva. **2009**. *Ot zamysla k syuzhetu*. Novosibirsk: Lan'. (In Russian)

6. Izim, T.O., et al. **2021**. "Bytie traditsionnogo tantseval'nogo iskusstva kazakhskogo naroda." *Central Asian Journal of Art Studies* 2(6): 122–139. (In Russian)

7. Noverr, J.J. **2007**. *Pisma o tantse*. Trans. from French by A. A. Gvozdev. 2nd ed. Sankt-Peterburg; Moskva. (In Russian)

8. Tleubayeva, B.S., Y.A. Saparova, S.Sh. Tleubayev, A.K. Kul'bekova, D.Ye. Kabdusova, G.R. Dildebayeva, and A.G. Isengaliyeva. **2019**. "Etnogenez kazakhskogo tantsa." *DYUKGRD* 34(87-2): 102–112. (In Russian)

МРНТИ 18.41.01

DOI:10.56032/2523-4684.2024.4.12.44

ӘОЖ 786.2

ORCID 0009-0003-1133-556X

E-mail: sharifa-123@mail.ru

Ш.Т. Есиркепова¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)*

ФОРТЕПИАНО АСПАБЫНАН ОҚУШЫНЫ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ЖАҒЫНАН САХНАҒА ДАЙЫНДАУ

Аннотация

Мақаланың өзектілігі кәсіби дағдыларды жетілдіру, музыкалық орындаушылардың шығармашылық қызметіндегі маңызды кезең ретінде сахнада өнер көрсетуге қажетті арнайы қасиеттерді дамыту мәселесін қарастырумен байланысты. Бұл үдерісте оқушы, оның ата-анасы және педагог өзара әрекеттеседі. Зерттеудің мақсаты – концерттік орындау кезінде (яғни, сахналық мәдениетті қалыптастыруда) оқушының өзін-өзі ұстай білу қабілетін тәрбиелеуге арналған эмпирикалық тәжірибені жинақтау және бұл күрделі әрі жеке процессқа талдау жасау. Зерттеудің негізіне эксперименттік бақылау және оқушыларға сауалнама жүргізу әдістері алынған.

Автор орындаушының психологиялық жағдайының оның артистизмі мен орындаушылық техникасына ықпалын талдай отырып, сахнада өнер көрсету дағдыларын қалыптастыруда кешенді тәсілдің қажеттілігіне назар аударады. Сондай-ақ, мақалада педагог тарапынан психологиялық қолдаудың маңыздылығы көрсетіліп қана қоймай, репетициялық әдістер, назар мен концентрацияны жаттықтыру, визуализация әдістері оқушылардың өзін-өзі сенімді ұстауы мен сахналық тұрақтылығын қалыптастыруға бағытталған құралдар ретінде жан-жақты сипатталады.

Түйінді сөздер: фортепиано, орындаушылық өнер, сахналық тәжірибе, артистизм, сахналық төзімділік.

Ш.Т. Есиркепова¹

¹Казахская Национальная академия хореографии

(Астана, Казахстан)

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К ПУБЛИЧНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ НА ИНСТРУМЕНТЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация

Актуальность статьи заключается в постановке проблемы совершенствования профессиональных навыков, выработки специальных качеств работы на сцене во время выступления как этапа творческой деятельности исполнителей музыкального искусства, в котором взаимодействуют ученик, его родители и педагог. Обобщение эмпирического опыта воспитания способности обучающегося владеть собой во время концертных выступлений (так называемой сценической культуры), анализ этого сложного и предельно индивидуального процесса представляют цель исследования. В основу исследования положены методы экспериментальных наблюдений, анкетирования учащихся.

Автор анализирует влияние психологического состояния исполнителя на его артистизм и технику, акцентируя внимание на необходимости комплексного подхода к воспитанию навыков выступления на сцене. В статье помимо фактора грамотной психологической поддержки со стороны преподавателя подробно описываются возможности репетиционных техник, тренировки внимания и концентрации, метод визуализации, направленные на формирование уверенности и сценической устойчивости учащегося.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, сценическая практика, артистизм, сценическая выдержка.

Sh. T. Yessirkepova¹

*¹Kazakh National Academy of choreography
(Astana, Kazakhstan)*

PSYCHOLOGICAL PREPARATION OF A STUDENT FOR PUBLIC PERFORMANCE ON A PIANO INSTRUMENT

Annotation

The relevance of the article lies in addressing the issue of improving professional skills and developing specific qualities necessary for stage performance as a crucial stage in the creative activity of musical performers, where the student, their parents, and the teacher interact. The study aims to summarize the empirical experience of fostering a student's ability to maintain composure during concert performances (so-called stage culture) and to

analyze this complex and highly individual process. The research is based on methods of experimental observation and student surveys.

