

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
кафедра музикознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис)

(прізвище, ініціали)

«__» _____ 2023 р.

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2023 р.

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ДО ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ
У ВИКОНАВСТВІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Кваліфікаційна робота студента
групи МХКм-22
ступеня вищої освіти «магістр»
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Букрєєва Івана Вікторовича

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Власенко І. М.

Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS ___ Кількість балів ___
Голова ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Кривий Ріг – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСТВІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	9
1.1. Трактуювання понять «взаємодія», «міжнаціональна взаємодія» у науковій літературі.....	9
1.2. Різноманіття національних витоків духових інструментів як джерело взаємодії	17
1.3. Характеристика методичних принципів підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.....	26
Висновки до розділу 1	38
РОЗДІЛ 2. АПРОБАЦІЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСТВІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	41
2.1. Аналіз стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва.....	41
2.2. Рекомендації до використання майбутніми вчителями музичного мистецтва методичних засад міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.....	51
Висновки до розділу 2	65
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	71
ДОДАТКИ	80
Додаток А	80
Додаток Б.....	85
Додаток В.....	86

ВСТУП

Актуальність теми. Реалії сьогодення позначені чинниками, похідними від євроінтеграційних спрямувань України. На рівні вищих державних структур проголошується, що євроінтеграція є незмінним курсом зовнішньої політики України. Основними документами, які регулюють процес інтеграції, є Угода про асоціацію між Україною та Європейським Союзом [68], Порядок денний асоціації Україна – Європейський Союз [50]. У главі 23 Угоди про асоціацію зазначено необхідність «покращення взаєморозуміння, активізації міжкультурного діалогу та посилення знань щодо відповідних культур», сприяння співробітництву в галузі культури з метою «розширення культурних обмінів» [68]. Порядок денний асоціації Україна – Європейський Союз наголошує в тому числі на необхідності «заохочення розмаїття форм культурного самовираження» [50].

Євроінтеграційна політика України зумовлює оновлення освіти в усіх її ланках. Зосереджуючись у кваліфікаційній роботі на методичних аспектах мистецько-педагогічної освіти, вказуємо, що для сучасного педагога, зокрема майбутнього вчителя музичного мистецтва, найбільш актуальною є діяльність з популяризації здобутків культури України серед учнівської молоді, розуміння їх значення у загальносвітовому контексті. Це вимагає від фахівця широкої обізнаності у різних сферах, самостійності мислення, відкритості до діалогу з представниками всіх націй та етносів.

Урахування інонаціональних впливів є необхідним як з точки зору поліетнічності України, так і з погляду її історичної взаємодії з різними народами світу. Реалізація цього педагогічного завдання можлива на основі гнучкості умінь фахівця, здатності до створення нетрадиційних, але обґрунтованих і можливих тлумачень мистецьких феноменів.

Особливої значущості у сучасних реформаційних освітніх процесах набуває підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва з базовою виконавською компетентністю у сфері духової музики. Музикант-духовик, з

одного боку, нетипова постать на уроках музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти, класи яких зазвичай оснащені фортепіано або народними інструментами, але з іншого боку, – саме духовики на наш час є чи не найбільш мобільними музикантами, які беруть участь у колективах міжнародного представництва, дистанційних творчих проєктах тощо. Тому, на наш погляд, задіяння можливостей духового виконавства в загальній мистецькій освіті є дуже перспективним і сучасним.

Питання підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах є інноваційною ділянкою у вітчизняній педагогіці, тому їх висвітлення у науковій літературі майже не здійснено. Суттєвими науковими основами для дослідження зазначених питань є напрацювання у галузях духового виконавства, педагогіки мистецтва, культурології, музичної психології і соціології. Питання духового виконавства як міжособистісної і міжкультурної взаємодії розкриваються у працях вітчизняних (В. Апатського [4], З. Буркацького [9], А. Карпяка [22], П. Круля [26], М. Крупця [27], К. Мюльберга [45] та ін.) і зарубіжних (Б. Бартолоцци [78], Дж. Кул [83], Л. Кочницький [82] та ін.) авторів. Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантів-духовиків розглядає В. Посвалюк [51]. Роль музикування на духових інструментах у навчанні учнів закладів загальної середньої і початкової спеціальної освіти висвітлюється у працях Є. Васильєва [11], Я. Зирянова [11; 28], С. Ладановського [28], Л. Снопкова [61] та ін. Новаційні аспекти фахової підготовки виконавців на духових інструментах є об'єктом уваги П. Вакалюка [10], С. Горового [15] та ін.

Оскільки явище міжнаціональної взаємодії є інтегративним за своєю природою, необхідними для проведення кваліфікаційного дослідження є праці вчених, присвячені інтеграції у педагогіці та художній творчості, розкриттю сутності синтезу мистецтв, поліхудожності та полікультурності. Серед авторів таких праць відзначаємо Л. Беземчук [5], О. Боблієнко [6], І. Власенко [12], Лю Цзюньї [34], Л. Масол [38], Г. Падалку [49], Т. Рейзенкінд [54], О. Рудницьку

[55], О. Щолокову [77]. Міжнародний досвід полікультурної підготовки студентів досліджують О. Дубасенюк, Н. Якса [18] та ін.

Визначена джерельна база засвідчує високу потенційну можливість проведення дослідження методичних засад підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії. Водночас спостерігається розрізненість даних, відсутність теоретичного обґрунтування значущості усвідомлення взаємодії як динамізуючого фактору розвитку виконавства на духових інструментах. Виявлені суперечності спонукали нас обрати темою кваліфікаційного дослідження: **«Методичні засади підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах».**

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та практично апробувати методичні засади підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати літературу з проблеми дослідження, уточнити трактування понять «взаємодія», «міжнаціональна взаємодія», «міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах».
2. Простежити різноманіття національних витоків духових інструментів як джерело взаємодії.
3. Надати характеристику методичних принципів підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.
4. Проаналізувати наявний стан використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва.
5. Надати рекомендації до використання майбутніми вчителями музичного мистецтва методичних засад міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

Об'єкт дослідження – підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

Предмет дослідження – методичні засади підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

Методологічною основою роботи є концепція мистецької освіти в її інтегративних стратегіях, теорія діяльності, принципи педагогіки музичного виконавства, методики виконавства на духових інструментах, методики музичного виховання в закладах загальної середньої освіти.

У роботі були використані **методи** дослідження:

- теоретичні (вивчення і аналіз наукової, навчально-методичної літератури з проблеми дослідження; узагальнення; систематизація, художньо-педагогічний та інструментознавчий аналіз);
- емпіричні (педагогічне спостереження, бесіда, опитування, тестування, констатувальне педагогічне дослідження);
- математичні (кількісний і якісний аналіз отриманих даних, метод візуалізації математичних показників).

Апробація дослідження. Основні положення кваліфікаційної роботи висвітлювалися у вигляді доповідей на конференціях:

1. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (03–06 травня 2021, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової).

2. II Всеукраїнська конференція здобувачів вищої освіти і молодих вчених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (14 травня 2021, Кривий Ріг, КДПУ).

3. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної культури і освітньої діяльності: традиція в сучасності» (01 травня 2023, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової).

4. I Міжнародна науково-практична конференція здобувачів освіти і молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (12 травня 2023, Кривий Ріг, КДПУ).

5. Підсумкова загальноуніверситетська студентська конференція (секційне засідання) (30 травня 2023, Кривий Ріг, КДПУ).

6. Міжнародна науково-творча конференція «Захід–Схід: культура і мистецтво на грані зміни поколінь» (студентська секція) (5 листопада 2023, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової).

Основні положення кваліфікаційної роботи відображено в публікаціях:

1. Букреев І. Е. Лефебр у становленні традицій виконавства на саксофоні. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність: матеріали Міжнародної науково-творчої конференції*. Одеса, 2021. С. 16–17.
2. Букреев І. Становлення методик гри на саксофоні. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2021. С. 137–140.
3. Букреев І. Духове виконавство в контексті міжнародної взаємодії. *Трансформація музичної культури і освітньої діяльності*: зб. матеріалів Міжнародної конференції 01 травня 2023, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023.
4. Букреев І. Взаємодія як шлях реалізації євроінтеграційних процесів у мистецькій освіті. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / ред. І. М. Власенко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, О. І. Шрамко, О. О. Петренко. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2023. С. 20–23.
5. Букреев І. Міжнаціональна взаємодія як чинник трансформації духового інструментарію. *Захід–Схід: культура і мистецтво* : зб. матеріалів Міжнародної конференції 5 листопада 2023. Одеса, 2023.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів (перший розділ складається з трьох підрозділів, другий – з двох підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (90 позицій), трьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 70 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСТВІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

1.1. Тракткування понять «взаємодія», «міжнаціональна взаємодія» у науковій літературі

Наукове дослідження спирається на ключові категорії, точність тлумачення яких забезпечує розуміння сутності проблеми і дає ключ до її розв'язання. Головне поняття кваліфікаційної роботи – «міжнаціональна взаємодія» – є сполученням двох складових: «взаємодія» і «національність».

Взаємодія як явище і поняття первинно розглядалася у філософії. Думки про сутність взаємодії висловлювали філософи античності (Аристотель), середньовіччя (Діонісій Ареопагіт), XVII ст. (Р. Декарт, Б. Спіноза), XVIII ст. (П. Гольбах, І. Кант), XIX ст. (Г. В. Ф. Гегель) та Новітнього часу (М. Вебер, Е. Дюркгейм, Г. Зіммель, О. Конт). Хоча всі філософи у понятті взаємодії підкреслювали динамізм процесу, осмислення його здійснювалося з позицій найбільш актуальної науки епохи (теології у Середньовіччі, математики–механіки у XVII–XVIII ст., психології, соціології у XX ст. тощо).

Починаючи з Г. В. Ф. Гегеля, розуміння взаємодії стало враховувати діалектичні співвідношення елементів системи. Філософ вважав, що взаємодія є процесом, який зумовлює перетворення предметів та явищ на основі законів діалектики (зокрема, єдності і боротьби протилежностей) [14, с. 40].

У Новітній час термін «взаємодія» отримав значне психологічне трактування. При цьому психологія спиралася на філософські і соціологічні напрацювання, що зумовило появу міждисциплінарних наукових концепцій взаємодії (К. Ясперс та ін.).

До тлумачення сутності взаємодії є причетними як гуманітарні науки (соціологія, історія, культурологія, релігієзнавство, етнографія, лінгвістика, педагогіка), так і науки природничі (географія, фізика, хімія тощо). Вченими показано, що взаємодія має локальні різновиди: соціальна, політична, економічна, культурна, професійна тощо [30; 34].

У словниковій літературі подаються загальні і спеціалізовані визначення взаємодії. Академічний тлумачний словник української мови, вказує, що взаємодія – це «взаємний зв'язок між предметами у дії, а також погоджена дія між ким-, чим-небудь» [1, с. 346]. Словник термінів для професійного мовлення вчителя під взаємодією розуміє: 1) взаємний зв'язок явищ; 2) взаємну підтримку [24]. Інші тлумачні словники в цілому дотримуються вказаних дефініцій і припускають розширення або уточнення обох значень. При цьому в усіх словникових трактуваннях підкреслюється «взаємність» як обопільність дій, злагодженість, довіра у відносинах сторін, залучених у взаємодію як певну комунікацію.

Дещо інші, але у цілому відповідні зазначеним вище особливостям, трактування надають спеціалізовані словники і довідники. Так, філософський словник вказує, що взаємодія – «універсальна форма руху, розвитку, яка визначає існування і структурну організацію будь-якої матеріальної системи» [70, с. 78]. Взаємодія як філософська категорія «відображає особливий тип відносин між об'єктами, при якому кожний з об'єктів впливає на інші об'єкти, приводячи їх до зміни, водночас зазнає впливу з боку кожного з цих об'єктів, що, у свою чергу, зумовлює зміну його стану» [70, с. 77]. Словник соціологічних термінів трактує взаємодію як «участь у спільній праці, діяльності, співробітництво, сумісне здійснення операцій» [62, с. 45].

Основоположними якостями взаємодії можна вважати адаптивність до середовища і суспільний характер. При цьому у природничих науках провідною є перша якість, а у гуманітарних – друга. Стосовно музичних явищ зазначимо, що саме суспільні потреби ініціюють їх пристосування до умов конкретного середовища (наприклад, військова музика потребує гучного

звучання, що забезпечується поєднанням різних інструментів, а також можливості їх застосування на відкритому повітрі) [60].

Трактування взаємодії у науковій літературі може бути більш широким і вужчим. У широкому розумінні взаємодія є загальним станом речей і сутністю розвитку як такого (усі явища об'єктивного світу і культури взаємодіють між собою), а її просторово-часові координати не підлягають визначенню. Таким чином, як підкреслюється філософами, взаємодія виступає кінцевою причиною речей. У вужчому сенсі взаємодія є процесом, який відбувається в історично окресленому соціумі, має просторово-часові координати і передбачає взаємний культурний обмін.

Усвідомлення взаємодії у останньому тлумаченні дозволяє стверджувати певну єдність світових культурних процесів і наявність загальних закономірностей. Ця думка важлива для побудови педагогічних концепцій та методик навчання окремим дисциплінам. Так, для педагогіки мистецтва доцільною є опора на використання видової взаємодії у навчанні здобувачів освіти. З цього приводу вітчизняні дослідниці Г. Шевченко і Ю. Пастухова пишуть, що вивчення мистецтва у взаємодії його видів «виробляє в них (здобувачів освіти – І. Б.) цілісний підхід до вивчення природних і суспільних явищ, <...>, дозволяє розглядати у взаємозв'язку елементи єдиного цілого» [76, с. 20]. Зосереджуючись на взаємодії видів мистецтва, вчені розглядають її як двосторонній процес – «процес взаємодії мистецтва і процес її відтворення в естетичній свідомості школяра» [76, с. 20].

Взаємодія характеризується системністю, наявністю певної структури, яка складається з елементів – об'єктів взаємодії. Взаємодія уможливорює гнучкість причинно-наслідкових зв'язків. Філософські словники вказують на те, що у взаємодії «причина і наслідок постійно міняються місцями» [71]. Інтеграція складових взаємодії породжує певні структурні утворення – стійкі або тимчасові. У свою чергу, вони мають вплив на близькі системи, коли «кожна із взаємодіючих сторін виступає як причина щодо іншої і як наслідок одночасного зворотного впливу протилежної сторони» [71]. Об'єктам

взаємодії властиве зростання у геометричній прогресії: якщо, наприклад, безпосередньо взаємодіють два об'єкти, слід врахувати і те, що кожен з них залучається і до інших взаємодій. Тобто, взаємодія «визначає існування і структурну організацію будь-якої матеріальної системи» [70, с. 78].

Хоча у ряді довідникових джерел поняття взаємодії асоціюється зі злагожденістю, довірою у відносинах сторін, залучених у взаємодію, сучасні філософські дослідження часто з цим не погоджуються. Оскільки взаємодія відображає закони діалектики, сформульовані Г. В. Ф. Гегелем, їй притаманна і «боротьба і єдність протилежностей», і «перехід кількості в якість». Взаємодія передбачає діяльнісну активність всіх сторін, але прояви цієї активності можуть бути різними. Варто розрізнити активність: 1) ініціальну (спонукає до взаємодії) і 2) реактивну (активність як відповідь на наявні впливи). Коли йдеться про соціальну взаємодію (у тому числі культурну і мистецьку), як правило, вона активізується через потребу сумісного вирішення певної проблеми.

Оскільки взаємодія є всеохоплюючою, її розуміння уточнюється відповідно конкретним формам впливу об'єктів [29]. Так, взаємодія між людьми або живими істотами може позначатися як «співробітництво», «комунікація», «інтерація», «симбіоз» тощо. Взаємодія процесів і явищ, у тому числі тих, що мають відношення до мистецтва, апелює до понять «синтезу», «комплексу», «інтеграції» тощо. У загальному сенсі взаємодія спрямовує на встановлення нового типу цілісності з окремих частин, які у цій системі втрачають якості самостійності.

Учасники взаємодії – це її суб'єкти та об'єкти. Суб'єкт довільно або мимовільно виступає ініціатором взаємодії, об'єкт – це сторона процесу, яка сприймає ініціативу. Сучасна наука визнає можливість зміни ролей учасників взаємодії. Тобто, у реалізації взаємодії важливішим є сам факт активності, а не її характер. Суб'єкти взаємодії визначаються на підставах близькості, спорідненості: географічної, культурної, економічної тощо. Таким чином,

взаємодія збагачує культурні здобутки всіх учасників співробітництва і веде до виникнення нових явищ інтегративного характеру.

Взаємодія може бути безпосередньою чи опосередкованою. Безпосередня взаємодія відбувається як пряма комунікація (наприклад, диригент взаємодіє з оркестром), опосередкована має на увазі «непряме» співробітництво за допомогою накопичених засобів культури (наприклад, оркестранти виконують музичний твір далекого минулого на основі збережених нот) [19]. Розвиток сучасних технологій ускладнив питання класифікації взаємодії: наприклад, якою вона є, якщо диригент керує оркестром дистанційно? Попри опосередкованість комп'ютерними засобами, ми схильні підтримати думку про її безпосередність. На наш погляд, «безпосередність» визначається перш за все синхронністю дій учасників, об'єднаних певним простором, а «опосередкованість» – діахронністю і неспівпадінням просторових вимірів.

Хоча взаємодія відбувається з усіма предметами і явищами, окрему увагу науковців привертає взаємодія, яка виникає між людьми як суб'єктами і об'єктами діяльності. З цієї точки зору про взаємодію говорять педагоги, психологи, соціологи, культурологи, етнографи. Безпосередня взаємодія потрібна там, де відбувається колективна діяльність (сфери освіти, обслуговування, управління тощо). Завдяки взаємодії виникає можливість об'єднання індивідуальних дій учасників у єдину систему сумісних дій. Так, взаємодія учителя з учнями є необхідною умовою ефективності навчального процесу. Проте вона не обмежується цими учасниками – освітня система включає зв'язки з батьками учнів, адміністрацією навчального закладу, технічним персоналом, взаємодією вчителів і учнів між собою тощо.

Своєрідне розуміння взаємодії у соціумі пропонує вітчизняний психолог В. Татенко. Вплив суспільної свідомості суттєво корегує індивідуальну діяльність людини; у свою чергу, включаючись у різні групи, людина може виконувати різні діяльнісні функції. В. Татенко запровадив системний підхід до вивчення соціально-психологічних механізмів впливу людини на людину.

У праці «Сучасна психологія» дослідник підніс значення взаємодії для розвитку наукових знань взагалі: «найбільше поцінуються ті наукові відкриття, які розкривають нові можливості взаємодії із сутнім задля його перетворення» [66, с. 27].

Окрім предметної діяльності взаємодія включає діяльність поведінкову, яка відображається у ставленні до тих чи інших предметів або явищ (їх схвалення, заперечення, ігнорування тощо). Поведінкова діяльність є відносно пасивною, але вона може вирішувати успіх справи. Так, в історії виконавства на духових інструментах відомий факт неприйняття винаходу саксофона французькими майстрами і його схвалення в Америці, що ініціювало розвиток саксофона як джазового інструмента.

Предметна і поведінкова діяльність визнаються основними формами взаємодії. Взаємодія відображає відносини: 1) об'єкт-об'єктні (між об'єктами і явищами дійсності); 2) суб'єкт-об'єктні (між людиною і явищами дійсності); 3) суб'єкт-суб'єктні (між людьми). Об'єкт-об'єктна взаємодія включає просторові, часові, причинно-наслідкові та інші зв'язки. Суб'єкт-суб'єктна взаємодія включає: 1) спілкування у вузькому значенні (обмін інформацією), 2) взаємну діяльність (обмін діями), 3) сприйняття учасниками один одного.

Виходячи з викладеного, можна переконатися, що взаємодія відбувається на рівнях: 1) світобудови в цілому (взаємний вплив, зумовленість і взаємозв'язок об'єктів); 2) культури (діалог і взаємопроникнення культур); 3) соціуму (взаємозв'язок суспільних явищ); 4) окремих соціальних груп (професійних, станових, вікових тощо); 5) індивідів.

Якщо у взаємодію включаються різні нації (стійкі етносоціальні спільноти), вона набуває якості міжнаціональної. Згідно з академічним тлумачним словником української мови, «міжнаціональний» – той, що існує, відбувається між націями, національностями, поширюється на них» [1, Т. 4, с. 728]. Синонімічними поняттями можуть виступати слова «міжнародний», «міжетнічний», «міжкультурний».

У науковій літературі поняття міжнаціональної взаємодії зустрічається рідше, ніж взаємодії міжнародної. Про міжнаціональну взаємодію, зокрема розмірковує О. Сухомлин. Він вказує, що сучасний світ характеризується взаємопроникністю, взаємодією та співіснуванням культур на макро та мікорівнях [65]. Завдяки взаємодії культури збагачуються, включають у свій арсенал нові сенси і цінності. Україна як полікультурна і поліетнічна держава володіє значним досвідом і потенціалом взаємодії.

Пов'язаними з поняттям міжнаціональної взаємодії є такі вербальні конструкти, як «міжнаціональні зв'язки» та «культурний обмін». Під міжнаціональними зв'язками прийнято розуміти суспільні зв'язки між національними спільнотами, а в деяких випадках – зв'язки між національними спільнотами і державним апаратом [62]. Порівняння понять дозволяє констатувати, що «міжнаціональні зв'язки» більше застосовуються щодо сфер соціальної політики і наявного стану відносин, тоді як «міжнаціональна взаємодія» характеризує культурні процеси як сучасні, так історично віддалені. Міжнаціональні зв'язки є суб'єкт-суб'єктними відносинами, а міжнаціональна взаємодія – і суб'єкт-об'єктними, і суб'єкт-суб'єктними. Культурний обмін – це процес взаємодії окремих народів, країн, цивілізацій за допомогою різних зв'язків, що веде до взаємопроникнення досягнень культури у взаємодіючі територіальні утворення [62]. Тобто, міжнаціональна взаємодія являє собою культурний обмін.

Звертаючись до порівняння міжнаціонального з міжнародним, зауважуємо, що «міжнародним» заведено позначати впливовість народів, які проживають на територіях інших країн; взаємодія народів, які мешкають в одній країні, є міжетнічною. Це спостереження дає змогу бачити переваги використання у кваліфікаційному дослідженні поняття «міжнаціональна взаємодія» як здатного одночасно враховувати міжетнічну (внутрішню) і міжнародну (зовнішню) взаємодії.

Міжнаціональна взаємодія проявляється у музичному мистецтві, в тому числі у виконавстві на духових інструментах, що становить важливий аспект

нашого дослідження. Йдеться не тільки про виконання музичних творів різних національних стилів, але і про утворення полінаціональних творчих колективів, впровадження міжнародних дистанційних проєктів тощо. Важливою є соціалізація музикантів як носіїв універсальної культури, не обмеженої певними національними стереотипами. Виконавство на духових інструментах існує і розвивається завдяки взаємодії: суб'єкт-об'єктній (з музичним твором, інструментом), суб'єкт-суб'єктній (з іншими музикантами, авторами музики, публікою тощо).

На основі вивчення спеціальної літератури ми прийшли до думки, що *міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах – це універсальна характеристика функціонування духової музики, що позначає багатовекторність впливів різних націй на створення інструментарію, репертуару, художню репрезентацію та її сприймання публікою.*

Отже, поняття взаємодії характеризується багатомірністю, широтою. Воно здатне спрямувати мислення від філософського узагальнення до конкретного спостереження. Взаємодія стосується впливу об'єктів і суб'єктів один на одного, їх змін у цьому процесі та усвідомлення власних відмінностей. Взаємодія, в яку включені здобутки різних націй, називається міжнаціональною взаємодією. Поняття міжнаціональної взаємодії є синонімічним до поняття культурного обміну. Міжнаціональна взаємодія однаковою мірою включає внутрішні (міжетнічні) і зовнішні (міжнародні) впливи. Міжнаціональна взаємодія не обмежена у часі, може відбуватися як безпосередньо, так і опосередковано. Міжнаціональна взаємодія суттєва для розвитку виконавства на духових інструментах. Вона зумовлює обмін діями щодо трансформації музичного інструментарію, створення художнього та інструктивно-педагогічного репертуару, організації творчих спільнот, проєктів тощо, організацію спілкування між фахівцями. У духовому виконавстві міжнаціональна взаємодія може проявлятися на рівні світової культури (досягнення духової музики всіх часів і народів), соціуму (міжнародні конкурси, проєкти), окремих груп та індивідів (творчі колективи,

співробітництво). Відповідно, міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах може класифікуватися на внутрішню і зовнішню, міжгрупову та міжособистісну. Широта поняття взаємодії у її суб'єкт-суб'єктному вираженні дозволяє виділити такі складові, як дії, стосунки і спілкування. Суб'єкт-об'єктна взаємодія складається з різноспрямованих дій, що мають наслідком зміни об'єкта відповідно до національних цінностей і потреб за умови збереження його первинних якостей.

1.2. Різноманіття національних витоків духових інструментів як джерело взаємодії

Базисом виконавства на духових інструментах є музичний інструментарій. У процесі свого історичного розвитку він пройшов складний шлях, в якому відобразилася взаємодія різних народів. На сучасному етапі виконавство на духових інструментах інтегрує зв'язки народного (національно визначеного) і професійного (загальноєвропейського).

У першу чергу міжнаціональна взаємодія активізується через створення і подальшу трансформацію духових інструментів. Вивчення означеної проблематики потребує звернення до спеціальної літератури. Виділяємо ґрунтовні праці вітчизняних і зарубіжних музикознавців – А. Гуменюка [16], К. Квітки [23], П. Круля [26], А. Модра [86], Г. Хоткевича [73] та ін. У наш час питання вивчається І. Мацієвським [43], О. Михайлишиним [44], М. Хаєм [72], Л. Черкаським [75] та ін.

Чимало відомих сьогодні професійних духових інструментів вийшли з народних і отримали зміни у результаті проникнення на території проживання інших народів. Наприклад, у середньовічній Франції (від XI ст.) побутували дерев'яні духові інструменти, що отримали родову назву «шалюмо». У самій назві відобразилася міжнаціональна взаємодія: латинське слово «каламус», що означало очерет, перейшло у французьку (шалюмо) і німецьку (шалмей) версії музичного інструмента. Зовнішнім виглядом шалюмо нагадував блокфлейту:

рівна трубка круглого перетину і одинарна тростина. Будучи народним інструментом, шалюмо мав доволі просту будову і можливості звукоутворення – на ньому грали діатонічні мелодії, акомпанували танцям. Діапазон інструмента не перевищував півтори октави. В епоху Відродження у Італії та інших країнах Європи зростає потреба в інструментальному ансамблевому музикуванні, отже, і у розширенні діапазону. Відповідно, виникають різні моделі шалюмо, здатні налаштовуватися на різні тональності. Технологічно ж інструмент залишається таким самим. Протягом XVI–XVII ст. шалюмо застосовується як ансамблевий інструмент.

У XVII ст. у шалюмо додаються два клапани, за допомогою яких заповнюються порожнини діапазону, що дозволяє відтворювати хроматичні звуки. Найбільше розвиток шалюмо активізується в Німеччині, особливо у місті Нюрнберг. Інструмент викликає інтерес аристократичних кіл. Зокрема відомо про існування ансамблю з чотирьох шалюмо (сопрано, альт, тенор, бас) у придворній капелі герцога Сакс-Ремхільдського – мецената і шанувальника мистецтв. Вдосконалення механіки шалюмо відразу надихає композиторів на створення спеціального репертуару. Закономірно, що ініціаторами виступають німецькі автори. Так, Г. Ф. Телеман створює Сонати, Концерти і Фантазії з використанням шалюмо в різних поєднаннях з іншими інструментами (струнними і духовими). Г. Ф. Телеман – композитор, який найдовше зберігав відданість інструменту і навіть в час популярності кларнета доручав шалюмо виступати у дуеті з ним. До сьогодні в репертуарі виконавців-духовиків зберігається Концерт для шалюмо, двох гобоїв, струнних і бассо-континуо В-dur іншого німецького автора – Й. Ф. Фаша [84].

Сучасні дослідження свідчать, що німецькі майстри працювали над розробкою кларнета і вдосконаленням шалюмо одночасно (тоді як раніше переважала думка про послідовну заміну шалюмо на кларнет). Мешканець Нюрнберга Й. К. Деннер був винахідником як шалюмо (у його професійній версії), так і кларнета. Відмінні знання французьких технік виробництва дозволили Й. К. Деннеру виготовити духовий інструмент, що збирався з трьох

частин (первинно інструменти робилися з цільного шматка деревини). І сам винахідник, і його син впродовж життя робили як кларнети, так і шалюмо. Це заперечує погляд на шалюмо як застарілий інструмент, що не витримував суперництва з кларнетом.

Органологічні якості інструментів XVIII ст. були такими, що кларнет добре звучав у високому регістрі, а шалюмо – у низькому, що забезпечувало їх співіснування і ансамблеве поєднання. Темброві властивості інструмента характеризувалися представниками різних країн по-різному. Так, у Франції звучанням шалюмо не надто захоплювались. У керованій Д. Дідро «Енциклопедії» вказувалося, що звук інструмента доволі «неприємний і дикуватий», але майстерність виконавця дозволяє його покращити [85]. Німецький музичний естетик К. Ф. Д. Шубарт, навпаки, був прихильником шалюмо, зазначав «індивідуальний і безмежно приємний характер» його звучання і наголошував, що «музика в усьому арсеналі своїх засобів зазнає відчутної шкоди, якщо цей інструмент вийде із вжитку» [79].

У XVIII ст. шалюмо використовувався в різноманітних інструментальних ансамблях, оперних оркестрах, а також в якості солюючого інструмента в супроводі арій опер. Інструмент привертав увагу музикантів Австрії, Італії, Англії, Франції. Зокрема, партія шалюмо міститься в опері «Орфей» К. В. Глюка. Професійним виконавцем на шалюмо був Г. Ф. Гендель, який з переїздом до Англії не тільки зацікавив інструментом місцевих жителів, але і удосконалив свою майстерність оркестрування з опорою на знання можливостей зазначеного інструмента. В Англії шалюмо (у простішій формі без клапанів) заявив про себе як сольний інструмент. Останні роки використання шалюмо – 1770-і [58].

Окремої уваги заслуговує використання шалюмо А. Вівальді. Італія була взагалі мало зацікавлена даним інструментом, але завдяки спілкуванню з німецьким педагогом-виконавцем Л. Ердманом (колегою А. Вівальді за Оспедале делла П'єта у Венеції), А. Вівальді віддав належне шалюмо, увівши його до камерних ансамблевих творів (трьох концертів, сонати) і ораторії [84].

Інструмент, аналогічний шалюмо, потрапив і на територію праукраїнських земель від доби Середньовіччя, де побутував з назвами «шоломія», «шоломійка», «шаломай» [7]. Вітчизняні інструментознавці відносять його чи то до сурм, чи до ріжків. Г. Хоткевич вважав шоломію прототипом гобоя. Українська шоломія використовувалась ще довгий час по завершенні середньовіччя. Дослідники вказують на актуальність інструмента протягом XVI–XVIII ст. Зокрема історик В. Липинський асоціював використання шоломії з європеїзацією запорізького козацтва, «європейським чуттям військової честі» [32, с. 127], наголошуючи значущість міжнаціональної взаємодії з досягненнями західної культури. З пошаною ставлячись до точки зору вченого, зазначимо, що саме використання шалюмо у військових оркестрах і ансамблях Європи у спеціальних джерелах не наголошується. Скоріше за все, йдеться про інструмент з подібною назвою, але технологічно інший – «шалмей». Шалмей мав подвійну тростину і звучав дуже гучно, що було доречним для військової музики. Проте в епоху бароко у Західній Європі шалмей був мало використовуваним, тоді як шалюмо отримало активний розвиток [58]. Міжнаціональна взаємодія продовжилася і в наступні часи, коли шалюмо був остаточно витіснений кларнетом.

Великим різноманіттям відрізнялися духові інструменти на територіях проживання праукраїнців. Арабський мандрівник і науковець аль-Бакрі ще у XI ст. зазначав велику кількість і оригінальність духових і струнних інструментів слов'ян [2]. Особливе його здивування викликав духовий інструмент довжиною понад два лікті (тобто близько метра). Ймовірно, йшлося про трембіту. Аналогічні їй інструменти є майже у всіх слов'ян, особливо тих, хто проживає у гірській місцевості. Так, у поляків такий інструмент відомий під назвою «лігавка», у кашубів – «базуна», у сербів – «бушен», у молдаван – «бучум» тощо. Хоча трембіта найбільше відома як гуцульський інструмент, назва веде до німецького найменування труби – «трумба». Ймовірно, виток трембіти слід вважати альпійський ріг – пастушачий інструмент великих розмірів. Альпійський ріг виник в давнину,

проте точного датування інструментознавчі джерела не надають. Головною функцією альпійського рога, як і трембіти, була сигнальна, грали на інструменті виключно чоловіки. Гра потребує великої сили дихання, тому навіть існували легенди про героїчну смерть пастуха-вісника через розрив легень.

Взаємодія з німецькими народами позначилася і на духовому інструментарії скандинавів. Аналогом альпійського рога став лур, але не металевий, а саме дерев'яний. Цьому інструменту приписувалася містична сила, вважалося, що на ньому грав сам охоронець богів Хеймдалль. Легенда свідчила, що звук божественного рога буде чутний в усіх кутках світу, коли провіщуватиме його кінець.

Найбільшою складністю відрізнялася міжнаціональна взаємодія у ансамблевому і оркестровому поєднанні духових інструментів. Протягом історії у ряді народів Європи (слов'янських, романських, германських, балтійських тощо) склалися в цілому схожі форми ансамблів для військового і світського функціонування [63].

Ансамблі військового призначення мали опору на групу мідних духових інструментів, що пояснюється гучністю їх звучання і особливим закличним тембром, здатним піднімати бойовий дух. Вирішальний вплив на формування таких ансамблів у Європі Нового часу справили традиції східних культур. У XVI–XVII ст. у Європі відбувалися постійні сутички з турецькими військами. Перемога над турками була отримана лише у 1683 р. у Віденській битві. Проте їхня потужна військова музика із добре організованими оркестрами і ансамблями змінила європейські художні орієнтири. Турецькі оркестри включали велику кількість духових і ударних інструментів. Тому і європейці почали вводити до військових музичних колективів великі барабани і тарілки [59]. Навіть світські клавіри (попередники фортепіано) отримали ефектні «військові» доповнення – у вигляді звуків, що тембрально нагадували барабан і дзвіночки. Для цього австрійським майстром була зроблена спеціальна педаль під клавіатурою, натискання якої (коліном!) імітувало звучання

турецького оркестру. До речі, знамените Рондо В.-А. Моцарта добре звучить на такому інструменті.

Європейські військові ансамблі і оркестри XVIII ст. містили в основному складі мідні духові інструменти, турецький великий барабан і тарілки. Іноді додавалися малий барабан і декілька дерев'яних духових.

Світські ансамблі слугували цілям розважання населення і часто супроводжували танці. Такі ансамблі спиралися на групу струнних. Струнні інструменти проводили мелодію виразно, але не так енергійно, як мідні духові. У народних формах світські ансамблі зазвичай складаються з декількох струнних інструментів, одного ударного (барабана або бубна) і окремих духових (переважно флейти в її народній конкретизації). В Україні такий ансамбль відомий під назвою «троїсті музики». Хоча троїсті музики складають славу сторінку вітчизняної музики, подібне явище є у інших народів, між якими відбувається взаємодія. При цьому назви колективів можуть бути різними: велика музика, гудаки, бандаши, весільна капела тощо. Духові інструменти у таких ансамблях, як правило, ведуть мелодичну лінію. Тому прийнято використовувати інструменти, що звучать доволі високо і дзвінко (сопілка, флюяра, рідше волинка) [56]. «Троїстість» у назві підкреслює і відданість християнським цінностям, і тришаровість інструментування: 1) мелодичні складові; 2) складові гармонічного супроводу; 3) ритмічно-ударні складові.

Незважаючи на національні відмінності, типи військових і світських побутових народних музичних ансамблів є спільними для розвитку європейської музики взагалі.

Важливим чинником міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах були релігійні практики. Близькість вірувань породжувала схожість музичних практик і використання певних духових інструментів. Пояснимо це на прикладі кавала. Кавал – пастушачий інструмент, діагональна довга флейта, що має східне походження. Традиційно перекладається з арабської як «довгий дерев'яний свіщик пастуха». Також

існує точка зору, що слово «кавал» походить від арабського дієслова, що означає «говорити, розповідати», і буквально перекладається як «народний співак, оповідач» [87]. Тим не менше кавал набув слави інструментального втілення візантійського церковного співу і поширився православними країнами всієї Східної Європи. Кавал є часто застосовуваним у балканських країнах, споріднені інструменти існують також на Кавказі, у Північній Африці, на Близькому Сході, острові Борнео. В Україні близьким до кавала є флюяра. Кавал – один із найдавніших духових інструментів, його зразки знаходили під час археологічних розкопок у Месопотамії. Звук кавала багатий відтінками. Нижній регістр нагадує шелест вітра, у верхньому регістрі інструмент звучить дзвінкіше, поєднання обох регістрів дає специфічний ефект, який називають «каба» (як гра в октавному подвоєнні). Деякі виконавські техніки дозволяють наблизити звук кавала до кларнетового. Кавали бувають як цілісні, так і збірні з трьох частин. У середній частині знаходяться вісім отворів для пальців, що дозволяє відтворювати хроматичні звуки. У нижній частині розташовуються чотири отвори для покращення тембральних характеристик (так звані «диявольські дірки»).

У сучасних країнах Східної Європи практикується використання кавала в дусі неовізантизму – відновлення ранніх православних традицій з їх художнім оформленням. Дослідниця М. Тодорова зазначає безперервність існування у Балканських країнах певних християнських елементів від часів Візантії та Османської імперії до нашого часу [89, с. 339–342]. Це стосується сучасних Греції, Сербії, Болгарії, Румунії і Туреччини у міжнародній взаємодії.

Великим авторитетом користується македонська школа гри на кавалі. Саме вона сприймається як найближча до втілення візантійського стилю. Гру на кавалі з богослужбовим співом ріднить: 1) наявність бурдону – довготривалого тону, який супроводжує мелодію (православні богослови тлумачили бурдон як «містичну глибину невизначності» [81, с. 200]), якому відповідає дуєтність гри на кавалі або використання каба; 2) нетемперованість;

3) модальна ладова система, похідна від старовинної музики [81]. Це доводить правомірність думки про належність кавалу та візантійського співу до взаємопоріднених музичних ідіом поза впливом західноєвропейських музичних традицій

Пожвавлення інтересу до гри на кавалі у країнах Східної Європи на сучасному етапі відповідає ідеям візантизму у його найширшому прояві – як єднанні православних вірян у релігійному житті і повсякденному побуті. Чимало діячів релігійних рухів стали відновлювачами традицій майстрування народних інструментів за старовинними документами. Наголошувалася важливість того, щоб не підкреслювати відмінності націй, а сприяти зміцненню «єкуменічної» (загальнохристиянської) ідентичності, яка передбачає «приналежність до транснаціональної спільноти православних народів, насамперед на територіях Східного Середземномор'я, де було зароджене християнство» [81, с. 189]. Сьогодні гра на кавалі на Балканах нерідко звучить після богослужінь як специфічне розширення літургійного досвіду православної громади містян.