The author analyzes the influence of the performer's psychological state on their artistry and technique, emphasizing the necessity of a comprehensive approach to developing stage performance skills. In addition to the importance of proper psychological support from the teacher, the article provides a detailed description of rehearsal techniques, attention and concentration training, and visualization methods aimed at building confidence and stage resilience in students.

Key words: *piano, performing arts, stage practice, artistry, stage endurance.*

Кіріспе. Қазіргі уақытта барлық өнер оқу орындарында емтихандар, концерттер және түрлі байқаулар жиі өткізіледі. Оқушыларды бала кезінен сахнаға дайындау және тыңдармандар алдында жауапкершілік сезімін қалыптастыру – өте күрделі процесс. Оқушының сахнада өз өнерін сәтті көрсетуі оның психологиялық жағдайына тікелей әсер етеді және көптеген қиындықтар туғызуы мүмкін (Мамонтова 2015).

Зерттеудің *өзектілігі* мен *маңыздылығы* – оқушыны психологиялық тұрғыдан сахнаға дайындап, оның кәсіби еңбегінен қанағат алуға көмектесу. Бұл процестің негізгі мақсаты – сыныпта оқытушы мен оқушының бірлескен еңбегінің нәтижелерін көпшілікке таныстырып, оқушыға кәсіби деңгейде қолдау көрсету. Мұндай қолдау оқушының сахна алдындағы қорқынышын жеңуге, табысты орындауға деген ұмтылысын арттыруға, сахнада өзін сенімді ұстауына және жауапкершілігін сезінуіне ықпал етеді.

Зерттеу материалдары мен әдістері. Зерттеудің әдістемелік негізі ретінде бірнеше тәсіл қолданылды:

- *Сипаттамалық әдіс* оқушының психологиялық дайындығының маңыздылығын талдау және осы үдерістің негізгі ерекшеліктерін сипаттауға бағытталды. Бұл әдіс оқушының сахна алдындағы эмоционалдық және физикалық күйін терең түсінуге мүмкіндік береді.

- *Талдау және жалпылау әдістері* оқушылардың сахнаға шығу кезіндегі тәжірибелерін,

қиыншылықтарын және жетістіктерін қарастыру үшін пайдаланылды. Әдебиеттерді зерттеу нәтижесінде алынған мәліметтерді салыстыру арқылы оқытушы мен оқушының арасындағы өзара әрекеттестік талданды.

- *Эксперименттік әдіс* зерттеу барысында оқушылармен жүргізілген практикалық жұмысқа негізделді. Эксперимент шеңберінде әртүрлі деңгейдегі шығармалар таңдалып, олардың орындалу сапасы мен оқушылардың психологиялық күйіне әсері зерттелді.

- *Бақылау әдісі* арқылы оқушылардың дайындық және орындау барысындағы мінез-құлықтары, эмоционалдық өзгерістері, сондай-ақ олардың шығармашылық даму процесі жүйелі түрде қадағаланды.

- *Сауалнамалық және сұхбаттық әдістер* оқушылар мен оқытушылардың пікірлерін жинау арқылы оқыту мен дайындау үдерісіндегі негізгі мәселелерді тереңірек түсінуге мүмкіндік берді.

Зерттеу материалдары ретінде психология және педагогика саласындағы отандық және шетелдік ғылыми еңбектер, сахнаға дайындық және орындаушылық шеберлік бойынша әдістемелік нұсқаулықтар, әртүрлі деңгейдегі музыкалық шығармалар және жасөспірімдерге арналған бағдарламалар мен оқулықтар пайдаланылды. Осы әдістердің кешенді қолданылуының арқасында оқушылардың сахна алдындағы психологиялық және кәсіби дайындығын жақсартудың тиімді жолдарын анықтауға қол жеткізілді.

Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу.

Мақалада қарастырылған мәселелерді талдай отырып, М. Блинованың «Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной системы» (Блинова 1974) атты еңбегінде әлеуметтік орта мәселелерін ғана емес, сонымен қатар адамның анатомиялық ерекшеліктерін, оның ішінде ми қызметі мен жүйке жүйесінің физиологиялық белсенділігін зерттеуге рекше назар аударылған.

Ал И. Гофманның «Фортепианная игра» (Гофман 1961) кітабында фортепиано аспабы бойынша

оқушыны кәсіби деңгейде сахнаға дайындау жолдары, қолды дұрыс қою әдістері, музыкалық теорияларды терең түсіну, сондай-ақ бароккодан романтизм дәуіріне дейінгі белгілі композиторлардың шығармаларын талдау тәсілдері сипатталған.