Приклад відновлення інтересу до кавалу є важливим з точки зору виявлення взаємодії між Сходом і Заходом не у протиставленні, а у віднаходженні спільних джерел.

Наведені спостереження дозволяють зробити узагальнення з приводу класифікації видів міжнаціональної взаємодії стосовно виконавства на духових інструментах. Ми виділяємо у кваліфікаційній роботі такі види взаємодії: 1) генетичну; 2) технологічну; 3) практично-творчу; 4) інтерпретаційну.

Генетична взаємодія базується на наявності спорідненості у будові духових інструментів, принципах звуковидобування. Наслідком генетичної міжнаціональної взаємодії є існування подібних музичних інструментів з певними видозмінами, відповідними культурним традиціям конкретного народу. Генетична взаємодія найбільше проявляється на ранніх стадіях становлення інструментарію, первинно стосується народних інструментів.

Процес взаємодії у даному випадку протікає еволюційним шляхом (через міграцію народів, територіальні завоювання, торгівлю, мандрівні експедиції тощо), роль окремих особистостей, як правило, не визначена.

Технологічна взаємодія стосується вдосконалення, професіоналізації інструментарію, його відповідності історично актуальним вимогам музикування. Основними суб'єктами технологічної взаємодії виступають майстри різних країн, спілкування між якими може бути як опосередкованим, так і безпосереднім. Отже, роль особистості у технологічній взаємодії є суттєвою. Інші суб'єкти – установи, які займаються виготовленням і поширенням інструментарію (фабрики, фірми). Індивідуальні й колективні суб'єкти можуть бути визначниками національної характерності музики, взаємодія з якими сприяє піднесенню музичної культури інших народів.

Практично-творча взаємодія здійснюється через діяльність митців (композиторів, виконавців) і організаторів музичних заходів (антрепренерів, дирекції філармонії тощо) [57]. Наявність багатьох суб'єктів робить цей вид міжнаціональної взаємодії особливо складним і різноманітним. Відносини у практично-творчій взаємодії є багатовекторними. Практично-творча взаємодія може відбуватися безпосередньо і опосередковано, синхронно і діахронно, мати зовнішню або внутрішню форму.

Інтерпретаційна взаємодія стосується національних традицій сприйняття «іншого» через музику: толерантності, широти кругозору або, навпаки, акцентування чужорідності. У інтерпретаційну взаємодію включено безліч суб'єктів – музиканти, публіка, музична критика, наукова думка про музику, музична освіта, ЗМІ, політичні установи тощо. Інтерпретаційна взаємодія може бути міжгруповою, міжособистісною та індивідуальною. Інтерпретаційна взаємодія може приводити як до позитивних, так і до негативних наслідків (вище згадувалося про несприйняття саксофона французькими академічними колами).

Отже, різноманіття національних витоків духових інструментів є життєдайним джерелом взаємодії. Більшість духових інструментів має східне

походження. Утвердження європейської музичної культури як професійного утворення сприяло посиленню міжнаціональної взаємодії, розвитку інструментарію в умовах ансамблевого, оркестрового і сольного музикування.

1.3. Характеристика методичних принципів підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах

Сучасна педагогіка мистецтва спрямована на розширення художнього простору, в якому може перебувати реципієнт. Якості національної характерності творів часто кореспондують із загальноєвропейськими, з інонаціональними, примхливо поєднують риси національних стилів. Важливою для нас є думка британського музикознавця і етнолога М. Стоукса про те, що музика є засобом консолідації суспільства, який «прокладає траєкторії, а не ставить кордони, що обмежують простір» [88, с. 4].

Місію провідника молоді в світ мистецтва виконує вчитель предметів художньо-естетичного циклу. Від професійної майстерності вчителя залежить мотивація учнів у пізнанні художності, емоційність сприйняття творів, обґрунтованість їх естетичних суджень, грамотність умовиводів. Складність завдань, які має вирішувати сучасний вчитель мистецтва, зокрема музичного, потребує ґрунтовності фахової підготовки.

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва здійснюється у закладах вищої освіти і являє собою тривалий послідовний процес, результативність якого залежить від різноспрямованості форм освітньої діяльності, які в сукупності мають забезпечити набуття високої професійної компетентності. Професійна компетентність є утворенням комплексного характеру і відображає готовність особистості вирішувати будь-які питання, пов'язані з діяльністю за фахом [35].

Для грамотного використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах під час проведення уроків мистецтва (музичного

мистецтва) і різноманітних заходів у закладі середньої освіти вчителю потребується добре володіння методикою. Методична осначеність є важливою складовою професійної компетентності вчителя [39]. Підготовка сучасного вчителя музичного мистецтва поєднує ґрунтовну загальноосвітню і психолого-педагогічну підготовку з музично-виконавською, музично-історичною і музично-теоретичною. Ми підтримуємо точку зору педагога Л. Ракітянської стосовно професійно-педагогічної орієнтованості виконавської підготовки майбутніх вчителів [52]. Використання міжнаціональної взаємодії потребує компетентності інтегрального характеру, яка означає рівноцінність опанування майбутнім вчителем виконавських умінь зі знаннями історії та теорії музики, педагогіки і психології. Розкриття змісту міжнаціональної взаємодії у закладах загальної середньої освіти можливе завдяки набуттю майбутнім вчителем музичного мистецтва особливого типу мислення, що має якості асоціативності.

Роль асоціативності для інструментального виконавства роз'яснюється А. Линенко, Г. Ніколаї і І. Левицькою [31]. Дослідники звертають увагу, що якості художності притаманні не лише творам мистецтва, але і процесу їх відтворення у виконавстві. Зазначається, що «художність у виконавстві несинтезованих видів мистецтва, наприклад, музично-інструментального виконавства, може бути розглянута як вищий рівень інтерпретації, яка викликає саме художні асоціації, аналогії з іншими видами мистецтва, з життєвими реаліями тощо» [31, с. 19].

Вивчення методичних засад підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає вирізнення методичних принципів і методів спеціальної діяльності (у нашому випадку – використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах). У даному підрозділі ми зосередимося на характеристиці методичних принципів та відповідних ним методів, тоді як конкретизація практичного застосування методів буде роз'яснена у другому розділі.

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва базується на дидактичних та методичних принципах, між якими є і спадкоємність, і відмінності. Дидактичні принципи мають більш загальний характер. У науковій літературі визначаються як «вихідні теоретичні положення (правила, вимоги), керуючись якими, педагог підбирає засоби, методи та прийоми навчання» [17, с. 230]. Урахування дидактичних принципів дає вчителю можливість прогнозувати результати навчального процесу, забезпечувати його ефективність.

Загальнодидактичними є принципи наочності, посиленості, міцності, свідомості, науковості, активності, виховуючого навчання, індивідуалізації, доступності, систематичності та послідовності, колективності, проблемності, розвиваючого навчання [3, с. 53]. Такі принципи стосуються всіх рівнів і галузей освіти, всіх форм навчання і навчальних дисциплін. Дієвість дидактичних принципів у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва полягає, найперше, у формуванні його загальних компетентностей – цілеспрямованості, здатності критично мислити, працювати з науковою літературою, організовувати процес навчання, унаочнювати викладення матеріалу навчального предмету, враховувати особливості учнівської аудиторії та ін.

Разом з тим методика будь-якої фахової діяльності має власні принципи. Тобто, методичні принципи – це принципи спеціальної дидактики. Методичні принципи у кваліфікаційній роботі розуміємо як положення, що «визначають як основні (загальні), так і другорядні (часткові) параметри процесу навчання певного предмета, а також найбільш ефективні засоби досягнення поставленої дидактичної мети» [35, с. 162].

Методичні принципи тісно пов'язані із принципами вищого рівня (дидактичними), із рядоположними (зв'язок методичних принципів між собою). На відміну від дидактичних принципів, методичні принципи істотно відрізняються стосовно різних предметів і предметних галузей. Так, мистецька галузь надає перевагу емоційному впливу навчання на учнів, тоді як

викладання точних наук можливе з мінімальним задіянням емоційного фактору сприймання.

Методика викладання кожного предмета має свою систему методичних принципів. Більш того, авторські методики викладання одного і того ж предмета можуть використовувати в якості основних різні методичні принципи. Окремі напрями роботи в межах навчального предмета також потребують різних методичних принципів (наприклад, методика колективного співу має принципові відмінності від методики слухання музики).

Методичні принципи враховують і загальні вимоги викладання певного навчального предмета, і часткові його завдання. На відміну від дидактичних принципів, формулювання яких є достатньо чітким і повторюваним у більшості джерел, методичні принципи визначаються (і називаються) по-різному. Це залежить від наукової позиції автора, його опори на ті чи ті методологічні підходи, бачення головних завдань навчання предмета, спрямованості на вирішення окремих проблем виховання і розвитку учнів [детальніше див. 47].

Використання міжнаціональної взаємодії на духових інструментах є частковим завданням вчителя музичного мистецтва. Воно потребує спеціальної обізнаності, яка досягається у процесі підготовки майбутнього вчителя у закладі вищої освіти. Серед головних методичних принципів виділимо і схарактеризуємо наступні:

1. Принцип занурення майбутнього вчителя у духову музику.

Характеризує індивідуальні траєкторії навчання студентів у педагогічному ЗВО. Реалізується під час вивчення навчальних дисциплін «Музичний інструмент», «Оркестровий клас», «Методика викладання інструментально-виконавських дисциплін», факультативних занять з інструментального ансамблю, участі у проблемних групах і наукових гуртках, написання курсових робіт, а також завдяки самоосвіті (участь у творчих колективах, відвідування музичних заходів, опрацювання спеціальної літератури та інтернет-ресурсів тощо). Особливу увагу слід приділити спеціальному

матеріалу у курсах «Історії музики», «Історії художньої культури». Звичайно, у лекційному матеріалі курсів неможливе зосередження виключно на духовій музиці, проте підготовка здобувачів до семінарів, виконання завдань самостійної роботи уможлиблює бажаний для студента-духовика інструментознавчий наголос. Важливе для використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах не лише орієнтування у знакових явищах духової музики, а і розуміння закономірностей їх виникнення, зв'язків явищ і фактів.

2. Принцип систематичності і комплексності вивчення явищ духового мистецтва. Цей методичний принцип прямо витікає із попереднього. Передбачає дотримання рівномірного розподілу часу, поступового ускладнення матеріалу, пов'язаного з духовою музикою, усвідомлення єдності складових елементів її системи (інструментарій, репертуар, виконавські школи, освіта, поширення у суспільстві) [33]. Комплексність досягається підкріпленням виконавської роботи її історико-теоретичним осмисленням і визначенням потенціалу для педагогічного використання. Зазначений методичний принцип співвідноситься із дидактичним принципом єдності університетського навчання і виробничої практики [53]. Сформовані у майбутнього вчителя в ЗСО компетентності перевіряються, уточнюються і збагачуються у безпосередній діяльності в закладах середньої освіти. Приміряючи на себе роль вчителя, практикант знаходить шляхи зацікавлення учнів духовою музикою, показує живий приклад володіння інструментом. Доречними для реалізації цього принципу у викладанні мистецтва у закладах загальної середньої освіти є інтерактивні методи, методи самостійної роботи з інформаційними ресурсами, творчо-виконавські методи, методи проблемного навчання [13].

3. Принцип поліхудожності в організації навчальної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Сутність інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва полягає в її поліфункціональності. Як зазначає Цзяо Їн на прикладі фортепіанної

підготовки, це «процес і результат досягнення якісного рівня *різноманітних функцій* (курсив наш – І. Б.) виконавства, котрий забезпечує вчителю ефективне використання інтерпретації художніх образів музичних творів, їх зв'язків з іншими видами мистецтва з метою художньо-естетичного розвитку учнів на засадах культуровідповідності» [74, с. 112]. Міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах є явищем не суто музичним, а загальномистецьким. У нього включені представники різних професій (майстри-винахідники, діячі театру, організатори концертного життя та ін.). Образи духового виконавства нерідко відтворюються в просторових, часових і просторово-часових мистецтвах, що сприяє посиленню міжнаціональної взаємодії. Відповідно, її усвідомлення майбутнім вчителем музичного мистецтва буде глибшим за умови набуття досвіду синтезування мистецьких проявів. Це може відобразитися у створенні зорового оформлення виконуваних творів духової музики, словесного коментування, підготовки тематичних програм для учнів різних вікових категорій. Провідними методами підготовки майбутнього вчителя за даним принципом виступають методи інтегрування інформації, наочні методи, методи роботи з комп'ютерними програмами, асоціативний метод.

4. Принцип сприймання мистецтва як взаємодії. Виступає продовженням третього принципу. Наголошує думку, що взаємодія (в тому числі – міжнаціональна) є не виключним випадком, а необхідним станом існування мистецтва. Цей принцип відображає специфіку мистецтва у його видовій і жанровій взаємодії і особливості його впливу на реципієнтів [19; 64]. Майбутній вчитель музичного мистецтва має міцно усвідомити, що попри особність видів мистецтва, вони володіють спільними для всіх народів якостями: походженням, суспільним призначенням, художньо-образною природою, взаємообумовленістю форми і змісту творів тощо. Виконавство на духових інструментах невіддільне від військових, культових, побутових і художньо-естетичних практик суспільства певних епох [60]. Розвиток духової музики відбувався у взаємодії з усіма мистецтвами, а духове виконавство,

перш ніж вийти на рівень художньої самодостатності, підпорядковувалося завданням оформлення релігійних і світських ритуалів, культурного дозвілля. Зазначений принцип потребує активізації мисленнєвої діяльності майбутнього вчителя, для розуміння його сутності важливим є вивчення дисциплін широкої культурологічної спрямованості. Ефективними є методи, що активують інтелектуальну діяльність, – аналіз, систематизація, класифікація, кластеризація, схематизація.

5. Принцип урахування зарубіжного досвіду організації виконавства на духових інструментах. Міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах відбувається різноманітними шляхами, що відповідає наявності її видів, визначених нами у підрозділі 1.2. Вагомим чинником розуміння міжнаціональної взаємодії є урахування спільності і відмінностей побутування духової музики у різних народів. У більшості народів Європи духові інструменти використовуються у військових і світських муніципальних оркестрах, супроводі театральних вистав і дійств на відкритому повітрі. Сольні і камерно-ансамблеві форми представлені залежно від музичного досвіду країни. Отримати відомості про досягнення духової музики в міжнародному просторі можна завдяки інформаційним каналам Всесвітньої асоціації діячів духової музики (WASBE) за підтримки ЮНЕСКО. На сайті організації публікуються корисні матеріали, у тому числі нотні, здатні збагатити репертуар вітчизняних студентів [90]. Особлива увага у зарубіжних країнах приділяється організації оркестрів, що варто враховувати і під час навчання у вітчизняних закладах вищої освіти, спрямовуючи майбутніх вчителів музичного мистецтва до створення дитячих творчих осередків. Так, у Європі діють не лише професійні духові оркестри, але і аматорські, молодіжні (в тому числі – навчальні), припускається існування колективів змішаного типу, в яких беруть участь музиканти різного віку і рівня виконавської підготовки [51]. Існують і міжнародні асоціації виконавців на конкретних духових інструментах, наприклад ІТЕА [80].

6. Принцип урахування багатства українського національного духового інструментарію в його трансформаціях. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в інструментально-виконавському плані проводиться здебільшого з використанням професійних інструментів загальноєвропейського вжитку. Виняток становить сопілкарство [67]. Проте національна спрямованість освіти змушує шукати аналогії народного інструментального звучання. У творчих колективах національні інструменти можуть застосовуватися побіжно для окреслення регіонального колориту. Серед таких духових інструментів є відносно прості за звуковидобуванням, що робить їх придатними в тому числі для дитячих шумових оркестрів. Так, Україна багата на різного роду свищики. Вони можуть мати форму тварин, птахів, стилізованих фігурок людей, робляться з глини. Прославлені на весь світ валківські свищики, що виготовляються на Харківщині. Українські окарини іменуються в народі «зозулями». Окарини досконаліші за свищики, їх можна вважати повноцінним музичним інструментом. Окарини мають 7–10 отворів для пальців, що дозволяє виконувати мелодії в діапазоні нони, хроматичні звуки на окарині не відтворюються. Окарина – продукт міжнаціональної взаємодії, подібні інструменти є у багатьох народів, а на наш час окарина стала дуже популярною в Азії [7]. Також виділяємо інструменти, проміжні між народною і професійною музикою: народний кларнет, сурма, труба. Характерність звучання народного інструментарію своєрідно відтворена в національному стилі української професійної музики. Відповідно, у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва доцільно застосовувати твори, інтонаційно-тембрально близькі до народних награвань. Принцип урахування багатства українського національного духового інструментарію в його трансформаціях реалізується завдяки вивченню ряду навчальних дисциплін – «Музичний інструмент», «Історія музики», «Оркестровий клас», варіативних дисциплін фольклористичного та інструментознавчого змісту.

7. Принцип долучення до міжособистісної міжнаціональної комунікації у процесі навчання у закладі вищої освіти. Цей сучасний методичний принцип знаходиться у полі зору досліджень сьогодення. Вітчизняна освіта кожного року стає більш спрямованою на діалог з представниками інших культур. Це підтверджується урізноманітненням форм і видів академічної мобільності. Академічна мобільність надає можливості здобувачам освіти долучатися до навчання в інших ЗВО, у тому числі і за межами України. На сьогодні створено ряд програм академічної мобільності (програма Фулбрайта, Еразмус тощо), програм міжнародного обміну (Німецька служба міжнародних обмінів). Студенти, навчання яких стосується мистецької галузі, мають змогу брати участь у міжнародних творчих проєктах – культурно-мистецьких, науково-творчих, благодійних, інформаційно-просвітницьких. Актуальний стан розвитку освіти свідчить про факт формування широкого освітнього середовища, полікультурного по своїй суті [48; 69]. Для нашої кваліфікаційної роботи значущим є визначення полікультурного освітнього середовища, надане О. Олексюк і О. Ребровою: це – «сукупність культурних, духовних і матеріальних чинників існування і діяльності суб'єктів педагогічного процесу, в яких знаходять відображення культурне різноманіття суспільства і характер відносин між суб'єктами, що представляють різні етнічні та інші соціальні групи» [48, с. 19]. Виконавство на духових інструментах реактивне до міжнаціональної комунікації завдяки переважанню колективних форм над сольними та існуванню сольних форм як камерно-ансамблевих (соліст і концертмейстер). Протягом навчання у закладі вищої освіти майбутній вчитель музичного мистецтва долучається у активній і пасивній формах до різноманітних міжнаціональних міжособистісних комунікацій в рамках конкурсів, фестивалів, очних і дистанційних навчальних курсів, вебінарів, гостьових лекцій. Вітається участь студентів-духовиків старших курсів у творчих колективах міста.

8. Принцип варіативності у використанні елементів методик навчання гри на духових інструментах різних національних шкіл. Цей

принцип реалізується у індивідуальному класі духових інструментів і спирається на комплекс методик, які існують стосовно конкретних інструментів. Оскільки навчання в закладі вищої освіти ведеться досвідченими викладачами, у більшості випадків вони працюють за власними методиками, в яких враховуються досягнення різних національних шкіл. Практика підготовки майбутнього вчителя показує, що методика підбирається і під конкретного здобувача, і під наявний інструментарій, і під напрям музики, що опановується. Тому методично обґрунтованим є використання елементів різних вітчизняних і зарубіжних методик навчання гри на духових інструментах, залежно від педагогічних завдань, які вирішуються. Наприклад, для навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва в класі саксофона велику цінність мають положення французької та німецької методик. Французьку методику можна вважати базовою. Її основи були закладені ще А. Саксом і його послідовниками у Паризькій консерваторії у другій половині XIX ст. [36]. Своєї вершини французька методика гри на саксофоні досягла в середині XX ст. у діяльності М. Мюля. Перевагами методики М. Мюля є трактування саксофона як універсального інструмента, здатного виконувати будь-яку музику, систематизованість викладення матеріалу, чітка послідовність кроків навчання. Вплив французької школи гри на саксофоні позначився і на принципах вітчизняної методики.

Класикою німецької саксофонної школи стали методичні праці Г. Бумке і С. Рашера. Якщо для французької школи базою залишалось використання інструмента в академічній музиці (сольній і оркестровій), то німецькі методисти також приділяли увагу джазовому потенціалу саксофона [20]. Це зумовило значний вплив на американські методики джазового саксофонного виконавства. Німецька школа виявляє спадкоємність з французькою. Так, один із фундаторів німецької школи Г. Бумке навчався у Парижі і там же придбав комплект саксофонів (до того грав на трубі). «Школа гри на саксофоні», збірки вправ і етюдів Г. Бумке і сьогодні є дуже корисними для навчання музикантів.

Принцип варіативності у використанні елементів методик навчання гри на духових інструментах різних національних шкіл стосується не тільки процесу викладання, а і потребує активності здобувача освіти у ознайомленні та засвоєнні напрацювань методистів, виконанні їх практичних рекомендацій. Ефективними є методи самостійної роботи – теоретичного (вивчення і аналіз методик, порівняння) і практичного (гра вправ, етюдів, виконання творчих завдань) характеру.

9. Принцип національної багатоманітності педагогічного виконавського репертуару майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Музичні твори завжди відображають ментальність і художній світогляд згідно з національними системами, до яких належать автори. Найбільшою мірою це стосується фольклорних матеріалів і творів, що базуються на фольклорних джерелах. Народне мистецтво є основою професійної творчості, що відображається як у композиторстві, так і у побудові методик навчання гри на музичних інструментах [26]. Як правило, опанування музичного інструмента починається з виконання мелодій народу, який у більшості проживає на даній території, потім долучається інонаціональний фольклор, і лише третім кроком навчання музиканта є знайомство з професійною музикою. До того ж і композиторські твори підбираються за принципом «від простішого до складнішого». Тобто, твори, інтонаційно наближені до народної творчості, будуть розучуватися легше, ніж твори, позбавлені фольклорних зв'язків. Аналогічне стосується сприйняття музики учнями – майбутньому вчителю музичного мистецтва треба спочатку прищепити дітям інтерес до народних мелодій, що виконуються на духових інструментах. Під час підготовки майбутнього вчителя музики в закладі вищої освіти необхідно прагнути пропорційності використання в репертуарі народної (або фольклоризованої) і академічної професійної музики. У ряді випадків фольклоризованість поєднується зі складними завданнями художнього і технічного порядку (А. Бюссер. Фантазія на іспанські теми, П. Бриль. Українська гумореска та ін.). Нерідкісними є випадки, коли музичний твір початково містить

міжнаціональну взаємодію. Наприклад, Фантазія на іспанські теми (для саксофона) написана французьким композитором А. Бюссером, захоплення Іспанією у якого відповідало устремлінням часу. Цікавим є факт, що у класі А. Бюссера навчався японський композитор І. Томодзіро, який сприяв поширенню європейської стилістики духового виконавства в Японії.

Як і попередній, розглянутий принцип наголошує активність і педагога, і здобувача освіти. Гра на професійних і народних музичних інструментах, ініціативність у виборі репертуарних творів слугують запорукою якісної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у навчально-виховному процесі закладів загальної середньої освіти. Методи, які дозволяють втілити принцип національної багатоманітності педагогічного виконавського репертуару, – наочно-ілюстративні, практично-виконавські, методи самостійної роботи.

10. Принцип творчої активності у навчанні на духових інструментах. Педагогічні впливи є дієвими за умови активності всіх учасників навчального процесу [25]. У закладі вищої освіти майбутній вчитель музичного мистецтва отримує різнобічну виконавську підготовку на духових інструментах: як соліст, учасник ансамблів та оркестрант. При цьому важливою є ініціативність студента у самореалізації, готовність до діалогу [30]. Активність у творчому житті закладу дозволяє накопичити досвід, необхідний для подальшої передачі учням. Здатність до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах виростає зі звичок щоденного творчого спілкування, розуміння потреб спільної роботи, готовності вивчати музику різних національних шкіл. Разом з тим творчість має бути педагогічно орієнтованою. Майбутній вчитель музичного мистецтва повинен бачити зв'язки виконавської підготовки з потребами сучасної вітчизняної загальної освіти [52]. Тому необхідним є глибокий аналіз шкільних навчальних програм, накопичення репертуару, що буде відповідати темам календарного планування і яскраво унаочнювати інформацію підручників щодо міжнаціональної взаємодії. Основами творчої активності

майбутнього вчителя виступають чітка особистісна позиція щодо правильності вибору професії, наявність художньо-естетичних знань. Принцип реалізується за допомогою методів творчих завдань, інтерактивних методів, методів самостійної роботи.

Виокремлені і схарактеризовані методичні принципи становлять єдину систему і є взаємозалежними, їх застосування у підготовці майбутнього вчителя мистецтва має забезпечити ефективність використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах в педагогічному процесі в закладах загальної середньої освіти. Наголошення вчителем ролі міжнаціональної взаємодії у мистецтві є вимогою часу і відповідає спрямованості вітчизняної шкільної освіти до євроінтеграції.

Висновки до розділу 1

Перший розділ кваліфікаційної роботи зосереджувався на висвітленні теоретичних основ підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Актуальність зазначеної проблеми зумовлюється як загальними євроінтеграційними процесами, так і специфікою сучасного розвитку музики для духових інструментів.

У розділі окреслюються ключові поняття дослідження: «взаємодія», «міжнаціональна взаємодія», «міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах».

Найближчим до ракурсу нашої роботи є трактування поняття взаємодії, надане «Філософським словником»: «взаємодія – це особливий тип відносин між об'єктами, за якого кожний з об'єктів впливає на інші об'єкти, приводячи їх до зміни, і водночас зазнає впливу з боку кожного з цих об'єктів, що, у свою чергу, зумовлює зміну його стану». Взаємодія забезпечує динаміку розвитку будь-яких явищ. Її прояви відбуваються на кількох рівнях: 1) світобудови в цілому; 2) культури; 3) соціуму; 4) окремих соціальних груп; 5) індивідів.

Універсальність взаємодії відображається в її функціонуванні у формах відносин: 1) об'єкт–об'єктних; 2) суб'єкт–об'єктних; 3) суб'єкт–суб'єктних.

Міжнаціональна взаємодія відбувається між націями і національностями. Під міжнаціональною взаємодією розуміємо сукупність процесів, які сприяють взаємопроникненню і взаємозбагаченню культур різних народів, дозволяють здійснювати продуктивний діалог. Базисом міжнаціональної взаємодії є відкритість до сприйняття впливів інонаціонального, визнання мультикультуралізму як необхідної якості існування цивілізованого світу.

Міжнаціональна взаємодія здатна поширюватися на всі культурні феномени, в тому числі і на виконавство на духових інструментах. Аналіз літератури дозволив сформулювати наступне визначення: міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах – це універсальна характеристика функціонування духової музики, що позначає багатовекторність впливів різних націй на створення інструментарію, репертуару, художню репрезентацію та її сприймання публікою. Міжнаціональна взаємодія у виконавстві на духових інструментах може класифікуватися на внутрішню і зовнішню, міжгрупову та міжособистісну.

Джерелом міжнаціональної взаємодії є багатство духових інструментів. На сучасному етапі виконавство на духових інструментах інтегрує зв'язки народного (національно визначеного) і професійного (загальноєвропейського). Міжнаціональна взаємодія активізується через створення і подальшу трансформацію духових інструментів. Чимало професійних духових інструментів вийшли з народних і отримали зміни у результаті проникнення на території проживання інших народів. Найбільш складною є міжнаціональна взаємодія у ансамблевому і оркестровому поєднанні духових інструментів. Протягом історії у ряді народів Європи склалися в цілому схожі форми ансамблів для військового і світського функціонування. Не менш важливим чинником міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах є релігійні практики.

На основі аналізу інструментознавчої літератури нами було виділено види взаємодії щодо виконавства на духових інструментах: 1) генетичну; 2) технологічну; 3) практично-творчу; 4) інтерпретаційну.

Заглиблення у методичні засади підготовки майбутнього вчителя мистецтва дозволило виділити методичні принципи ефективного використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах та відповідні їм методи. В якості методичних принципів було виділено: принцип занурення у духову музику; принцип систематичності і комплексності вивчення явищ духового мистецтва; принцип поліхудожності в організації навчальної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва; принцип сприймання мистецтва як взаємодії; принцип урахування зарубіжного досвіду організації виконавства на духових інструментах; принцип урахування багатства українського національного духового інструментарію в його трансформаціях; принцип долучення до міжособистісної міжнаціональної комунікації у процесі навчання у закладі вищої освіти; принцип варіативності у використанні елементів методик навчання гри на духових інструментах різних національних шкіл; принцип національної багатоманітності педагогічного виконавського репертуару майбутнього вчителя музичного мистецтва; принцип творчої активності у навчанні на духових інструментах. Оскільки ці методичні принципи є тісно пов'язаними між собою, їх застосування у підготовці майбутнього вчителя має відбуватися комплексно.

РОЗДІЛ 2

АПРОБАЦІЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСТВІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

2.1. Аналіз стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва

Використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах є локальним завданням вчителя музичного мистецтва. Це використання не може відбуватися на кожному уроці, тому треба планувати наперед змістові лінії, які дозволять використати міжнаціональну взаємодію і донести до учнів її значущість. Інша складність полягає у необхідності доброго володіння матеріалом з питань духової музики взагалі і виконавства на духових інструментах зокрема. Як відомо, переважна більшість вчителів музичного мистецтва в українських закладах загальної середньої освіти не має професійної бази духового виконавства. А для ефективного самовдосконалення, вироблення методичних прийомів, що дозволять концентрувати увагу учнів на явищі міжнаціональної взаємодії, потребується оновлення існуючих методик викладання музичного мистецтва, їх корекція і адаптація до умов сучасного шкільного життя.

З метою аналізу стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва, виявлення проблем, які потребують вирішення методичними шляхами, протягом першого семестру 2023–2024 навчального року було проведено констатувальне дослідження у Криворізькій гімназії № 26.

Констатувальне дослідження передбачало діагностику стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва і виявлення рівня знань учнів

щодо міжнаціональної взаємодії у духовій музиці у межах програмного матеріалу.

Було поставлено наступні дослідницькі завдання:

- провести опитування вчителя музичного мистецтва щодо використання ним міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах на уроках;
- вивчити досвід використання вчителем міжнаціональної взаємодії на уроках мистецтва;
- проаналізувати чинні навчальні програми та календарно-тематичні плани з метою вивчення можливостей використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах;
- провести анкетування учнів 5 класів з метою вивчення рівня обізнаності щодо міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах відповідно вимогам навчальної програми;
- диференціювати методи діагностики використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва.

Вчителем музичного мистецтва у КГ № 26 працює Л. О. Гунько – педагог з великим досвідом роботи. Л. О. Гунько – вчитель-методист, досягнення якої добре відомі у місті і області. Неодноразово Лілія Олександрівна отримувала почесне звання «вчитель року». Добре обізнана Л. О. Гунько і щодо рівня підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, бо є багаторічним наставником студентів-практикантів КДПУ.

Для цілеспрямованого спілкування з вчителем з проблем кваліфікаційного дослідження ми розробили опитувальний лист:

1. Яке місце, на Вашу думку, відводиться музиці для духових інструментах у шкільних навчальних програмах?

2. Чи дає програма можливості варіювання творів для слухання і заміни їх зразками духової музики?

3. З якими духовими інструментами знайомляться учні на уроках музичного мистецтва?
4. Які види взаємодії найчастіше використовуються Вами на уроках?
5. Наскільки учні зацікавлені в опануванні музики різних народів?
6. Чи є у школярів можливість «живого» спілкування з музикою, зокрема духовою?
7. Наскільки близька музика для духових інструментів особисто Вам?
8. Чи є у закладі творчі колективи, в яких використовуються духові інструменти?
9. Чи погоджуєтеся Ви з тим, що у виконавстві на духових міжнаціональна взаємодія може бути генетичною, технологічною, практично-творчою та інтерпретаційною? Якщо так, то які із зазначених видів розглядаються на уроках по перевазі?
10. Чи є достатнім, на Вашу думку, рівень підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва? Які проблеми використання ними міжнаціональної взаємодії Ви бачите?

Ми отримали відповіді на запитання і занотували їх.

З приводу першого питання Л. Гунько зазначила, що музика для духових інструментів не посідає провідного місця у шкільних навчальних програмах. Здебільшого мова про духові інструменти йде стосовно великих колективів – оркестрів, ансамблів. Проте у програмі є і яскраві твори для духових, насамперед, джазові. Також під час вивчення деяких тем учням пропонується прослухати різні інструментування одного і того ж музичного твору і схарактеризувати їх. Дуже корисним є знайомство з духовими інструментами в складі симфонічного оркестру, чому допомагають твори, в яких окреслено сольні партії провідних інструментів. Достатня увага у програмі приділяється народним музичним інструментам, у тому числі духовим. Стосовно народних інструментів чіткого переліку творів для слухання немає, учні знайомляться з типовими формами музикування, наприклад, троїстими музиками або сопілковими сольними награваннями.

У відповіді на друге питання було сказано, що програма надає достатні можливості для варіювання творів для слухання, головне, щоб вони розкривали тему, передбачену програмою. Звісно, на твір духової музики можна замінити не кожен твір, запропонований програмою, але у деяких випадках можна запропонувати оркестрове виконання із солюючими духовими, можна надати приклади різних інструментувань відомого учням твору, наприклад, народної пісні.

У процесі вивчення предмета учні послідовно розширюють уявлення про духові інструменти. Так, учні початкової школи дізнаються про сопілку, флейту, трубу. Починаючи з четвертого класу, відбувається формування знань про інструменти симфонічного оркестру, народні інструменти. Також у середніх класах діти дізнаються про інструменти, які використовуються у джазі. Це і сольні інструменти, і музичні колективи. Взагалі, чим старшими стають учні, тим більша увага приділяється джазовій та естрадній музиці, оскільки це узгоджується з музичними інтересами підлітків. Головні інструменти, які розглядаються, – флейта, труба, кларнет, саксофон, валторна (симфонічна музика), волинка, сопілка, ріжок, трембіта (народна музика).

З приводу четвертого питання ми дізналися, що вчитель використовує декілька видів взаємодії. Насамперед, тематичної. Навчальний курс музичного мистецтва побудований тематично, тому всі твори, які прослуховуються та виконуються, обов'язково розкривають одну тему. Вчителю треба вміти встановлювати зв'язки між нібито далекими один від одного творами, на допомогу цьому приходять навчальна програма, методичні розробки тощо. Інший важливий вид взаємодії на уроці музичного мистецтва – міжвидова взаємодія. Сучасне бачення мистецтва є інтегративним, тому не можна казати про музику, не звертаючись до засобів літератури, живопису, театру тощо. Наступна взаємодія, без якої не може бути проведений урок музичного мистецтва, – міжпредметна. Наші уроки пов'язані з матеріалом, який учні вивчають або вивчатимуть на уроках історії, літератури, природознавчих та інших предметів. Міжнаціональна взаємодія також дуже важлива. Програма

побудована передусім на основі української музики, але розглядається національна музика у взаємодії. У деяких класах спеціально пропонується розгляд мистецтва інших народів з метою доведення зв'язків з мистецтвом українським. У своїй практиці викладання предмету Л. Гунько часто пропонує послухати виконання української музики іноземними виконавцями, щоб переконати учнів у великій ролі вітчизняного мистецтва в світовому просторі.

У відповіді на п'яте питання вчитель зазначила, що більшість дітей зацікавлена в опануванні музики різних народів. Говорячи про ті чи інші жанри музики, на уроках обов'язково звертаємося до їх національної природи. Наприклад, оперу у славила Італія, симфонію – Австрія і Німеччина тощо. Надалі відбувається міжнаціональна взаємодія, і явище переростає свою первинну територіальність. Учні гімназії, як правило, діти розумні, амбітні, і тому прагнуть до розширення своїх музичних уявлень, хоча зустрічаються і учні, які вважають музичне мистецтво не основним предметом, що спричиняє неухважність, а іноді й байдужість.

З приводу «живого» спілкування з музикою (питання 6) Л. Гунько висловила занепокоєння. Через уведення дистанційних форм навчання, необхідність яких є беззаперечною, в учнів зменшилися можливості як слухання «живої» музики, так і демонстрації власних музичних досягнень. Раніше організовувалися екскурсії з учнями середніх і старших класів на фестиваль «Джаз на Поштовій», фестивалі і концерти у палацах культури міста. Зараз таких концертних заходів бракує. Однак, і в такі скрутні часи можна почути чудові виступи Криворізького муніципального духового оркестру, що є корисним для музичного розвитку учнів гімназії.

На сьоме питання вчитель відповіла, що, на жаль, не має власного досвіду виконавства з духовими інструментами, але духову музику любить, як і будь-яку іншу. Коли доводиться висвітлювати на уроках питання, пов'язані з виконавством на духових інструментах, то педагогом ретельно опрацьовується спеціальна література, підбираються цікаві аудіо- та відеозаписи.

На восьме питання ми отримали відповідь, що у більш ранні часи у закладі були творчі колективи, в яких використовувались духові інструменти, зокрема народні. На жаль, дистанційне навчання внесло свої корективи, і на сьогодні такі колективи не працюють.

Стосовно дев'ятого питання Л. Гунько погодилася із запропонованими нами формулюваннями видів міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах і зазначила, що на уроках найбільше розглядається інтерпретаційна взаємодія. Коли вивчаються теми, присвячені походженню інструментів, їх поширенню у певних народів, тоді треба говорити про взаємодію генетичну. Дещо менше висвітлюється практично-творча взаємодія, наприклад, коли говоримо про використання саксофона в симфонічній музиці. Щодо технологічної взаємодії, то вона, на думку вчителя, більше зрозуміла спеціалістам у духовому виконавстві, ніж учням.

Нарешті, на десяте питання ми отримали відповідь, що керівництво практикантами показує різний рівень підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Більшість має достатній рівень. Проблеми використання майбутніми вчителями музичного мистецтва міжнаціональної взаємодії йдуть від загальної проблеми наскрізного знання шкільної програми. Варто мислити не одним окремим уроком, а вибудовувати послідовну змістову лінію, це, як правило, приходить з досвідом. А якщо змістова лінія педагогом вибудована, то і використання міжнаціональної взаємодії буде поетапним.