Сонымен бірге, Литвиненко Ю.А. (Литвиненко 2010) оқу құралынан, Федосимова О.Г. (Федосимова 2011), Мамонтова И.И. (Мамонтова 2015) Старкова Л.С. (Старкова 2019), сонымен қатар шет ел мамандарының еңбектерінен Сусан Х., Эвангелиус Х. (Сусан, Эвангелиус 2022), Хачатурян Д.(Хачатурян 2023), Андреас К.Л., Эрикссон К.А. (Андреас, Эрикссон 1998), Миклашевский К. (Миклашевский 1989) және тағы басқа мектеп оқытушыларының әдістемелік еңбектері мен әртүрлі газет-журналдарда жарияланған материалдар да зерттеу үшін маңызды дереккөздер болды. Бұл әдебиеттер оқушылардың сахнаға психологиялық және техникалық дайындығын жақсартуға арналған әдіс-тәсілдерді айқындауда маңызды рөл атқарды.

Зерттеу нәтижелері. Қазіргі таңда көптеген жас мамандар оқушыларға күрделі шығармаларды ұсынып, сахнаға немесе емтихандарға шыққанда олардың физикалық және психологиялық күйзелісіне жол береді. Оқушының музыкалық шығарманы дұрыс орындай алмауы физикалық тұрғыдан әлсіздік тудырып, психологиялық стреске ұшыратуы мүмкін, бұл өз кезегінде жүйке күйзелісіне және жылауға әкеледі (Федосимова 2011). Осыған қарсы, кейде оқушыларға тым жеңіл әрі техникалық қиындықтары жоқ шығармалар ұсынылып, олардың оқу үрдісі жеңілдетіледі, бірақ бұл оқушының орындаушылық қызығушылығын жоғалтуға әкеледі.

Сахнаға, емтиханға, концерттерге, конкурстарға және т.б. көпшілік алдында үлкен жауапкершілікпен дұрыс орындауы үшін оқытушы оқушыға ең әуелден дұрыс, қолжетімді бағдарламаны таңдап, немесе оқытушының орындай алатын, күші жететін, техникалық мүмкіндігін көріп, оқушының ойнау қабілетіне, деңгейіне қарап шығарма беруі керек. Бұл ең әуелгі мақсат болып табылады.

Бұл факторлардың барлығы орындаушылық қабілетке тікелей әсер етеді. Оқушының сахнада өзін дұрыс ұстай білуі, шығармаларды дәл және сенімді орындауы, бірінші кезекте оның физикалық және жүйке денсаулығына, жалпы мәдени және интеллектуалдық деңгейіне байланысты. Сонымен қатар, музыкаға үйрету әдістері маңызды рөл атқарады, өйткені олар оқушының шығармашылық қабілеттерін дамытуға ықпал етеді.

Көпшілік алдында шығарманы фортепиано аспабында үлкен жауапкершілікпен орындау *мақсаты* өзімен бірге төмендегі қабілеттерді талап етеді:

- музыкалық ойлау
- музыканы тыңдау және қабылдау
- музыкалық есте сақтау
- саусақтарының қозғалыс қабілеті
- оқытушының оқушыны қадағалауы

Оқушыны сахнаға дұрыс дайындау үшін бірнеше жолды қолдануға болады. Олардың арасында: оқытушының оқушыға ноталарды дауыстап санап үйретуі, рояльдың қасында дұрыс отыруды үйрету, концерт алдында бірнеше рет репетиция жасау, психологиялық тәсілдер (оқытушының оқушыға «қорықпа», «барлығы дұрыс, тек музыканы ойла», «музыканы ішіңнен әндет», «ноталарды сана» деген қолдау сөздері), тактильдік қатынас (сахнаға шығар алдында оқытушының қолын ұстау немесе сахнадан бұрын суық қолын жылыту) және т.б. Бұл тәсілдер оқушының сахнаға деген сенімділігін арттыруға және оның орындаушылық қабілетін жақсартуға көмектеседі.

Сахнада қобалжымай, сенімді орындау үшін бірнеше *эксперименттік* әдістерді қодануға болады, мысалы:

1) Көзді жұмып ойнау немесе ойламаған жерден жарықтықты сөндіру, қараңғы сыныпта ойнау. Бұл әдіс оқушының ішкі музыкалық сезімін, есту қабілетін және ішкі тыңдау қабілетін дамытуға көмектеседі.

2) Әртүрлі дыбыстық кескіндер мен бөгеттер жасау. Мысалы, орындаушының жанына радио немесе басқа алаңдататын музыкалар, дыбыстар қою.

Бұл әдіс аспапта ойнап отырған оқушының назарын қатайтып, орындап отырған шығармаға толық шоғырлану арқылы орындауын дамытады.

3) «Қателесу» әдісі. Орындаушы шығарманы орындап отырған кезде біреу оның жанына келіп, «Қане, қателес!» деп алаңдатса, орындаушы сол сөздерге мән бермей, шығарманы өз жолымен орындап жалғастырады. Бұл әдіс орындаушының назарын тек шығармасына ғана шоғырландыруға көмек береді.