Вивчення досвіду використання вчителем міжнаціональної взаємодії на уроках мистецтва здійснювалося нами за допомогою методів педагогічного спостереження, бесіди, аналізу методичного забезпечення навчально-виховного процесу. Спостереження показало, що уроки вчителем проводяться якісно, послідовно розкривається тема, матеріал подається з наголошенням причинно-наслідкових зв'язків. Міжнаціональна взаємодія розкривається не стільки на прикладах духової музики, скільки на порівнянні української народної музичної творчості з її інонаціональними інтерпретаціями. Вчитель розповідає про музику цікаво, добре володіє методами емоційного впливу на

учнів. Наприклад, проводячи урок у 7 класі про витоки української опери, Л. Гунько нагадала, як зароджувалася опера в Італії, які цілі вона ставила, яким було звучання співацького голосу. Шляхом сумісного аналізу прослуханих музичних прикладів прийшли до висновку, що українська опера наслідувала італійську манеру співу, але разом з тим робила це з опорою на власну народну пісню. Методи діалогового спілкування і аналізу методичного забезпечення показали велику зацікавленість вчителя предметом, високий рівень професіоналізму, продуманість у розробці методичних матеріалів.

Також під час констатувального педагогічного дослідження ми проаналізували чинні навчальні програми та календарно-тематичні плани з метою вивчення можливостей використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Було виявлено, що таке використання можливо протягом всього часу вивчення курсу. Так, у 1 класі діти знайомляться з поняттям оркестру, на прикладі волинки дізнаються про схожість музичних інструментів різних народів. У другому класі йдеться про троїсті музики, причому звертається увага, що в різних регіонах застосовуються різні інструменти. Учні вчать розрізняти народні духові інструменти від симфонічних, хоча вони мають спільне походження. У наступних класах вивчення внеску народів у створення духового інструментарію і духової музики поглиблюється.

З метою діагностування ефективності використання міжнаціональної взаємодії на уроках музичного мистецтва ми провели тестування учнів 5 класів щодо засвоєння ними передбачених програмою знань про міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах. Було протестовано два п'ятих класи – 5-А (25 осіб) і 5-Б (22 особи). Тестові завдання були наступні:

1. Чи знайоме тобі слово «взаємодія»? Підбери схоже за значенням: а) «робота», б) «допомога», в) «співпраця», г) «дружба».
2. Звук духових інструментів виникає завдяки дії: а) повітря, б) удару, в) вібрації струн, г) всього зазначеного.

3. Подумай, чи можуть бути схожими інструменти різних народів: а) так, б) ні.

4. Які українські народні духові інструменти тобі відомі? Запиши їх назви (не менше чотирьох).

5. Вкажи, які з цих інструментів входять до симфонічного оркестру: а) волинка, б) флейта, в) кларнет, г) свищик (правильних відповідей може бути декілька).

6. Подумай, які предмети не могли стати витокom духових інструментів: а) морська мушля, б) листя дерева, в) пташине перо, г) ріг тварини (правильних відповідей може бути декілька).

7. Яка з думок тобі здається правильною: а) професійні духові інструменти виникли на основі народних, б) професійні і народні інструменти розвивалися окремо один від одного.

8. Який природний матеріал для виготовлення духових інструментів використовували майже всі давні народи: а) бивні моржа, б) деревину, в) срібло, г) шкіру.

Учні надавали відповіді анонімно. Після проведення тестування ми зробили кількісний та якісний аналіз результатів.

На перше питання більшість учнів дала правильну відповідь – взаємодія синонімізується зі словом «співпраця». У 5-А класі правильних відповідей було 19 (76%), у 5-Б класі – 16 (72,7%). Деякі учні помилилися і прирівняли взаємодію до «допомоги» або «дружби» (див. Рис. А.1., А.2. Додатку А).

Достатньо добре впоралися учні і з другим завданням. Що звук духового інструмента створюється стовпом повітря відповіли у 5-А класі 17 осіб (68%), у 5-Б класі – 16 осіб (72,7%). Під час виконання завдання не всі учні були уважними, дехто написав, що всі перераховані способи звукоутворення є припустимими для духових інструментів. Один учень 5-Б класу припустив, що у духових інструментів є струни.

Більш складним виявилось для п'ятикласників третє завдання. Чимало учнів вважає, що інструменти у кожного народу настільки різні, що не схожі

на інструменти інших. Результати показали, що правильну відповідь у 5-А класі надали 13 учнів (52%), а у 5-Б – 11 учнів (50%).

Виконання четвертого завдання показало різний рівень обізнаності дітей в українському духовому інструментарії. Ряд учнів назвав більше чотирьох народних духових інструментів, проте чимала кількість учнів в обох класах не впоралася із кількістю назв. Деякі учні змогли згадати тільки сопілку і волинку. Також були помилки, коли духовими називалися будь-які народні інструменти (бандура, бубон). Отже, правильною відповіддю ми вважали надання учнем чотирьох назв духових інструментів. Менша кількість назв або помилковість класифікації інструмента як духового вважалася неправильною відповіддю. Зрештою ми нарахували 12 правильних відповідей у 5-А класі (48%) і 13 правильних відповідей у 5-Б класі (59,1%).

Краще впоралися п'ятикласники з п'ятим завданням. Те, що до складу симфонічного оркестру входять флейта і кларнет, знають 18 учнів 5-А класу (72%) і 17 учнів 5-Б класу (77,3%). Жоден з учнів не помилився в тому, що свищик не входить до складу симфонічного оркестру. Однак волинку до оркестру «ввели» 2 учні 5-А класу і 3 учні 5-Б класу. Деякі діти, вочевидь, були неуважними до педагогічних коментарів і вирішили, що правильною може бути тільки одна відповідь.

Чи не найбільш складним виявилось шосте завдання, що засвідчило слабкість уявлень учнів про спільні витоки духових інструментів різних народів та їх вкоріненість у предметний світ. Відповіді за змістом були дуже різними, деякі учні навіть якось асоціювали духове виконавство з пташиними пір'ями, а інші, навпаки, не запам'ятали, що дути в листя цілком можливо. Отже, у 5-А класі було нараховано 11 правильних відповідей (44%), у 5-Б класі – 10 відповідей (40%).

Виконання сьомого завдання виявило невпевненість учнів у тому, що професійний духовий інструментарій виникав на основі народного в результаті міжнаціональної взаємодії. Помірна кількість учнів в обох класах схилилася до хибної думки, що професійні і народні інструменти розвивалися

окремо один від одного. У цілому в 5-А класі ми отримали 14 правильних відповідей (56%), у 5-Б класі – 11 відповідей (50%).

Результати виконання восьмого завдання також показали, що учні не зовсім ясно уявляють спільність витоків духового інструментарію народів світу, адже міжнаціональна взаємодія уможлиблюється, в першу чергу, наявністю спільного і широко доступного матеріалу для виготовлення інструментів. У 5-А класі правильно виконали завдання 12 учнів (48%), а у 5-Б класі – 13 учнів (59,1%).

Після аналізу попередніх результатів тестування ми зробили загальні підрахунки через виведення середнього показника правильності виконання тесту. Результати показані в таблиці Б.1. Додатку Б. Виявилось, що 5-А і 5-Б класи практично однакові за рівнем обізнаності щодо міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Середній показник правильних відповідей становить 58% у 5-А класі і 60,1% у 5-Б класі. Відповідно, середній показник помилок також є суттєвим: 42% у 5-А класі і 39,9% – у 5-Б. У цілому отримані дані створюють подвійне враження. З одного боку, учні впевнено орієнтуються у предметному матеріалі, мають передбачені програмою уявлення про міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах, а з іншого боку, знанням дітей не вистачає глибини, логічної обґрунтованості, що призводить до неправильного виконання завдань більш складного рівня. Отже, необхідна подальша робота у цьому напрямку.

Наприкінці констатувального дослідження ми диференціювали найбільш дієві, на наш погляд, методи діагностики використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва. До таких методів було віднесено: педагогічне спостереження, бесіду, інтерв'ювання, вивчення навчально-методичної документації вчителя, аналіз результатів навчальної діяльності учнів.

У процесі констатувального дослідження ми переконалися в тому, що якісна і сумлінна робота вчителя не завжди забезпечує високий рівень

навчальних результатів учнів. Одну з головних причин цієї невідповідності ми вбачаємо в недотриманні методичних принципів підготовки вчителів музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах, про які йшлося у підрозділі 1.3. Найбільше це стосується принципів занурення у духову музику, систематичності і комплексності вивчення явищ духового мистецтва, національної багатоманітності педагогічного виконавського репертуару майбутнього вчителя музичного мистецтва, урахування зарубіжного досвіду організації виконавства на духових інструментах.

Таким чином, аналіз стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва показав і позитивні якості (самоосвіта педагога, поліхудожній підхід до організації навчально-виховної роботи, усвідомлене сприймання музики як взаємодії), так і низку проблем, пов'язаних із відсутністю спеціальної музично-виконавської бази, недостатньою увагою до власне духової музики. Це спонукало нас до думки про необхідність роз'яснень щодо методичних засад використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах з позицій сучасної педагогіки мистецтва.

2.2. Рекомендації до використання майбутніми вчителями музичного мистецтва методичних засад міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах

Методичні засади міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах (методичні принципи, методи) виступають інструментарієм адаптації спеціалізованих музичних знань і умінь до потреб навчально-виховного процесу у закладах загальної середньої освіти. Головним завданням вчителя музичного мистецтва є не надання відомостей про духову музику, а формування в учнів за допомогою духової музики цілісного уявлення про

закономірності художньої творчості, її зв'язки з народною свідомістю, активністю людини в цілому.

Попри певну типізованість методичні засади відповідають конкретним програмам навчальних дисциплін, враховують вік учнів, форми і зміст навчання, його цілі, наявні ресурси тощо. Підбір методик або окремих методів, методичних прийомів зумовлюється, в першу чергу, метою вивчення навчальної дисципліни. У нашій кваліфікаційній роботі йдеться про взаємопов'язані дисципліни мистецької галузі – «Музичне мистецтво» і «Мистецтво». Державний освітній стандарт визнає можливість як викладання інтегрованого курсу мистецтва, так і існування автономних курсів – «Музичне мистецтво» та «Образотворче мистецтво». При цьому загальна тематика предметів є співвідсною, а теми, пов'язані з синтетичними мистецтвами, розподіляються пропорційно між двома автономними предметами. Як наголошує керівниця авторського колективу розробників навчальних програм Л. Масол, метою мистецької освітньої галузі є «цілісний розвиток особистості учня у процесі опанування мистецьких надбань людства; усвідомлення власної національної ідентичності в міжкультурній комунікації; формування компетентностей, необхідних для художньо-творчого самовираження; розкриття креативного потенціалу, залучення до культурних процесів в Україні» [42, с. 2].

Продумуючи методичні підходи до роз'яснення учням навчального матеріалу, треба враховувати як загальну мету вивчення дисципліни, так і цілі більш локальні (цілі навчального року, семестру, окремого уроку). Відносно уроку формулювання мети має узгоджуватися з темою семестру, ключовою ідеєю щодо необхідності її опанування, яка у більшості випадків несе естетичний і морально-етичний зміст. У викладанні будь-якого предмета освітньої галузі «Мистецтво» у сучасних закладах загальної середньої освіти реалізується тенденція інтеграції. Інтеграція поділяється на інтеграцію змісту освіти (внутрішньопредметна – міжпредметна, світоглядна – понятійна, загальна – часткова) та інтеграцію процесу [37]. У будь-якому разі в основі

інтеграції лежить взаємодія. Ми поділяємо думку методиста Л. Масол, що «процедура інтегрування є процесом виділення стрижневих елементів – інтеграторів і упорядкування взаємодії між ними навколо певної ідеї (теми). Характер і обсяг зв'язків у межах теми різний – від окремих мистецьких фактів до узагальнюючих понять і світоглядних проблем» [37, с. 24]. Якщо йдеться про використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах, в якості первинної слід розглядати інтеграцію змісту. Важливо, щоб вчитель вирізняв ті ключові поняття або образи, навколо яких буде розгортатися діалог. Наприклад, в якості внутрішньопредметних інтеграторів можуть виступати схожість матеріалу музичних інструментів, способів звуковидобування, доцільності форми і розміру інструмента тощо. Дієві міжпредметні інтегратори – інтегратори історичного плану (міграція народів, комунікування між народами, культурний обмін, міжособистісні зв'язки музикантів різних професій тощо). Світоглядні інтегратори міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах наголошують функціонал духової музики в суспільстві (наприклад, ритуально-культовий, масово-ідеологічний, практично-військовий, дозвіллево-розважальний тощо). Понятійні інтегратори ґрунтуються на існуванні понять, співвідносних з явищами духової музики різних народів (наприклад, такими є окремі форми і сімейства духових, елементи будови музичного інструмента, провідні музичні жанри, стилі). Під загальними інтеграторами міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах розуміємо ключові твердження історичного і теоретичного музикознавства (наприклад, виникнення професійного інструментарію на основі народного, існування різних національних форм одного інструмента тощо). Якщо ж у навчально-виховному процесі виникає потреба конкретизації, ілюстрування того чи іншого положення стосовно міжнаціональної взаємодії (наприклад, «духові оркестри існують у країнах різних континентів») практичними прикладами, є сенс говорити про часткову інтеграцію змісту.

З точки зору методики, використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах можливе у межах будь-якого змістового напрямку уроку музичного мистецтва – сприймання та інтерпретації мистецтва, комунікації через мистецтво, художньо-творчої діяльності учнів. Це не означає, що будуть задіюватися обов'язково всі напрямки на одному уроці. Часто треба зробити акцент на якомусь із них. Так, під час вивчення нової теми найбільш доцільним є розкриття міжнаціональної взаємодії у процесі сприймання та інтерпретації мистецтва (вчитель викладає навчальний матеріал таким чином, щоб наголосити роль взаємодії, доводить її значущість на прикладах музичних творів, які аналізуються та інтерпретуються разом з учнями). Поглиблення і закріплення теми спонукає приділити більшу увагу напрямкам комунікації через мистецтво і художньо-творчій діяльності самих учнів.

Методичним підґрунтям використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах у закладах загальної середньої освіти є типовий алгоритм педагогічної організації навчально-виховного процесу (як в урочних, так і в позаурочних і позакласних формах). Алгоритм включає: визначення мети і конкретних завдань; передбачення бажаних результатів навчальної роботи; вибір засобів, методів і прийомів навчання, форм роботи з учнями; оцінювання отриманих результатів, їх аналіз та корекцію.

Необхідною складовою методичної роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва є аналіз навчальних програм, за якими навчаються учні, та відповідних ним підручників. Пояснимо це положення на прикладі викладання мистецтва у 5 класі за програмою Л. Масол [40; 41]. 5 клас виявляється важливою ланкою у викладанні предмета в цілому, оскільки саме тут здійснюється «поворот» від початкової школи до основної. Відповідно, матеріал 5 класу повинен сприяти закріпленню знань, отриманих раніше, і вибудувати більш складні підходи до розгляду мистецьких явищ. Головними інтеграторами у 5 класі виступають понятійні: жанру і типу музики (народна, професійна). Як зазначає Л. Масол, «жанрово-видова структура (5–

б кл.) дає змогу розглянути естетичні властивості й художньо-мовні особливості різних видів мистецтв в єдності змісту й форми та в контексті тематичних міні-циклів, що поглиблюють і конкретизують теми початкової школи» [37, с. 24]. Тема розкривається засобами різних видів мистецтва у їх взаємодії.

Різні види взаємодії, в тому числі міжнаціональна взаємодія, знаходять висвітлення у тематичній побудові матеріалу 5 класу [41]. У першій чверті учні дізнаються про походження музичних інструментів, спільне для різних народів, поділ інструментів на групи за способом звукоутворення. Важливого значення набувають духові інструменти як такі, що пов'язані з диханням. Тим самим утворюється лінія взаємодії «спів – духове виконавство». Друга тема присвячується музиці та театру стародавніх цивілізацій. У цю історичну епоху кожна країна формує свій інструментарій, який найбільше відповідає запитам суспільства, його світоглядним орієнтирам. Між країнами стародавнього світу завдяки військовим, торговельним, культурним зв'язкам відбувається постійна взаємодія, що в тому числі сприяє усталенню провідних форм музикування на духових інструментах, кількісному збагаченню інструментів та їх технічному вдосконаленню.

Перший великий тематичний блок програми 5 класу присвячується народному інструментарію. Передбачається проведення міні-циклу уроків з метою переконання учнів у необхідності інструментального супроводу пісень і танців народів світу. Демонструється фантазійна вигадливість безіменних майстрів-винахідників музичних інструментів та можливість близьких конструктивних рішень у різних регіонах. Учням пропонується, наприклад, порівняти шотландську волинку і українську козу, африканську калімбу та українську дрімбу. Щодо міжнаціональної взаємодії у підручнику говориться: «Інструменти нерідко мають цікаві біографії, мандрують різними країнами» [40, с. 42]. Завершуюча першу чверть тема «Мереживо східних мелодій» дає простір вчителю для виявлення творчого підходу, в тому числі у використанні міжнаціональної взаємодії. Як варіант, можна дати учням послухати східну

орнаментовану музику на національних духових інструментах (дудук, кавал тощо), а можна надати приклад виконання східної музики або музики східного типу на європейському інструменті. Другий варіант добре підготує перехід до наступного розділу підручника – «Професійне мистецтво». Проводячи урок у 5 класі на тему «Мереживо східних мелодій», доречно запропонувати дітям прослухати японську народну пісню «Сакура» у виконанні японської співачки під звуки оркестру європейських інструментів. Інструментальний вступ до пісні виконується флейтою соло. З метою посилення уваги учнів на проблематиці міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах під час аналізу-інтерпретації твори можна поставити питання: 1) чому саме флейта розпочала музичне викладення пісні «Сакура»?; 2) чи змінилася ідея виконання пісні через долучення європейського оркестру?; 3) як би ви сформулювали цю ідею?

У другій чверті вивчається тема «Професійне мистецтво». Закономірно простежуються зв'язки з народною творчістю. Учні поглиблюють знання про музичні інструменти, дізнаються про можливості об'єднання у великі колективи. Міжнаціональна взаємодія може розглядатися на прикладі професійних інструментів, становлення яких відбувалося в різних країнах і сприяло створенню відмінних конструкцій. Вищою формою колективного поєднання інструментів є оркестр. З п'ятикласниками ведеться розмова про різновиди оркестрів, кожен із яких являє собою унікальний приклад міжнаціональної взаємодії. Варто звернути увагу дітей на різне застосування одного і того ж інструмента в оркестрі. Наприклад, саксофон на початку свого існування сприймався як інструмент для військової музики. Первинно про це розмірковували французькі музиканти, а згодом і музиканти інших країн Європи, насамперед Великої Британії і Німеччини. Майже одночасно саксофон заявляв про себе як академічний інструмент, що претендував на введення до складу симфонічного оркестру. Симфонічне трактування саксофона зустрічалося в партитурах Г. Берліоза, Р. Вагнера, М. Равеля та інших композиторів світу. Однак через високу вартість інструмента його

симфонізація стала комерційно не вигідною, тому право постійної участі у симфонічному оркестрі саксофон не здобув. Краща доля чекала на інструмент у естрадному оркестрі, зокрема такому, що спеціалізувався на джазовій музиці. І сьогодні у різних країнах світу саксофон насамперед асоціюється з джазом. Таким чином, приклад використання саксофона є показовим щодо пояснення п'ятикласникам міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Надалі нами буде наведено приклад розробленого плану-конспекту уроку «Срібні тембри духового оркестру», в якому наголошуватиметься роль міжнаціональної взаємодії у формуванні зазначеного виду музичного колективу.

Як і перша чверть, друга завершується проєктуванням матеріалу про професійне колективне музикування на музику країн Сходу. Пропонується порівняння європейських і східних оркестрів, виокремлення в них спільних рис (наприклад, принцип застосування груп інструментів). Доцільно звернути увагу і на подібність професійних інструментів оркестру. Скажімо, роль флейти у оркестрі Індії належить бансурі – флейті з бамбука, яка, як і європейська, має поперечну форму.

У другому семестрі п'ятого класу висвітлення міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах втрачає першорядну значущість, оскільки тематика зосереджена на сценічних мистецтвах. Однак це не означає відсутності потреби у використанні міжнаціональної взаємодії. У духовій музиці композиторів різних країн створюються яскраві образи сценічних мистецтв: театру, цирку, кінематографу, прикладом чого може бути знаменитий духовий марш Ю. Фучика «Вихід гладіаторів», який асоціюється з мистецтвом цирку взагалі. Особлива роль взаємодії увиразнюється у темі «Ансамбль: у єдності – краса», що надає широкі можливості для презентування учням сучасних мультинаціональних ансамблів з участю духових інструментів [про це див. 8].

Остання чверть п'ятого класу присвячена різнобічному обговоренню ролі музики у сучасних синтетичних мистецтвах – кіно, телебаченні, естраді.

Учням розтлумачуються також явища кольоромузики та електронної музики. Завершує матеріал 5 класу тема, присвячена карнавалу. Тобто, хоча спеціально використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах не акцентоване, воно доречне у ряді уроків. Наприклад, кіножанр вестерну важко уявити без мелодії Е. Морріконе до фільму «Добрий, поганий, злий» з соло кларнета, а фантастичну епопею на кшталт «Зоряних війн» без енергійних саундтреків духового оркестру (Дж. Вільямс). Звичайно, чималою є роль крокуючих духових оркестрів на карнавалах. Причому оркестри європейського типу можуть виступати і на карнавалах Латинської Америки або країн Сходу, демонструючи роль міжнаціональної взаємодії у функціонуванні сучасного мистецтва.

Отже, на прикладі програмного матеріалу п'ятого класу ми переконалися, що використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах є необхідним як у темах, безпосередньо присвячених музиці з участю духових інструментів (I семестр), так і у темах, прямо з духовою музикою не пов'язаних, але дотичних до взаємозв'язків мистецтв на основі музичних закономірностей і внесків різних народів.

Використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах у навчально-виховному процесі закладів загальної середньої освіти доцільно здійснювати методами, які сприяють активізації мисленнєвої діяльності учнів, стимулюють увагу і мотивують інтерес до духової музики. Виділимо декілька груп методів, які вважаємо найбільш ефективними.

Інтерактивні методи. Завдяки необхідності співпраці з однокласниками добре активізують пізнавальні процеси і мотивують до уважного сприйняття музики. У п'ятому класі рекомендовано застосовувати методи роботи в парах і малих групах, методи фронтальної роботи з можливістю надання слова будь-якому учневі. У роботі в парах використовуються техніки взаємного навчання і перевірки, постановки питань самими учнями, конкурування (хто скоріше, хто більше тощо). У роботі в малих групах використовуються техніки мозкового штурму (колективне

обговорення і знаходження кращого рішення), зайняття позиції (колективне визначення правильності або хибності думки), змінних груп (наприклад, метод «Мозаїка», який дозволяє «привнести» в роботу групи нові думки випадково обраними членами групи). Дуже корисними і широко використовуваними на уроках мистецького циклу є методи фронтальної роботи з урахуванням учнівської ініціативи. Останнє дозволяє додати інтерактивним завданням і вправам ігрового характеру. Серед таких методів – метод відповіді за номером. Він вносить елемент випадковості і тому змушує всіх учнів бути уважними і зосередженими. Суть методу полягає у тому, що на уроці всі учні витягають зі скриньки, яку проносить по рядах вчитель, номери, які закріплюються за дітьми протягом всього уроку. Вчитель не знає, під яким номером виступає той чи інший учень. Під час викладення матеріалу вчитель пропонує надати слово тому чи іншому номеру (відповісти на питання, поділитися враженнями, допомогти товаришу тощо). Добре зарекомендував себе метод асоціативного куща (або «логічного дерева»), який дає змогу виробити колективне уявлення про предмет або явище шляхом долучення внеску кожного учня. Суть методу полягає в наступному: вчитель пропонує класу певне поняття або власну назву (музичного твору, композитора, виконавця), завданням класу є виголошення інформації, асоційованої з цим поняттям.

Наведемо приклади інтерактивних вправ, розроблених нами для учнів 5 класу з метою усвідомлення міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах:

Вправа «Навчаємось взаємодії» (на основі методу «асоціативний куш»)

Мета – активізувати мисленнєву діяльність учнів (операції співставлення, порівняння), пам'ять, формувати комунікативні вміння для прийняття правильних рішень

Хід вправи. За допомогою вчителя учні об'єднуються у групи. Вчитель роздає картки з термінами, що стосуються міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах (наприклад, «оркестр», «саксофон», «соло», «джаз», «виконавець»). Учні повинні пригадати значення слів (не

виключається робота зі словником у підручнику), Шляхом групового обговорення створюється логічний ланцюжок слів від ключового до його трансформацій та складніших понять (наприклад, САКСОФОН – оркестр, соло, естрада). Враховуючи тему кваліфікаційного дослідження, можна ставити учням завдання на виявлення національних шляхів розвитку у взаємодії (САКСОФОН – Франція, США, Україна). Серед карток можуть бути поняття логічно не пов'язані з темою. Кожна група після вичерпання відведеного на обговорення часу презентує зроблене всьому класу. Учні класу і вчитель можуть ставити групі питання, просити надати додаткову інформацію щодо включених понять, вносити пропозиції з уточнення і покращення ланцюжка. Головне – разом зробити правильний і логічний ланцюжок слів, який сприятиме міцнішому запам'ятовуванню і осмисленню матеріалу, що вивчається.

Вправа «Експерт» (на основі методу взаємного навчання)

Мета – розвивати увагу, мислення, пам'ять учнів, вміння встановлювати взаємозв'язки між явищами.

Хід вправи. З класу обирається учень, який буде виконувати роль експерта. Перед цим треба пояснити учням, що експерт – це спеціаліст, який може оцінити правильність виконання роботи. Учень-експерт вголос зачитує визначення або описи явищ (музичних термінів і понять, музичних творів тощо), які вивчалися на попередньому уроці. Решта учнів класу має сказати, про що саме йдеться. Якщо учні не можуть відразу знайти правильну відповідь, припускаються кількаразові прочитання визначення, «натяки» експерта або вчителя. Зрештою експерт має оцінити відповіді і встановити найкращих знавців теми уроку.

Вправа «Так чи ні» (на основі техніки зайняття позиції)

Мета – розвивати мислення, навички аргументування вибору, увагу, пам'ять.

Хід вправи. Учителем пропонується декілька (від 2 до 4) тверджень, які учні мають спростувати або прийняти, аргументувавши свій вибір. Винайдення правильного, на думку учня, твердження є зайняттям позиції.

Методи візуалізації знань сприяють міцнішому засвоєнню теми, запам'ятовуванню. Методи візуалізації знань – це методи, які спонукають учня до лаконічного генерування навчальної інформації, яке може здійснюватися в умовних формах (не тільки словесних, але і графічних). Наприклад, метод читання з позначками. Учитель пропонує систему спеціальних знаків:

- + інформація мені добре відома;
- інформація для мене нова;
- V маю якісь уявлення з цього приводу;
- ? хотів би дізнатися більше.

Надалі цей метод застосовується під час роботи з паперовими носіями інформації (підручником, робочим зошитом, індивідуальним зошитом учня). Вчитель дає завдання прочитати певний фрагмент і поставити на полях книги позначки. Потім у індивідуальному зошиті учні креслять таблицю з відповідними позначками і заповнюють її. Під час аналізу виконаної роботи діти повідомляють вчителю і класу, що вони дізналися нового та про що хотіли би дізнатися більше (див. Табл. 2.1.):

Табл. 2.1.

Приклад таблиці візуалізації знань учнів

+	Духові інструменти бувають дерев'яними та мідними
–	А. Сакс був спадковим майстром духових інструментів. Його батько був настільки відомим майстром, що отримав замовлення від короля Франції
V	Саксофон належить до дерев'яних духових
?	Які відомі композитори різних країн писали музику для саксофона?

Інший дієвий метод візуалізації знань – створення лепбуку. Лепбук – це саморобний картонно-паперовий предмет дидактичного призначення, в якому поєднуються властивості книги і папки. Зазвичай лепбук зовні нагадує дитячу книжку-розкладку. З книгою його поєднують: наявність тематизму, титульної

сторінки, писемних матеріалів послідовного викладення (як правило, описового характеру), ілюстрацій до тексту. З папкою лепбук схожий завдяки наявності вкладок для менших елементів, які можуть вийматися (кишені для карток, віконця для протягування стрічкових картинок, кутки для вставляння зображень) або перегинатися (вклейки-блокноти, вклейки-гармошки та ін.). Рекомендований тематизм лепбуків для вивчення духової музики у 5 класі у контексті міжнаціональної взаємодії – «Духові інструменти народів світу», «Оркестри та їх інструменти», «Духова музика у країнах стародавності», «Розвиток духових інструментів від зародження до сучасності».

До методів візуалізації знань належить і скрайбінг (від англ. Scribe – робити замальовки). Він передбачає супровід вербального тексту графічними зображеннями (як правило, не умовними, а іконічними) і допоміжними знаками (стрілками, рамками тощо). Метод скрайбінгу може використовувати як учень під час осмислення та систематизації знань («намалюй духові інструменти симфонічного оркестру», «створи схему-малюнок зародження духового інструмента»), так і вчитель під час роз'яснення нового матеріалу. Для скрайбінгу важливе співвіднесення зображення з головною думкою викладеного, без деталізації другорядного. Тобто скрайбінг – це своєрідний лаконічний графічний конспект навчального матеріалу. Не слід плутати скрайбінг з малюванням на тему: якщо у малюванні на тему важлива образність самого зображення, то у скрайбінгу зображення мають виключно інформативний характер, не володіючи самоцінністю.

Наочні методи. На відміну від методів візуалізації знань стосуються переважно діяльності вчителя. Наочні методи покликані полегшити процес сприйняття інформації здобувачами освіти, зробити його більш образно-емоційним. Наочні методи передбачають застосування засобів, що активізують зорове та слухове сприйняття поокремо або в їх поєднанні. До таких засобів відносимо аудіо- і відеофайли, навчальні фільми, ілюстрації, мультимедійні презентації, схеми, таблиці.

Ігрові методи. Їх мета – зацікавити учнів, перетворити процес навчання на захоплююче змагання. Осягнути зміст міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах дозволяють передусім інтелектуальні ігри – ребуси, кросворди, квести тощо. У межах тематичної атестації можливе проведення турніру, який включатиме різні ігрові завдання. Вибір вчителем того чи іншого ігрового методу має зумовлюватися цілями і завданнями конкретного етапу вивчення теми. Коли потребується зрозуміти і запам'ятати поняття, розвинути ерудицію, треба звертатися до ігор типу кросвордів, чайнвордів. Для розвитку логічного мислення, формування вмінь встановлювати взаємозв'язки, розпізнавати причинно-наслідкові відносини корисними є ігри типу «Знайди помилку», «Розташуй правильно», «Відповідності».

Широта явища міжнаціональної взаємодії у музичному виконавстві зумовлює використання ігрових методів, спрямованих на досягнення дидактичних, розвивальних і виховних цілей. Вирішити дидактичні завдання допомагають ігрові методи, спрямовані на засвоєння понять міжнаціональної взаємодії (кросворди, ребуси), їх порівняння і систематизацію (вікторина «Який інструмент звучить?», гра-розкладка «визнач українські народні інструменти» тощо), набуття вмінь слухового розпізнавання, аналізу виражальних засобів музичних творів різних народів (вікторини на знання творів, квести любителів музики, ігри типу «Розпізнай мелодію» за кількома звуками та ін.). Для досягнення розвивальних цілей доречно планувати ігри на розвиток мислення, пам'яті, уваги. Причому, якщо стосовно дидактичних цілей, здебільшого застосовується ігровий механізм розв'язання проблеми, то щодо розвивальних цілей ігрові методи слід підпорядковувати мотивам змагання учнів. Наприклад, розвитку пам'яті сприятимуть ігри типу «Хто більше назве...», «Відтвори побачену (або почуту) послідовність», «Пригадай факти з життя митця». Активізують увагу ігрові методи «Останнє речення», «Продовж ланцюжок» та ін.

Виховні цілі передбачають набуття учнями умінь міжособистісної взаємодії як спілкування та співпраці, формування моральних і вольових якостей, ціннісного ставлення до явищ музичного мистецтва. На уроках важливо виховувати повагу до учасників міжнаціональної взаємодії у виконавстві на будь-яких інструментах, надбань культури всіх народів, переконувати дітей у відсутності «кращих» і «гірших» національних художніх традицій. Можна пропонувати ігри рольового характеру («Оркестр», «Телепрограма зі знаменитістю»). Наприклад, у грі «Оркестр» кілька учнів методом випадкового вибору отримує назви музичних інструментів, спосіб гри на яких їм треба буде відтворити. Далі ці «оркестранти» супроводжують спів класу, ніби акомпануючи у правильному ритмі пісні. Гра «Телепрограма зі знаменитістю» передбачає виконання учнем ролі знаменитого музиканта. Від учня потребується вміння правильно і цікаво розповісти про музику, яка вивчалася на попередньому уроці. Робити це треба від імені знаменитості (тобто композитора або виконавця). Інші учні класу не тільки слухають «знаменитість», а намагаються ставити питання, щоб перевірити знання учня і його право називатися «знаменитістю».

Практично-виконавські методи є необхідною умовою долучення школярів до живого звучання музики. Використання зазначених методів переконує учнів у широкій музичній компетентності вчителя, який здатний виступити як виконавець. Саме у застосуванні цих методів добре прослідковується якість підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва за визначеними нами у підрозділі 1.3. методичними принципами до використання міжнаціональної взаємодії. Принцип занурення у духову музику забезпечує обізнаність учителя щодо визначних зразків та провідних тенденцій її розвитку, вартих уваги учнів. Принцип комплексності вивчення явищ духового мистецтва дає можливість виконання перед дітьми сольних творів та оркестрових фрагментів. Принцип поліхудожності передбачає включення духової музики в контекст впливу інших мистецтва до

мультимедійності включно. Значущими для застосування практично-виконавських методів є й інші методичні принципи, описані у підрозділі 1.3.

Рівень підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії виявляється у здатності методично грамотного проведення уроків. Саме в контексті цілісності уроку, як правило, розкривається багатогранність міжнаціональної взаємодії. Циклічність уроків, пов'язаних темою, забезпечує послідовність викладення, показ різних художніх зв'язків у історичній динаміці. Підбір відповідного музичного репертуару, доцільне використання методів і прийомів, наочне оформлення викладу сприяє засвоєнню учнями міжнаціональної взаємодії, у тому числі у виконавстві на духових інструментах. В якості прикладу роз'яснення учням явища міжнаціональної взаємодії у Додатку В наводимо план-конспект уроку «Срібні тембри духового оркестру».

Отже, підготовка вчителя до проведення уроку є найбільш відповідальним видом роботи, в якому комплексно поєднуються вміння вибору доцільних методів, прийомів і засобів навчання, форм організації роботи учнів. Використання методичних засад міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах є необхідним для формування художнього світогляду учнів, їх уявлень про багатомірність мистецьких проявів та красу кожної національної культури.

Висновки до розділу 2

У другому розділі кваліфікаційної роботи було апробовано методичні засади підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

На початку дослідницької роботи ми проаналізували стан використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва на прикладі Криворізької гімназії № 26. Протягом першої чверті 2023–2024 н. р. ми відвідали уроки музичного мистецтва і

спостерігали за роботою вчителя у п'ятих класах. Вирішувалися наступні дослідницькі завдання: опитування вчителя музичного мистецтва щодо використання ним міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах на уроках; вивчення досвіду використання вчителем міжнаціональної взаємодії на уроках мистецтва; аналізу чинних навчальних програм з метою вивчення можливостей використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах; тестування учнів 5 класів з метою вивчення рівня обізнаності щодо міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах відповідно вимогам навчальної програми; диференціювання методів діагностики використання міжнаціональної взаємодії вчителями музичного мистецтва.

Було встановлено, що робота з учнями у Криворізькій гімназії № 26 проводиться досвідченим вчителем. Заради отримання інформації щодо методичних поглядів вчителя на використання міжнаціональної взаємодії ми розробили опитувальний лист. Відповіді вчителя орієнтували нас щодо стану проблеми у навчальному закладі та винайдення шляхів її вирішення.

Вивчення досвіду використання вчителем міжнаціональної взаємодії на уроках здійснювалося за допомогою методів педагогічного спостереження, бесіди, аналізу методичного забезпечення навчально-виховного процесу. Спостереження показало, що уроки вчителем проводяться якісно, послідовно розкривається тема. Міжнаціональна взаємодія демонструється не стільки на прикладах духової музики, скільки на порівнянні української народної музичної творчості з її інонаціональними інтерпретаціями.

Аналіз навчальних програм показав, що використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах можливо протягом всього часу вивчення шкільного курсу мистецтва.

З метою діагностування ефективності використання міжнаціональної взаємодії на уроках музичного мистецтва ми провели тестування учнів 5 класів щодо засвоєння ними передбачених програмою знань про міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах. Було протестовано два

п'ятих класи – 5-А (25 осіб) і 5-Б (22 особи). Отримані дані були неоднозначними. З одного боку, учні впевнено орієнтуються у предметному матеріалі, мають передбачені програмою уявлення про міжнаціональну взаємодію, а з іншого боку, знанням дітей не вистачає логічної послідовності, що призводить до неправильного виконання складніших завдань.

У процесі констатувального дослідження ми переконалися в тому, що сумлінна робота вчителя не завжди забезпечує високий рівень навчальних результатів учнів. Однією з головних причин цієї невідповідності є недотримання методичних принципів підготовки вчителів музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

Результати констатувального дослідження спонукали нас до думки про необхідність роз'яснень щодо методичних засад використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах з позицій сучасної педагогіки мистецтва. Під час розробки методичних рекомендацій ми врахували вимоги державних освітніх стандартів, цілі навчального предмету, можливості інтеграції з музикою інших мистецтв.

Детальний аналіз методичних засад використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах зроблено на прикладі підручника для 5 класу за програмою Л. Масол. Виділено декілька груп методів, які є найбільш ефективними щодо використання міжнаціональної взаємодії (інтерактивні методи, методи візуалізації знань, наочні, ігрові, практично-виконавські методи). Розроблено ряд спеціальних інтерактивних вправ. Комплексне застосування методів показано на прикладі розробки плану-конспекту уроку мистецтва на тему «Срібні тембри духового оркестру».