Көпшілік алдында қобалжымай, нақты орындау және тыңдармандардың дұрыс қабылдауын қамтамасыз ету үшін, осы әдістердің барлығы оқушының ойлау, есту, қабылдау қабілеттерінің дамуына және оқытушының психологиялық қолдануына негізделеді. Сондай-ақ, саусақтарды шынықтыру үшін түрлі әдістермен және жаттығуларды қолдану маңызды (Блинова 1974).

А.Щапов оқушыны сахнаға дайындау процесін музыкалық шығарманың үстінен жұмыс жасау барысында бірнеше этапқа бөледі:

- 1) Музыкалық шығармамен танысу;
- 2) «Бөлімдермен» бөліп ойнау, дайындау;
- 3) Музыкалық шығарманы жалпы нығайту;
- 4) Сахнаға дайындау этапы.

Оқушының сахнада орындауына көптеген факторлар әсер етеді, олардың ішінде қолайсыз қоршаған орта, қолайсыз киімдер немесе аяқ киім, залдағы жарық немесе, керісінше, қараңғылық, жақын адамдарының қасында болуы немесе болмауы, оқытушының абайсыздан айтқан дәрекі сөздері, емтихан комиссиясының эмоциялық қадағалауы, қарауы, немесе бұрынғы сәтсіздіктердің есінде қалуы және қорқыныштардың пайда болуы секілді жағдайлар да бар (Литвиненко 2010). Бұл жағдайда кейбір оқушылар сахнаға шығудан қорқып, бас тарта бастайды.

Бұл жерде ерекше атап өту керек, оқушының психологиялық күйін түзету және қорқыныштарды жеңу – оқытушының басты міндеті. Оқытушы тек қана музыкалық білім берумен шектелмейді, ол психолог

ретінде оқушының жеке дамуына көмектесіп, оны сахнаға дайындайды. Сонымен қатар, оқушының физиологиялық жағдайы мен психологиялық қабілеттерінің дамуы, жалпы тұлғасының жетілуі де үлкен рөл атқарады.

Бұл жерде оқушының психологиялық дамуы мен сахнаға дайындығына *ата-ананың* ықпалы ерекше. Ата-аналар өз баласына үлкен жауапкершілікпен, түсіністікпен және қолдаумен қарауы тиіс. Олар баланың өзіне деген сенімділігін арттырып, оны шығармашылық үдерісте қолдайды. Алайда кейбір ата-аналар баласына дөрекі қарап, оның психологиялық жай-күйіне теріс әсерін тигізуі мүмкін. Мұндай жағдайда баланың мінезі тұйықталып, сенімсіздігі артып, шығармашылық қабілеттері шектелуі мүмкін. Қазақтың мақал-мәтелдері бұл мәселенің маңыздылығын айқын көрсетеді: «қар қылаумен өседі, бала сылаумен өседі», «таяқтау оңай, тәрбиелеу қиын», «алдыңғы арбаның доңғалағы қайда жүрсе, соңғы арбаның доңғалағы сонда жүреді», «балаға өз тіліңмен сөйлеме, өз тілімен сөйле», «балаға байқап сөйлесең, ақылыңа көнер, байқамай шет сөйлесең, көп ішінде өлер».

А. Савшинский өз еңбектерінде эмоционалды оқушыларға сахнада орындау алдында бірнеше күн бойы тыныш өмір салтын ұстанып, шығарманы баяу екпінде орындап, өздеріне артық жүк түсірмеуді ұсынады. Ал, керісінше, инертті және баяу мінезді оқушыларға шығарманы жылдам екпінде орындауға бағытталған қарқынды дайындық қажет екенін айтады. Осыған байланысты жас музыкант-орындаушыларды дамыту процесінде олардың сахнада артисттік қабілеттерін қалыптастыру және сахна мәдениетін меңгерту оқытушының негізгі мақсаттарының бірі болып табылады.

Музыкалық шығармаларды оқушымен жұмыс барысында оқытушы туындыны ең алдымен дұрыс және нақты түсіндіріп, қызықты мысалдар арқылы әңгімелеп, мазмұнын әсерлі жеткізуі тиіс. Сонымен қатар, интеллектуалдық және мәдени тұрғыдан жоғары көзқарас қалыптастыра отырып, оқушының шығарманы терең түсінуіне ықпал етуі қажет. Мұндай

тәсілдің нәтижесінде оқушы әр сабаққа қызығушылықпен қатысып, үй тапсырмаларын ықыласпен орындауға ынталанады (Гофман 1961). Тек осындай жағдайда ғана оқытушы мен оқушы арасында нәтижелі педагогикалық байланыс орнайды.

Сахнаға оқушыны дайындау барысында оқытушы ең алдымен музыкалық шығарманың авторы мен композиторы туралы ақпарат беруі тиіс. Бұдан кейін шығарманың техникалық қиыншылықтарын анықтап, оларды еңсеру әдістерін көрсетуі, сонымен қатар музыкалық мазмұнын түсіндіріп, оның құрылымдық бөліктерін атап өтуі қажет. Оқытушы шығарманы дұрыс санау, ырғақты дәл ұстау және туындауы мүмкін қиындықтарды шешудің тиімді әдістерін контурлық көрсетілімдер арқылы түсіндіруі тиіс.