ВИСНОВКИ

Проведене кваліфікаційне дослідження методичних засад підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах зумовило такі висновки:

1. Ключові поняття кваліфікаційної роботи – «взаємодія» і «міжнаціональна взаємодія» – можуть осмислюватися з точки зору різних наук, першість з яких займає філософія. Взаємодія притаманна системним явищам. У тлумаченні взаємодії ми послугувалися філософським словником: «взаємодія – це універсальна форма руху, розвитку, яка визначає існування і структурну організацію будь-якої матеріальної системи». Взаємодія має ієрархічні рівні: 1) світобудови в цілому; 2) культури; 3) соціуму; 4) окремих соціальних груп; 5) індивідів. Участь у взаємодії різних націй надає якості міжнаціональної. У музичному мистецтві міжнаціональна взаємодія може бути суб'єкт-об'єктною (з музичним твором, інструментом) і суб'єкт-суб'єктною (з іншими музикантами, авторами музики, публікою тощо). Міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах ми визначили як універсальну характеристику функціонування духової музики, що позначає багатовекторність впливів різних націй на створення інструментарію, репертуару, художню репрезентацію та її сприймання публікою. Міжнаціональна взаємодія не обмежена у часі, тому може відбуватися як безпосередньо, так і опосередковано.

2. Важливим джерелом міжнаціональної взаємодії у музично-виконавському мистецтві є інструментарій. Духові інструменти відрізняються різноманіттям будови, способів звукоутворення та національних витоків. Сучасне виконавство на духових інструментах інтегрує зв'язки народного (національно визначеного) і професійного (загальноєвропейського). Чимало відомих сьогодні професійних духових інструментів вийшли з народних і отримали зміни у результаті проникнення на території проживання інших народів. Найбільшою складністю відрізнялася міжнаціональна взаємодія у

ансамблевому і оркестровому поєднанні духових інструментів. Важливим чинником міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах були релігійні практики. Близькість вірувань породжувала схожість музичних практик і використання певних духових інструментів. Вивчення наукової літератури з питань становлення духового інструментарію дозволило виділити наступні види міжнаціональної взаємодії: 1) генетична; 2) технологічна; 3) практично-творча; 4) інтерпретаційна.

3. Важливою складовою методичних засад є методичні принципи. Тому значну увагу було приділено характеристиці методичних принципів підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Такими методичними принципами є: принцип занурення майбутнього вчителя у духову музику; принцип систематичності і комплексності вивчення явищ духового мистецтва; принцип поліхудожності в організації навчальної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва; принцип сприймання мистецтва як взаємодії; принцип урахування зарубіжного досвіду організації виконавства на духових інструментах; принцип урахування багатства українського національного духового інструментарію в його трансформаціях; принцип долучення до міжособистісної міжнаціональної комунікації у процесі навчання у закладі вищої освіти; принцип варіативності у використанні елементів методик навчання гри на духових інструментах різних національних шкіл; принцип національної багатоманітності педагогічного виконавського репертуару майбутнього вчителя музичного мистецтва; принцип творчої активності у навчанні на духових інструментах.

4. Аналіз стану використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах вчителями музичного мистецтва здійснювався на прикладі Криворізької гімназії № 26. Дослідницькі завдання стосувалися опитування вчителя музичного мистецтва щодо використання ним міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах на уроках; вивчення досвіду використання вчителем міжнаціональної взаємодії на уроках

мистецтва; аналізу чинних навчальних програм; проведення тестування учнів 5 класів; диференціювання методів діагностики використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах майбутніми вчителями музичного мистецтва. Найбільш дієвими методами діагностики було визначено педагогічне спостереження, бесіду, інтерв'ювання, вивчення навчально-методичної документації, аналіз результатів навчальної діяльності здобувачів освіти.

Узагальнення отриманих даних показало, що якісна робота вчителя не завжди забезпечує високий рівень навчальних результатів учнів. Однією з головних причин цієї невідповідності є недотримання методичних принципів підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. Це засвідчило необхідність роз'яснень щодо методичних засад використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах.

5. Було розроблено рекомендації до використання майбутніми вчителями музичного мистецтва методичних засад міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах. У наданих рекомендаціях ми зосередилися на відповідності методичних принципів і методів використання міжнаціональної взаємодії програмним вимогам на прикладі 5 класу. З'ясували, як методичні засади узгоджуються зі змістовими напрямками уроків музичного мистецтва. Було виділено групи найбільш ефективних методів (інтерактивні методи, методи візуалізації знань, наочні, ігрові, практично-виконавські методи). Розроблено ряд навчальних завдань на використання міжнаціональної взаємодії у виконавстві на духових інструментах (інтерактивні вправи, таблиці візуалізації знань, дидактичні ігри). В якості цілісної моделі уроку складено план-конспект на тему «Срібні тембри духового оркестру», в якому показано комплекс методів, методичних прийомів і засобів, форм роботи учнів, що має допомогти майбутнім вчителям музичного мистецтва грамотно використовувати міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови : в 11 т. URL : <http://sum.in.ua/> (дата звернення 28.04.2023).
2. Аль Бекрі. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Аль_Бекрі (дата звернення 03.02. 2023).
3. Анафієва Е. Р. Дидактичні засади навчання української мови у школах з кримськотатарською мовою навчання. *Культура народів Причорномор'я*. 2013. С. 53–55.
4. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
5. Беземчук Л. В. Етапи підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до поліхудожнього виховання учнів. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2013. Вип. 40. С. 5–15.
6. Боблієнко О. П. Формування поліхудожньої компетентності майбутнього вчителя музики у процесі фахової підготовки : дис. ... канд. пед. наук. Вінниця, 2013. 203 с.
7. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
8. Букреев І. В. Взаємодія як шлях реалізації євроінтеграційних процесів у мистецькій освіті. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / ред. І. М. Власенко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, О. І. Шрамко, О. О. Петренко. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2023. С. 20–23.
9. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса : Друкарський дім, 2010. 166 с.
10. Вакалюк П. В. Еволюція чи революція: кілька критичних міркувань щодо новітніх систем підготовки виконавця на духових інструментах.

- Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 112–116.
11. Васильєв Є., Зирянов Я. Курс навчання гри в духовому оркестрі. Київ : Музична Україна, 1976–1978. Вип. 1–12.
 12. Власенко І. М. Ідеї інтегрованого навчання в контексті еволюції європейського мистецтва. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка. Вип. 176. 2019. С. 76–82.
 13. Власенко І. М., Могілей І. В. Педагогічна практика з художньої культури в загальноосвітній школі: теоретичний і прикладний аспекти : навч.-метод. посібник. Харків : Мачулін, 2013. 270 с.
 14. Гегель Г. Феноменологія духу ; пер. з нім. Київ : Основи, 2004. 548 с.
 15. Горовой С. Г. Проблеми підготовки виконавців на мідних духових інструментах. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 47. 2020. С. 90–94.
 16. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 235 с.
 17. Дубасенюк О. А., Антонова О. Є. Методика викладання педагогіки : курс лекцій. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. 325 с.
 18. Дубасенюк О. А., Якса Н. В. Проблема полікультурної підготовки студентів у зарубіжній педагогічній науці і практиці. *Професійна освіта: педагогіка і психологія* : польсько-український, україно-польський щорічник / за ред. Т. Левовицького, І. Вільш, І. Зязюна, Н. Ничкало. Вип. XII. Ченстохова, Київ, 2010. С. 91–98.
 19. Єргієва К. Інтерактивна взаємодія музиканта-виконавця і слухачів в процесі концертно-художньої комунікації. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 22. 2016. С. 446–457.
 20. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Суми, 2018. 20 с.
 21. Історія української музики : у 7 томах / за ред. Г. А. Скрипника. Т. 1. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. 440 с.

- 22.Карп'як А. Я. Світоглядні орієнтири сучасного флейтиста. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. № 11. 2012. С. 84–92.
- 23.Квіт'ка К. В. Професіональні народні співці й музиканти на Україні [Електронна копія] : прогр. для дослідів їх діяльності й побуту. URL : <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=188> (дата звернення 22. 11. 2022).
- 24.Короткий словник термінів для професійного мовлення вчителя / укл. Л. П. Ходанич. 2018. URL : <https://naurok.com.ua/korotkiy-slovník-terminiv-nush-dlya-profesiynogo-movlennya-vchitelya-2018-rik-17057.html> (дата звернення 29.04.2023).
- 25.Крукеницька О. Я. Вияв творчої активності особистості у професійній діяльності. *Актуальні проблеми психології*. Т. 12. Психологія творчості. Вип. 15. Ч. 1. 2015. С. 210–216.
- 26.Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : дис... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 449 с.
- 27.Крупей М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2006. 15 с.
- 28.Ладановський І. С., Зирянов Я. Ф. Духовий оркестр у клубі: короткі методичні поради керівникам самодіяльних духових оркестрів. Київ : Мистецтво, 1975. 60 с.
- 29.Лай Сяоцянь. Культура міжособистісної творчої взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. № 4 (117). 2017. С. 40–44.
- 30.Левицька І. М. Особливості діалогової взаємодії в навчально-виховному процесі майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наука і освіта*. 2016. № 1. С. 37–41.
- 31.Линенко А. Ф., Ніколаї Г. Ю., Левицька І. М. Методичний супровід художньо-естетичного контенту виконавської підготовки майбутніх

- учителів музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27. 2019. С. 17–26.
32. Липинський В. Україна на переломі. 1657–1659. Замітки до історії українського державного будівництва в XVII-ім столітті. Київ – Відень : Дніпросоюз, 1920. 305 с.
33. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 7. Київ : НМАУ, 2000. С. 162–170.
34. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. 2023. С. 294–299.
35. Максименко В. П. Дидактика: курс лекцій : навч. посіб. Хмельницький : ХмЦНП, 2013. 222 с.
36. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. № 1. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. С. 59–65.
37. Масол Л. М. Інтеграція? Інтеграція. Інтеграція... Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта*. 2020. № 1 (95). С. 20–27.
38. Масол Л. М. Інтеграція в системі шкільної мистецької освіти і поліхудожня підготовка вчителів. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. Вип. 4. Київ : Науковий світ, 2003. С. 7–15.
39. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва в основній школі : навч.-метод. посіб. для вчителів. Київ : Шкільний світ, 2012. 128 с.
40. Масол Л. М. Мистецтво. 5 клас. Київ : Освіта, 2022. 256 с.
41. Масол Л. М. Принципи методики навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» в 5 класі НУШ. *Мистецтво і освіта*. 2022. № 3. С. 26–36.

42. Масол Л. М., Просіна О. В. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 5–6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти. Київ, 2021. 14 с.
43. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова книга, 2012. 464 с.
44. Михайлишин О. В. Історія розвитку духових інструментів та виконавського мистецтва від витоків до кінця XVI століття. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Вип. 155. 2009. С. 146–149.
45. Мюльберг К. Е. З історії виконавства на кларнеті. Одеса, 1995. 19 с.
46. Національний академічний духовий оркестр України. URL : www.brassband.org.ua. (дата звернення 18. 09. 2023).
47. Овчаренко Н. А. Методологічні основи музичної освіти. *Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси* : колективна монографія. Кривий Ріг : ФО-П Чернявський Д. О., 2018. С. 122–169.
48. Олексюк О., Реброва О. Міжкультурна компетентність студентів у координатах духовності. *The Caucasus. Economic and Social analysis journal of Southern Caucasus*. Т. 8. 2015. С. 17–21.
49. Падалка Г. М. Художньо-методична культура викладача мистецьких дисциплін: сутність, принципи саморозвитку. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 4. 2019. С. 16–21.
50. Порядок денний асоціації Україна – ЄС для підготовки та сприяння імплементації Угоди про асоціацію. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_990#Text (дата звернення 27. 10. 2022).
51. Посвалюк В. Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантів-духовиків. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 3. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. С. 294–307.
52. Ракітянська Л. М. Професійно-педагогічна орієнтація виконавської підготовки майбутнього вчителя-музиканта. *Педагогіка вищої та*

- середньої школи* : зб. наук. праць / за ред. З. П. Бакум. Кривий Ріг, 2013. Вип. 38. С. 86–90.
- 53.Ракітянська Л. М. Педагогічна практика з музичного мистецтва в початковій школі: теоретичний та методичний аспекти : навч.-метод. посіб. для студентів-практикантів зі спеціальності «Музичне мистецтво». Кривий Ріг : Видавництво ФОП Чернявський, 2018. 348 с.
- 54.Рейзенкінд Т. Й. Сучасні наукові методи пізнання у поліхудожній підготовці майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 9. 2010. С. 24–27.
- 55.Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2002. 269 с
- 56.Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2006. 228 с.
- 57.Селянин А. Вільгельм Вурм – Жан Батіст Арбан (аналогії і паралелі). *Всеукраїнський брасс-бюлетень*. 2004. С. 21–25.
- 58.Сенькович А. Я. Бароковий кларнет в європейській музично-культурній традиції першої половини XVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 34–40.
- 59.Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч. I. Вінниця : ВНТУ, 2011. 122 с.
- 60.Слющинський Б. В. Музична культура як предмет соціологічного аналізу. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. Вип. 72. 2016. С. 62–69.
- 61.Снопков Л. І. Формування соціальної компетентності дітей в духовому оркестрі. Миколаїв : Дитячий центр позашкільної роботи Корабельного району м. Миколаєва, 2018. 52 с.
- 62.Соціологія: словник термінів і понять. Київ : Кондор, 2006. 372 с.

63. Степанова А. О. Сучасний духовий оркестр: його складники і дієвість.
URL : <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/14141/1/Stepanova.pdf> (дата звернення 15.03.2023).
64. Стратан-Артишкова Т. Б. Взаємодія мистецтв у процесі художнього пізнання. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Вип. 107 (2). 2012. С. 176–192.
65. Сухомлин О. Ю. Поняття толерантності у журналістикознавчому дискурсі: історіографічний погляд. Електронна бібліотека інституту журналістики. Київ, 2007. URL : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2029> (дата звернення 15. 11. 2022).
66. Татенко В. О. Сучасна психологія: теоретично-методологічні проблеми. Київ : «НАУ-друк», 2009. 288 с.
67. Товкайло Я. М. Традиційні народні аерофони в контексті навчання у мистецьких школах. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 38. 2020. С. 159–164.
68. Угода про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державними членами, з іншої сторони. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_011#Text (дата звернення 27. 10. 2022).
69. У Іфан. Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища : автореф. дис... канд. пед. наук. Київ, НПУ імені М. П. Драгоманова. 2012. 20 с.
70. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 751 с.
71. Філософський енциклопедичний словник онлайн. URL : <https://9.slovaronline.com/> (дата звернення 04.11.2022).

- 72.Хай М. Феномен музично-інструментальної культури українців. URL : <https://authenticukraine.com.ua/blog/fenomen-muzicno-instrumentalnoi-kulturi-ukrainciv> (дата звернення 13. 12. 2022).
- 73.Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.
- 74.Цзяо Їн. Методика естетичного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано : автореф. дис. .. канд. пед. наук. Київ, 2016. 20 с.
- 75.Черкаський Л. М. Музичні інструменти українського народу. Київ : Балтія-Друк, 2007. 72 с.
- 76.Шевченко Г. П., Пастухова Ю. А. Художньо-естетичне виховання студентської молоді : монографія. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. 180 с.
- 77.Щолокова О. П. Новітні підходи та технології у професійній підготовці вчителя мистецьких дисциплін. *Innovative processes in education : collective monograph*. AMEET Sp. z o.o., Lodz, Poland, 2017. С. 238–246.
- 78.Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwinds*. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.
- 79.Christian Friedrich Daniel Schubart. URL : <https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/schubart.html> (дата звернення 15.11.2023).
- 80.ITEA. URL : <http://www.iteaonline.org/> (дата звернення 01.05.2023)
- 81.Jovanović J. Identities expressed through practice of kaval playing and building in serbia in 1990s. *Musical practices in the balkans: ethnomusicological perspectives : proceedings of the international conference held from november 23 to 25, 2011*. Vol. CXLII. Department of fine arts and music. Book 8. Belgrade 2012. P. 183–202.
- 82.Kochnitsky L. *Adolphe Sax and his Saxophone*. New York : Belgium Government Information Center, 1949. 44 p.
- 83.Kool J. *Das Saxophon*. Leipzig: J. J. Weber, 1931. 280 s.

84. Lawson C. The Chalumeau: Independent voice or poor relation? *Early Music*. Vol. 7. London, 1979. P. 351–354.
85. L'Encyclopédie. Texte établi par D'Alembert, Diderot, 1751. 1 edition. URL : <https://portail.atilf.fr/encyclopedie/> (дата звернення 09. 01. 2023).
86. Modr A. Hudební nástroje. Praha : Supraphon, 1977. 312 s.
87. Muftić T. Arapsko-bosanski rječnik. Sarajevo : El-Kalem, 1997. 1690 s.
88. Stokes M. (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Berg, London & New York, 1997. 120 p.
89. Todorova M. *Imaginarni Balkan [Imagining the Balkans]*. Drugo izdanije. Beograd : Biblioteka XX vek, 2006. 480 s.
90. WASBE. URL : <https://wasbe.org/> (дата звернення 29.04.2023).

ДОДАТКИ

Додаток А

Результати тестування учнів п'ятих класів щодо знань про міжнаціональну взаємодію у виконавстві на духових інструментах



Рис. А.1. Результати виконання тестового завдання № 1 учнями 5-А класу



Рис. А.2. Результати виконання тестового завдання № 1 учнями 5-Б класу

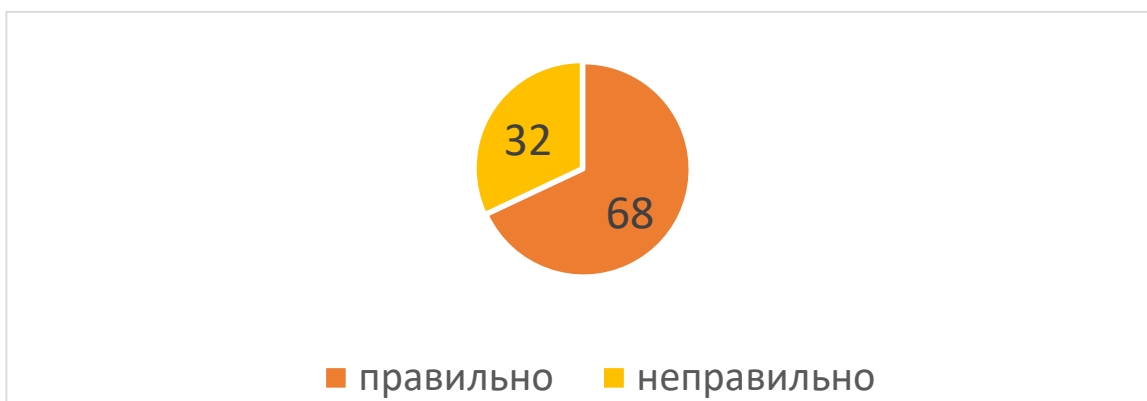


Рис. А.3. Результати виконання тестового завдання № 2 учнями 5-А класу

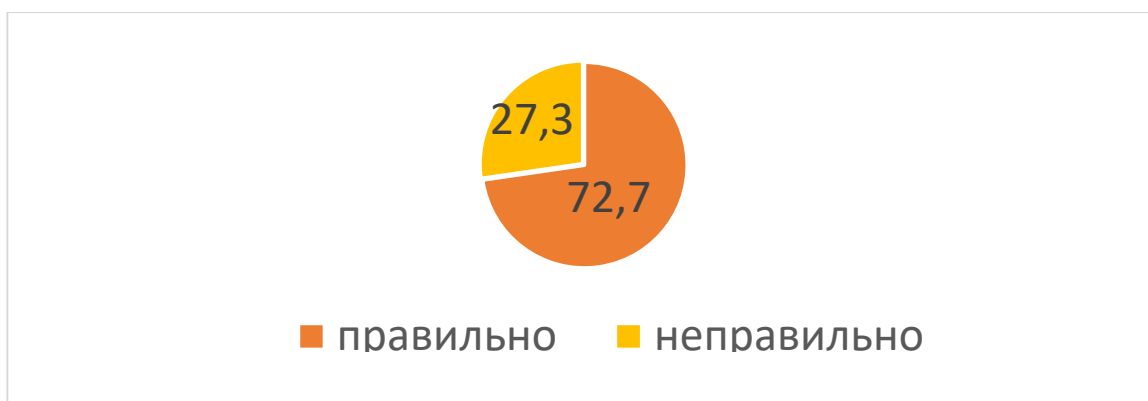


Рис. А.4. Результати виконання тестового завдання № 2 учнями 5-Б класу

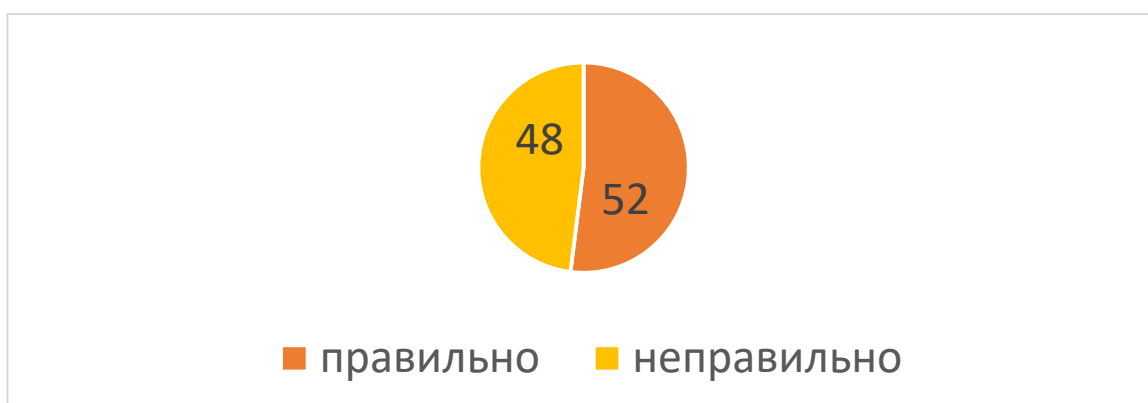


Рис. А.5. Результати виконання тестового завдання № 3 учнями 5-А класу



Рис. А.6. Результати виконання тестового завдання № 3 учнями 5-Б класу

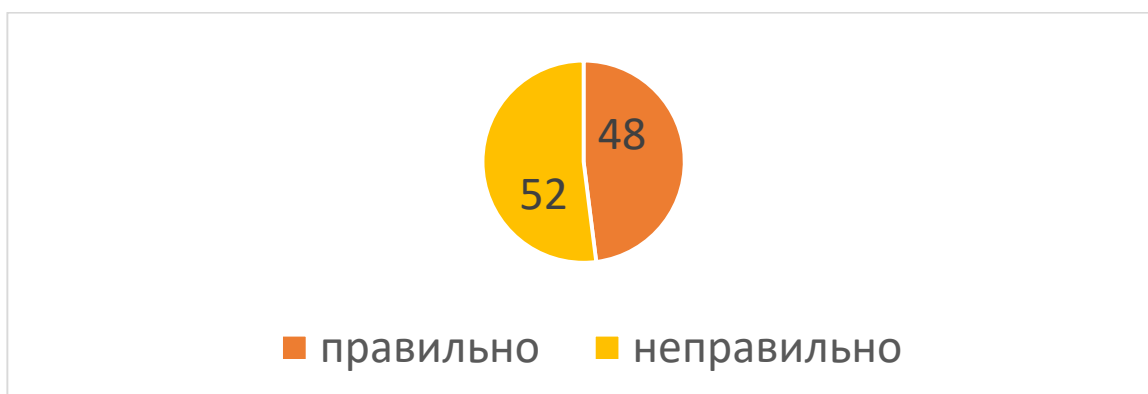


Рис. А.7. Результати виконання тестового завдання № 4 учнями 5-А класу



Рис. А.8. Результати виконання тестового завдання № 4 учнями 5-Б класу



Рис. А.9. Результати виконання тестового завдання № 5 учнями 5-А класу



Рис. А.10. Результати виконання тестового завдання № 5 учнями 5-Б класу



Рис. А.11. Результати виконання тестового завдання № 6 учнями 5-А класу



Рис. А.12. Результати виконання тестового завдання № 6 учнями 5-Б класу



Рис. А.13. Результати виконання тестового завдання № 7 учнями 5-А класу



Рис. А.14. Результати виконання тестового завдання № 7 учнями 5-Б класу



Рис. А.15. Результати виконання тестового завдання № 8 учнями 5-А класу

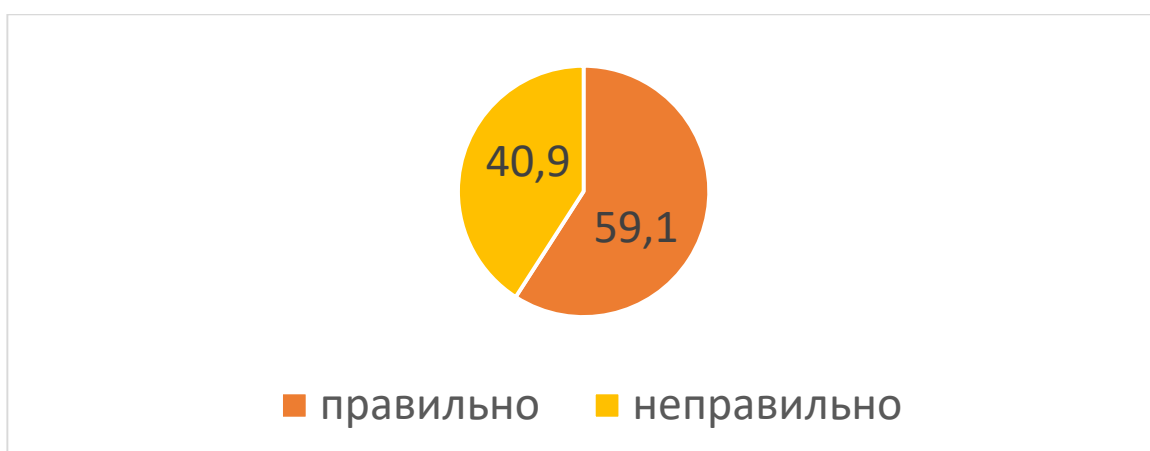


Рис. А.16. Результати виконання тестового завдання № 8 учнями 5-Б класу

Додаток Б

Кількісний аналіз результатів тестування учнів 5-х класів

Порядковий № завдання	5-А клас				5-Б клас			
	правильно		неправильно		правильно		неправильно	
	учнів	%	учнів	%	учнів	%	учнів	%
1	19	76	6	24	16	72,7	6	27,3
2	17	68	8	32	16	72,7	6	27,3
3	13	52	12	48	11	50	11	50
4	12	48	13	52	13	59,1	9	40,9
5	18	72	7	28	17	77,3	5	22,7
6	11	44	14	56	10	40	12	60
7	14	56	11	44	11	50	11	50
8	12	48	13	52	13	59,1	9	40,9
Середній показник	15	58	10	42	13	60,1	9	39,9

Додаток В
План-конспект уроку на тему
«Срібні тембри духового оркестру» (5 клас)

Тема чверті: Професійна музика.

Тема уроку: Срібні тембри духового оркестру.

Мета:

дидактична – пояснити учням специфіку духового оркестру, взаємодію у ньому різних інструментів, формувати знання учнів про тембри інструментів оркестру, національні відмінності духових оркестрів;

розвивальна – розвивати мислення, увагу, музичне сприймання, культуру колективного співу;

виховна – виховувати любов до оркестрової музики різних народів світу, повагу до національних культур, естетичні потреби і смаки.

Зміст уроку: Український військовий марш – слухання; Дж. Верді. Марш з опери «Аїда» – слухання; Муз. В. Ільїна, сл. В. Сапгіра. «Пісенька про веселий час» – розучування.

Тип уроку: урок поглиблення теми.

Обладнання: комп'ютер, мультимедійна презентація, аудіо та відеофайли.

Література:

1. Масол Л. М. Мистецтво. 5 клас. Київ : Освіта, 2022. 256 с. [40]
2. Національний академічний духовий оркестр України. URL : www.brassband.org.ua. [46]
3. Степанова А. О. Сучасний духовий оркестр: його складники і дієвість. URL : <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/14141/1/Stepanova.pdf> [63]

Хід уроку:

I. Організаційний момент.

Перевірка готовності учнів до уроку. Визначення відсутніх.

Музичне вітання:

Помірно. Бадьоро

У - рок му - зи - ки по - чав - ся, ко - жен знає при - го - ту - вав - ся.

Ми го - то - ві вже спі - ва - ти, гра - ти й на - віть тан - цю - ва - ти.

II. Актуалізація опорних знань.

Вч.: Діти, якою була тема минулого уроку? (*симфонічний оркестр*)

- Які групи інструментів беруть участь у симфонічному оркестрі? (*струнні, духові, ударні*)
- Чи можуть взаємодіяти з симфонічним оркестром народні інструменти? (*можуть*)

Вч.: На минулому уроці ми з вами слухали Концерт італійського композитора А. Вівальді, в якому солювала сопілка, а супровід виконувався на органі. Тож тут мала місце взаємодія різних народів – українського, італійського і навіть німецького, тому що вершин свого розвитку органна музика набула в Німеччині.

- Пригадайте ваші враження від музики. А щоб легше було пригадувати, ми знову послухаємо уривок (*слухання*).
- Який європейський інструмент вам нагадала сопілка? (*флейту*)
- А чи можна сказати, що орган нагадує симфонічний оркестр? (*можна, орган здатний грати різними тембрами, як оркестр*)
- Які інструменти зазвичай є головними у симфонічному оркестрі? (*струнні, дерев'яні духові – їм доручаються мелодії*)
- З твором якого композитора ми знайомилися на уроці? (*Б. Бріттена*)
- Молодці! А хто скаже, яку країну представляв Б. Бріттен? (*це англійський композитор*)

Вч.: Б. Бріттен писав для різних оркестрів та окремих музичних інструментів. Зараз ми послухаємо один його твір і спробуємо дати відповідь на два питання:

1. Який музичний інструмент ви почули? До якої групи він відноситься?
2. Чи відразу ви почули, що це англійська музика?

(звучить «Фанфара» для трьох трубачів Б. Бріттена)

Діти відповідають на питання.

Вч.: Отже, ви всі почули трубу. Труба – це мідний духовий інструмент. Відразу почути, що це англійська музика, складно. Тому що фанфари виконуються у більшості народів світу. І ви чуєте фанфари, коли перебуваєте у літньому таборі. До того ж і труба – музичний інструмент, який можна назвати міжнародним.

Інтерактивна вправа «Куц асоціацій»

Мета: усвідомлення явища міжнаціональної взаємодії у музичному мистецтві, спільності інструментарію різних народів.

Зміст вправи: Підібрати характеристики звучання труби та сфери її використання (наприклад, «блискучий», «яскравий», «бій», «подвиг», «свято» тощо).

Вч.: Дуже добре. Труба – інструмент, який має закличне звучання, тому труба часто втілює образи героїчні. Коли поєднується декілька труб, як у творі Б. Бріттена, звучання стає потужним. Це суттєво піднімає настрій, сприяє бойовим успіхам, що дуже важливо і нашій країні.

- А що буде, коли поєднуються різні духові інструменти? Про це ми дізнаємося сьогодні.

III. Мотивація навчальної діяльності.

Вч.: Коли багато інструментів збираються разом, вони утворюють оркестр. Ми вже добре знаємо симфонічний оркестр. Він здебільшого грає у закритих приміщеннях музику, призначену для слухання. Коли ж треба йти у військовий похід, стане у нагоді духовий оркестр. Погляньте на екран і зазначте тему сьогоднішнього уроку – «Срібні тембри духового оркестру».

IV. Сприйняття нової теми.

Вч.: Духовий оркестр – це великий колектив, який складається з різних духових інструментів, мідних і дерев'яних. Бувають оркестри, в яких задіяні

тільки мідні інструменти, в Європі їх називають «фанфарними». Звучання таких оркестрів особливо гучне і дзвінке. На відміну від симфонічного оркестру, духовий може виступати на відкритому просторі, йому не страшні негоди, звучання духових інструментів добре чути здаля. Духові оркестри – постійні учасники громадських подій, вони супроводжують свята, урочисті зібрання. Необхідним духовий оркестр є і в умовах бойових дій.

Вважається, що духовий оркестр виник набагато раніше, ніж симфонічний. Легендарним витокom духового оркестру є зібрання у Давньому Ізраїлі 120 трубачів – вони грали на честь освячення храму Соломона. Музикантами були як корінні ізраїльтяни, так і представники інших східних народів, які знайшли домівку в Ізраїлі. Виготовленням труб для храму займалися найдосвідченіші майстри, а самі інструменти, як говорять документи, виготовлялись із чистого срібла. Ось чому звучання сучасного духового оркестру образно називається «срібними тембрами».

Цілком можливо, що ізраїльські майстри інструментів враховували досвід інших народів, адже металеві труби були і в Єгипті, і у Месопотамії, і у Фінікії. Інструменти храму Соломона могли настроюватися, тому що збереглися відомості, що складні сигнали труби мали подавати «ніби єдиними вустами», а про виступ на освяченні говориться: «Звуки ста двадцяти труб і голоси співаків злилися в один звук». Тобто музика звучала чисто і злагоджено, музикантам вдавалося досягти унісону.

- Діти, пригадайте, що таке унісон? *(один звук, який виконується колективом музикантів)*
- А чи співаємо ми в унісон, коли розучуємо пісні? *(так)*

Вч.: Поява духового оркестру була довгим процесом. Процес цей був схожим у різних народів. Коли колективу людей потребувалося разом виконати складну справу (полювання, бій з ворогом), подавалися звукові сигнали для оповіщення. Звук мав бути гучним і добре розноситися у повітрі. Видобувалися такі звуки різними духовими інструментами, але згодом було винайдено трубу, яка і стала найдосконалішим сигнальним інструментом.

Звичайно, що труба була схожа за будовою на давньоізраїльську, однак кожний народ вносив своє у вигляд інструменту та його звучання [63].

Полюбилися труби і нашим предкам. Запорізьке козацтво вирушало у похід із трубами. Ще у XVII ст. польський літератор Є. Морштин так описав козацький похід:

Сто козаків із сагайдаками, гаптованими золотом,
 Подільський воєвода півтора ста своїх
 Вусачів вів, на яких була свіжа зброя...
 Козаки теж у ратах строем із сагайдаками,
 Труби, сурми звучали (аж земля дрижить бубнами) [21, с. 197].

Труби почали використовувати в праукраїнському війську до козаччини, від XII ст. Разом з іншими духовими й ударними інструментами вони входили до полкової сигнальної музики, де кожний сигнал мав відповідне призначення [21, с. 388].

З часом з окремих сигналів сформувався провідний жанр музики духового оркестру – марш. Послухайте, будь ласка, український військовий марш і скажіть, які інструменти, крім труби, вам вдалося почути.

(Слухання. Український військовий марш)

Вч.: Які інструменти ви почули? *(відповіді учнів)*

Вч.: Так. Тромбон, сопілку і тубу. Тобто тут поєдналися європейські інструменти та український народний інструмент. А виконав марш Національний духовий оркестр України – кращий колектив нашої країни [46].

Вч.: Далеко не відразу духовий оркестр отримав професійний репертуар. Композитором, який звернув спеціальну увагу на духовий оркестр, став італієць Джузеппе Верді. Він використав духовий оркестр у опері «Аїда». Ця опера засновується на міжнаціональній взаємодії. Композитор написав твір на замовлення єгипетського уряду, тому тема стосувалася історії Давнього Єгипту.

«Тріумфальний марш» для духового та симфонічного оркестрів звучить у середині опери. Він включений у грандіозну театральну сцену.

Перед очима виникає велика площа столиці Єгипту. Натовп простого люду оточує трон фараона. Площа заповнюється воїнами, жрецьями. Нарешті виїжджає на колісниці полководець Радамес, який щойно переміг у битві. Всі радіють і вітають переможця. Звучить урочистий марш, який ми з вами зараз послухаємо.

(Слухання. Дж. Верді. Тріумфальний марш з опери «Аїда»).

- Який настрій створює музика маршу? *(піднесений, святковий)*
- Якщо б ви не знали змісту сцени, можна було б сказати, що твір давньоєгипетський? *(ні, він звучить сучасніше)*
- Тембр якого інструмента найкраще чути в музиці? *(труби)*

Вч.: Яскравість музики забезпечила їй всесвітню славу і посилила міжнародну взаємодію. Після єгипетської прем'єри опера була показана у різних містах Італії, потім у Австрії, Німеччині та Франції. Сьогодні включення «Тріумфального маршу» в репертуар духових оркестрів є прийнятним для колективів з усього світу.

Вч.: Чи хотіли би ви дізнатися про незвичайні духові оркестри? *(відповіді учнів)*

Вч.: Наприклад, у Туреччині є військовий оркестр «Мехтер». У ньому поєднано європейські духові інструменти та національні. Історія колективу сягає XIII ст. Тобто можна стверджувати, що козацькі марші виникли під впливом турецької військової музики. Звуки турецьких барабанів, які входили у склад оркестру надихали європейських митців, наприклад В.-А. Моцарта.

(Перегляд відео з виступом оркестру «Мехтер»)

- Чи помітили ви незвичні інструменти? *(відповіді)*
- Чи можна порівняти їх зі знайомими нам інструментами? *(відповіді)*

Вч.: Сьогодні оркестр «Мехтер» гастролює усім світом. За його зразком створюються оркестри в інших країнах Азії. У програмах концертів виступи «Мехтеру» сусідять з виступами європейських колективів.

Вч.: Ми сьогодні багато слухали музики. Нам треба відпочити. Розучуємо руханку «Веселий оркестр».

Робота над піснею.

Вч.: Прослухайте нову пісню. Вона називається «Пісенька про веселий час» (слухання пісні у виконанні дитячого колективу).

Аналіз змісту пісні:

- Про що розповідається у пісні?
- Як пісня пов'язана з темою уроку про духовий оркестр?

Розучування пісні:

- Демонстрація вчителем виконання першого куплету.
- Вивчення слів і ритму пісні.
- Вивчення мелодії по фразам.
- Виконання першого куплету класом під супровід фортепіано.

V. Осмислення та систематизація знань.

- Чим духовий оркестр схожий на симфонічний?
- Чи є спільні інструменти для духового та симфонічного оркестру?
- Який оркестр виник раніше: духовий чи симфонічний?
- Який композитор увів духовий оркестр в оперу?
- Чи відрізняються європейські та азіатські духові оркестри?
- Як вплинув турецький духовий оркестр на європейську музику?

VI. Підсумки уроку.

Вч.: Духовий оркестр – колектив, який однаково потрібний для військових дій і святкувань. Він може виступати на відкритому повітрі та в концертних залах. Найчастіше духовий оркестр виконує марші, але знаходить місце і в сценах опер. У духових оркестрах можуть поєднуватися і взаємодіяти європейські та національні інструменти.

VII. Домашнє завдання.

Прочитати матеріал підручника. Продовжити роботу над лепбуком, включивши туди інструменти духового оркестру.