Сахнада психологиялық қобалжудың себептері мен оны жеңу жолдарына қатысты сұрақтар жиі туындайды. Бұл ретте ең басты себеп – оқушының шығарманы жеткіліксіз дайындауы болып табылады. Оқушыны сахнаға толық дайындалмаған күйде шығаруға болмайды. Орта мектеп оқушыларының көпшілігі шығарманы баяу екпінде дайындалудың орнына, оны жылдам орындауға тырысады, бұл сахнада қобалжу мен сенімсіздікке әкеледі. Соның нәтижесінде орындау барысында мәтінге қатысты қателіктер, белгісіздік, «тоқтап қалу» немесе қиын жерлерді бірнеше рет қайталау секілді әдеттер қалыптасады. Мұндай жағдайларда саусақтардың бақылаудан шығып, өздігінен ойнауы да жиі кездеседі, бұл оқушының қобалжуын одан әрі арттырады.

Мұндай мәселелердің алдын алу үшін оқытушы жас музыканттың денсаулығын, психологиялық жағдайын және әлемге деген көзқарасын жақсы білуі маңызды. Сахнада сәтті және сенімді орындау оқушының өмірінде ерекше жағымды және ұмытылмас әсер қалдырады. Сондықтан оқытушының негізгі мақсаты – оқушының сахнадағы алғашқы тәжірибесінің табысты болуын қамтамасыз ету. Екіншіден, бұл мәселеге қатыстысы – оқушының атқарып, ойнап шығатын залдағы репетициялары

(Старкова 2019). Кем дегенде, бұл репетициялар екі-үш рет болуы ықтимал. Оқушыны көптеген амалдармен қолдау керек: ата-аналарының, достарының, туыстарының алдында ойнатқызып көруге болады, жақындарының қолдау сөздерімен де қарастыруға болады. Бұл мәселелердің мақсаты – оқушы өзін сахнада дұрыс эмоциялық, психологиялық дайындығымен шығуы. Оқытушы оқушыға өзінің тыңдармандардың алдында «қорқыныш сезімдерін жеңу», «өзіне сенімді болу», «батыл болу» жағдайын жасап беруі қажет. Нәтижеде, оқушының тағы да басқа концерт, конкурстарда орындап шыққысы келетіндей армандар, мақсаттар, жалпы айтқанда қызығушылықтар пайда болуы керек (Федосимова 2011).

Үшіншіден, пианистердің сахна алдындағы стресс пен қобалжуды жеңу үшін бірқатар тиімді әдістер бар. Солардың бірі – шығарманы аспапсыз, ойша орындау. Бұл әдістің мәнін қалай түсінеміз? Мысалы, нотаны қарап отырып, шығарманы дирижерлік қимылдармен, сольфеджио түрінде әндетіп, ырғақты қолмен қағып, әуенді интонациялық және динамикалық ерекшеліктерімен, шығарманың мінез-құлқы мен мазмұнына сай алдын ала бейнелеу арқылы ойша орындауға болады. Ең бастысы – «ағашта ойнау» әдісін қолдану, яғни саусақтарды пайдаланып, үстел немесе рояль қақпағында шығарманы бейнелі түрде ойнау. Бұл тәсіл тек саусақтардың техникасын дамытуға ғана емес, сонымен қатар ішкі есту, есте сақтау қабілеттерін жетілдіруге ықпал етеді.

Төртіншіден, музыкалық шығарманы басынан аяғына дейін үздіксіз орындаудан гөрі, оны бөліп-бөліп, кішкентай бөлімдерден бастап, әсіресе қиын жерлерін қайталап ойнау тиімді. Оқытушы нотадағы интонациялық немесе техникалық қателіктерді анықтап, оларды оқушыға көрсетуі және қарындашпен белгілеп отыруы маңызды.

Бесіншіден, сахнада орындау кезінде оқушының музыкалық фразаларды алдын ала ойша елестетіп, болашақ тактыларды жоспарлауы қажет. Егер оқушы шығарманың құрылымын санасында нақты сақтамаса,

орындау барысында шатасу немесе тоқтап қалу қаупі жоғары. Сондықтан сахнада ойнау барысында оқушы ішінен шығарманың әуенін айтып, ырғақты санап, өз-өзіне көмектесіп отыруы тиіс. Қателік болған жағдайда оқытушы оқушыға тоқтап қалмай, көңіл-күйін бұзбай, орындауды әрі қарай жалғастыруды ұсынуы керек.

Талқылау. Мақала тақырыбының өзектілігін ескере отырып, оқушыны сахнаға психологиялық тұрғыдан дайындау мәселесіне тереңірек назар аудару маңызды. Бұл бағытта оқушының психологиялық жағдайын бағалап, ата-аналар мен оқушыларға арналған анкеталық жұмыс жүргізуді жоспарлауға болады. Мұндай тәсіл проблеманы жан-жақты зерттеуге және оқушыны дайындаудың тиімді әдістерін анықтауға мүмкіндік береді.

Ресей және шетелдік тәжірибелерді салыстырсақ, ресейлік мамандар сахнаға дайындықта көбінесе жаттығу және бірнеше қайталау әдістерін қолданса, шетел мамандары баланың психологиялық ерекшеліктеріне, ми құрылымына, табиғи қабілеттеріне және әлеуметтік жағдайына көбірек назар аударады.

Анкеталық жұмыс – психологиялық-коммуникативтік әдіс

Анкеталық жұмыс – оқушының психологиялық жағдайын анықтауға бағытталған тиімді құрал. Мұндай анкеталар арқылы оқушының өзін-өзі бағалауы, қобалжуының себептері, сахна алдындағы дайындық деңгейі туралы деректер жиналады. Анкеталарды статистикалық (бір реттік) және динамикалық (көп реттік) деп бөлуге болады. Біздің жағдайда, мәселені анықтап, талқылауға мүмкіндік беретін статистикалық анкетаны қолдану ұсынылады.

Анкета сұрақтары үлгісі
Анкетаның тиімділігі үшін сұрақтар оқушының жеке тәжірибесін, сезімдерін және мотивациясын анықтауға бағытталуы керек. Мысалы:

1.Сіз сахнаға шығып, тыңдармандар алдында концерт беруді немесе конкурстарға қатысуды ұнатасыз ба?

2. Теледидардан концерттер көрген соң, сахнаға шығуды армандайсыз ба?

3. Көпшілік алдында өзіңізді қалай сезінесіз? Қолайсыз жағдайлар туындай ма? Неге?

4. Өз ойларыңыз бен сезімдеріңізді басқалармен бөліскенді ұнатасыз ба?

5. Сахнадағы орындауыңызды видеоға түсіріп көрдіңіз бе? Нәтижеге қаншалықты қанағаттанасыз?

6. Сахнада орындауға қатысты қорқыныш сезінесіз бе? Егер бар болса, оның себебі неде?

7. Шығарманы жақсы орындау үшін көп жаттығу қажет екенін түсінесіз бе? Бұл үшін дайынсыз ба?

8. Сахнада шығарманы орындау барысында тоқтап қаламын деп ойлайсыз ба?

9. Концерт немесе конкурс табысты өткен кезде ата-анаңыз сізді қолдай ма?

10. Ата-анаңыздың және жақындарыңыздың пікірлері сіз үшін қаншалықты маңызды?

Анкеталық сұрақтар оқушының сахна алдындағы қобалжуын азайту үшін нақты стратегияларды анықтауға көмектеседі. В.В. Никандров атап өткендей, психологияда анкета әдісі жеке тұлғаның психологиялық ерекшеліктерін айқындауға бағытталады, ал әлеуметтік және демографиялық ақпарат көмекші рөл атқарады.

Мұндай тәсіл оқушының жеке ерекшеліктеріне сәйкес дайындықты жоспарлауға және оқыту процесін тиімді ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Анкетаның нәтижелері негізінде педагогтар мен ата-аналар бірлесіп жұмыс істей отырып, оқушыны эмоционалды және психологиялық тұрғыдан қолдауға жағдай жасайды.

Қорытынды. Сахнада табысты орындау – шығармашылық еңбектің ерекше түрі. Сахна тіл табысып, қарым-қатынас орнатуды талап ететін ерекше орта болғандықтан, орындаушының дайындық деңгейі, жеке психологиялық жай-күйі және орындаушылық қабілеті аса маңызды рөл атқарады. Сахна 100% дайындықтың тек 50%-ын қабылдайтынын ескерсек, репетицияларда шығарманы толық меңгеру және екі есе артық жұмыс жасау қажет.

Сахнада қобалжуды жеңу мәселесі өзектілігін ешқашан жоғалтпайды және әр орындаушыға ерекше көзқарасты талап етеді. Психологиялық дайындықты күшейту үшін оқушының жеке ерекшеліктерін, оның динамикалық жүйесін және эмоционалды жағдайын зерттеу маңызды (Блинова 1974).

Жоғарыда талқыланған әдебиеттерде келтірілгендей, педагогтар әртүрлі әдістерді қолдана отырып, оқушының сахнаға дайындық деңгейін арттыруға көңіл бөледі. М.Блинова орындаушының жоғары жүйке жүйесінің заңдылықтарын зерттеу қажеттігін атап өткен (Блинова 1974); И.Гофман фортепианода дұрыс отыру, қол қою техникасы және орындау әдістерінің маңыздылығын сипаттаған (Гофман 1961); И.И.Мамонтова оқу жоспарын, аппликатураны, артикуляцияны, шығарманы талдау мен есте сақтау қабілетін дамытуды маңызды деп көрсеткен (Мамонтова 2015); О.Федосимова мен Л.Старкова педагогикалық көзқарастар мен көпшілік алдында психологиялық тұрақтылықты қамтамасыз етудің тиімді әдістерін талдаған (Федосимова 2011; Старкова Л 2019). Шетелдік мамандардың, мысалы, Сусан Х., Эвангелиус Х., Андреас К.Л., Эрикссон К.А. және басқалардың тәжірибесінде, оқушының сахнаға дайындықтағы психологиялық, әлеуметтік және анатомиялық аспектілеріне назар аударылады. Олар позитивтік қарым-қатынасты және оқушының өзін жақсы сезінуін басты орынға қояды (Сусан мен Эвангелиус 2022; Хачатурян 2023; Андреас мен Эрикссон 1998; Миклашевский 1989).

Осылайша, концерттік сахнадағы табысты орындау оқушының психологиялық тұрақтылығына, тәжірибесіне және өзін-өзі дамытуына тікелей байланысты. Оқушының жағымды көңіл-күйін қалыптастыру, өзіне сенімділігін арттыру және сахнаға шығу алдындағы физикалық және эмоционалдық жағдайын жақсарту – табыстың негізгі шарттары. Бұл үшін педагогикалық және психологиялық әдістер кешенін тиімді қолдану қажет.

Пайдаланылган әдебиеттер тізімі:

1. Андреас, К.Л., и Эрикссон, К.А. **1998**. *Подготовка к публичному фортепианному выступлению: связь между практикой и исполнением*. Таллахаси, Флорида.
2. Блинова, М.П. **1974**. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной системы*. Ленинград.
3. Гофман, И. **1961**. *Фортепианная игра*. Москва.
4. Литвиненко, Ю.А. **2010**. «Педагогические аспекты подготовки учащегося-музыканта к публичному выступлению.» Москва.
5. Мамонтова, И.И. **2015**. *Подготовка ученика к публичному выступлению*. Стерлитамак.
6. Старкова, Л.С. **2019**. *Подготовка учащегося к концертному выступлению. Методическая рекомендация*. Сургут.
7. Федосимова, О.Г. **2011**. *Педагогическое сопровождение адаптации учащихся к образовательной среде музыкальной школы*. Чебоксары.
8. Khachatryan, D. **2023**. *Psychological Aspects of Stage Performance Art*. Gyumri, Armenia.
9. Miklushevsky, K. **1989**. *A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance*. Poland.
10. Susan, H., Evangelios, H. **2022**. *The Power of Music: Exploration of the Evidence*. Cambridge.

References:

1. Andreas, K.L., Ericsson, K.A. **1998**. *Podgotovka k publichnomu fortepiannomu vystupleniyu: svyaz' mezhdu praktikoi i ispolneniem*. Tallahassee, Florida. (in Russian)
2. Blinova, M.P. **1974**. *Muzykal'noe tvorchestvo i zakonomernosti vysshei nervnoi sistemy*. Leningrad. (in Russian)
3. Gofman, I. **1961**. *Fortepiannaya igra*. Moscow. (in Russian)
4. Litvinenko, Yu.A. **2010**. "Pedagogicheskie aspekty podgotovki uchashchegosya-muzykanta k publichnomu vystupleniyu." Moscow. (in Russian)
5. Mamontova, I.I. **2015**. *Podgotovka uchashchegosya k publichnomu vystupleniyu*. Sterlitamak. (in Russian)
6. Starkova, L.S. **2019**. *Podgotovka uchashchegosya k kontsertnomu vystupleniyu. Metodicheskaya rekomendatsiya*. Surgut. (in Russian)
7. Fedosimova, O.G. **2011**. *Pedagogicheskoe soprovozhdenie adaptatsii uchashchikhsya k obrazovatel'noi srede muzykal'noi shkoly*. Cheboksary. (in Russian)
8. Susan, H., Evangelios, H. **2022**. *The Power of Music: Exploration of the Evidence*. Cambridge. (in English)
9. Miklushevsky, K. **1989**. *A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance*. Poland. (in English)
10. Khachatryan, D. **2023**. *Psychological Aspects of Stage Performance Art*. Gyumri, Armenia. (in English)

**АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

**АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

1.

Ana Germ – master's degree, professor of dance pedagogy, European Academy of Dance Alma Mater Europaea, Maribor, Slovenia. *E-mail:* ana.germ25@gmail.com

Ана Герм – магистр, би педагогикасының профессоры, Еуропалық Би Академиясы Alma Mater Europaea, Марибор, Словения. *E-mail:* ana.germ25@gmail.com

Ана Герм – магистр, профессор танцевальной педагогики, Европейская академия танца Alma Mater Europaea, Марибор, Словения. *E-mail:* ana.germ25@gmail.com

2.

Буланкина Марина Константиновна – педагогика ғылымдарының кандидаты, Мәскеу мемлекеттік хореография академиясы, Мәскеу, Ресей. *E-mail:* marinakb@mail.ru

Буланкина Марина Константиновна – кандидат педагогических наук, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия. *E-mail:* marinakb@mail.ru

Bulankina Marina Konstantinovna – Candidate of Pedagogical Sciences, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia. *E-mail:* marinakb@mail.ru

3.

Халел Ернар Қайратұлы – Қазақ ұлттық хореография академиясының 1 курс магистранты, Астана, Қазақстан. *E-mail:* ernarhalk@mail.ru

Халел Ернар Кайратұлы – магистрант 1 курса Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан. *E-mail:* ernarhalk@mail.ru

Halel Yernar Kairatuly – 1st year master's student
Kazakh National Academy of Choreography, Astana,
Kazakhstan. *E-mail:* ernarhalk@mail.ru

4.

Есиркепова Шарифа Танзиповна – өнер магистрі,
оқытушы, Қазақ ұлттық хореография академиясы,
Астана, Қазақстан. *E-mail:* sharifa-123@mail.ru

Есиркепова Шарифа Танзиповна – магистр
искусств, преподаватель, Казахская национальная
академия хореографии, Астана, Казахстан. *E-mail:*
sharifa-123@mail.ru

Yessirkepova Sharifa Tanzipovna – Master of Arts,
Lecturer, Kazakh National Academy of Choreography,
Astana, Kazakhstan. *E-mail:* sharifa-123@mail.ru

ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР
CHOREOGRAPHY ARTS
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- | | | | |
|----------|--|---|-----------|
| 1 | A. Germ
А. Герм | <i>MODERN APPROACHES
IN BALLET ART</i>

<i>СОВРЕМЕННЫЕ
ПОДХОДЫ В БАЛЕТНОМ
ИСКУССТВЕ</i>

<i>БАЛЕТ ӨНЕРІНДЕГІ
ЗАМАНАУИ ӘДІСТЕР</i> | 5 |
| 2 | М.К. Буланкина
М.К. Bulankina | <i>АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ
МАСТЕРСТВА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В
СИСТЕМЕ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ</i>

<i>CURRENT ISSUES OF
IMPROVING SKILLS IN
THE MASTERY OF AN
ACCOMPANIST IN THE
SYSTEM OF
CHOREOGRAPHIC
EDUCATION</i>

<i>ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ
БІЛІМ БЕРУ
ЖҮЙЕСІНДЕГІ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР
ШЕБЕРЛІГІН
ЖЕТІЛДІРУДІҢ ӨЗЕКТІ
МӘСЕЛЕЛЕРІ</i> | 14 |
| 3 | Е.К. Халел
Е.К. Halel | <i>ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ХОРЕОГРАФА-
ПОСТАНОВЩИКА В</i> | 30 |

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ТАНЦЕВАЛЬНЫХ
КОЛЛЕКТИВАХ

ҚОЮШЫ-
ХОРЕОГРАФТЫҢ
КӨРКЕМДІК БИ
ҰЖЫМДАРЫНДАҒЫ
ҚЫЗМЕТІ

THE ACTIVITIES OF A
CHOREOGRAPHER IN
ARTISTIC
DANCE GROUPS

МУЗЫКА ӨНЕРІ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
MUSIC ART

4 Ш.Т. Есиркепова
Sh.T. Yessirkepova

ФОРТЕПИАНО
АСПАБЫНАН
ОҚУШЫНЫ
ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ
ЖАҒЫНАН САХНАҒА
ДАЙЫНДАУ

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА
К
ПУБЛИЧНОМУ
ВЫСТУПЛЕНИЮ НА
ИНСТРУМЕНТЕ
ФОРТЕПИАНО

PSYCHOLOGICAL
PREPARATION OF A
STUDENT FOR
PUBLIC PERFORMANCE
ON A PIANO
INSTRUMENT

Авторлар туралы мәлімет Information about the authors Сведения об авторах	58
Мазмұны /Contents/ Содержание	60

«ARTS ACADEMY»

scientific journal
желтоқсан/ deesember/ декабрь
2024

Пішім/ Format/ Формат 170x260.
Офсетті қағаз/ Offset paper/ Бумага офсетная.
Көлемі/ Scope/ Объем – 3,93 п.л.

Қазақ ұлттық хореография академиясы
Kazakh National Academy of Choreography
Казахская национальная академия хореографии

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім беру
және аккредиттеу бөлімі
The department of science, postgraduate education and accreditation
Отдел науки, послевузовского образования и аккредитации

Астана / Astana
Ұлы Дала/Uly Dala, 9, офис/ office/ офис – 470
8 (7172) 790-832
artsballet01@gmail.com
artsacademy.kz