

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

**Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи
Кафедра музики**

Роль духової музики у формуванні патріотизму в учнів ЗЗСО

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконував:

студент 2 курсу, 606 групи

Тома Іван Миколайович

Керівник:

Кандидат педагогічних наук,

Доцент Вишпінська **Я.М.**

*До захисту допущено
на засіданні кафедри
протокол № _____ від _____ 2023 р.
Зав. кафедрою _____ доц. Лісовий В.А.*

Чернівці – 2023

АНОТАЦІЯ

Тома І. М. Роль духової музики у формуванні патріотизму в учнів ЗЗСО. – Рукопис. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра зі спеціальності 014 (Середня освіта «Музичне мистецтво»). – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці, 2023. 82 с.

Формування почуття патріотизму в середовищі учнівської молоді засобами музичного мистецтва є одним із головних завдань сучасної системи освіти України. З огляду на історичні передумови формування нашої держави, ми переживали нелегкі часи. Майже на протязі всієї історії, наша країна була неодноразово поділена, розділена, перекраєна різними державами, а це, в свою чергу, наклало глибокий відбиток на ідею єдності народу. Таким чином, виникає нагальна необхідність у посиленні виховання національно-патріотичних почуттів у середовищі дітей та учнівської молоді.

Розглядаючи музичне мистецтво як найбільш виразний та емоційно-забарвлений, стилістично-образний фактор впливу, ми опиралися саме на духову інструментально-оркестрову українську музику. Вона, володіючи об'ємністю та візуальністю звучання духових інструментів, без перебільшення справляє сильний емоційний вплив на слухача, особливо, на учнівську аудиторію.

Керуючись цими положеннями, ми виявили та закріпили у процесі класно-урочної та позакласної діяльності з учнями ЗЗСО наступні позиції: розкрили основні завдання колективно-інструментального музикування дітей та учнівської молоді в процесі гурткової роботи; звернули увагу на спільність дисциплінарних і духовних засад як у національно-патріотичному вихованні, так і у підготовці учнів до концертно-виконавської діяльності; обґрунтували розвиток музично-творчих здібностей учнів на заняттях духового оркестру в закладі загальної середньої освіти.

Національна ідея України є основою патріотичного виховання школярів. Вона повинна пронизувати усі ланки освіти України, оскільки за

своєю суттю, є потужним інтеграційним фактором розвитку суспільства і держави в цілому. Уроки музичного мистецтва та організація з учнями духового оркестру в ЗЗСО виступають одним з елементів індивідуального і суспільного творення засад патріотичного виховання учнів та шкільної молоді.

Ключові слова: патріотизм, національно-патріотичне виховання учнів, духова музика, колективно-інструментальне музикування, духовий оркестр.

ABSTRACT

Toma I. M. The role of brass music in the formation of patriotism in secondary school students. Qualification work for a master's degree in speciality 014 (Secondary education "Musical Art.") - Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi, 2023. 82 p.

Fostering a sense of patriotism among students through the medium of music is one of the main tasks of the modern Ukrainian education system. Given the historical background of our state, we have experienced difficult times. Almost throughout its history, our country has been repeatedly, divided, reshaped by different states, and this, in turn, has left a deep imprint on the idea of the unity of the people. Thus, there is an urgent need to strengthen the education of national and patriotic feelings among children and students.

Considering musical art as the most expressive and emotionally coloured, stylistically imaginative factor of influence, we relied on Ukrainian wind instrumental and orchestral music. It has the voluminous and visual sound of wind instruments and, without exaggeration, has a strong emotional impact on the listener, especially on the student audience.

Guided by these provisions, we have identified and consolidated the following positions in the process of classroom and extracurricular activities with pupils of general secondary education institutions: revealed the main tasks of collective and instrumental music-making of children and pupils in the process of club work; drew attention to the commonality of disciplinary and spiritual

principles both in national-patriotic education and in preparing pupils for concert and performance activities; substantiated the development of musical and creative abilities of pupils in brass band lessons in general secondary education institutions.

The national idea of Ukraine is the basis for patriotic education of schoolchildren. It should permeate all levels of education in Ukraine, as it is inherently a powerful integrative factor in the development of society and the state as a whole. Music lessons and the organisation of a brass band with students in general secondary schools are one of the elements of individual and social creation of the foundations of patriotic education of students and school youth.

Key words: patriotism, national-patriotic education of students, brass music, collective instrumental musicianship, brass band.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ У ЗАКЛАДАХ ЗЗСО.....	10
1.1 Історико-теоретичний зміст духової музики у формуванні патріотичних почуттів учнів ЗЗСО.....	10
1.2 Музичне мистецтво як засіб розвитку національно-патріотичних почуттів учнів шкільного віку.....	43
Висновки до першого розділу.....	49
РОЗДІЛ 2. ВИКОРИСТАННЯ ДУХОВОЇ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УЧНІВ ЗЗСО.....	51
2.1 Основні завдання колективно-інструментального музикування дітей та учнівської молоді у процесі формування національно-патріотичного виховання.....	51
2.2. Оркестрова дисципліна у підготовці учнів ЗЗСО до концертно-виконавської діяльності	60
2.3. Розвиток музично-творчих здібностей на заняттях духового оркестру учнів ЗЗСО.....	68
Висновки до другого розділу.....	74
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	79

ВСТУП

Актуальність дослідження. В наш непростий час, коли саме існування країни опинилося під загрозою, не можна нам, вчителям не приділяти достатньої уваги саме патріотичному вихованню підрастаючого покоління. Всім відомо, що патріотизм починається з любові до свого рідного дому, оселі, колискової, що співала мати, присипляючи ще маленьке немовля, рідної мови, яка звучить повсюди, рідної, невимовно красивої музики, в якій відображена вся краса душі народу, його героїчне минуле, бажання жити і працювати заради процвітання власної нації і, не роздумуючи, покласти своє життя захищаючи рідну землю.

Почуття патріотизму є однією з головних ознак духовно розвиненої особистості. І, хоча поверхово глянувши на сучасну молодь навіюється думка, що з почуттям патріотизму у нас все гаразд, придивившись краще, розумієш, що це не зовсім так. Історично так склалося, що Україна переживала нелегкі часи, майже на протязі всієї своєї історії, вона була неодноразово поділена, розділена, перекраєна різними державами, а це, в свою чергу, наклало глибокий відбиток на ідею єдності країни. Ззовні таке розмаїття поглядів, ідей, переконань, політичних та ідеологічних уподобань є ніби виразом демократії, але внутрішньо воно не сприяє єднанню народу, і на нашу думку, саме це стало однією з причин сучасних трагічних подій і розколу в суспільстві. Тому й виникає нагальна необхідність ліквідувати прогалини у патріотичному вихованні дітей та молоді.

Музика ж в сім'ї мистецтв займає особливе місце завдяки її безпосередньому комплексному впливу на людину, тому виховний потенціал кожного уроку музичного мистецтва чи позакласного заходу, безперечно має бути джерелом формування ціннісних орієнтацій учнів.

Розвиток духової музики у контексті музичної культури України ХХ -ХХІ століть відображає характерні риси соціокультурних процесів, що втілюються в формуванні професійної свідомості на базі зростання етноцентричних тенденцій та орієнтацій.

Це скарбниця духовності, де відтворюється світогляд народу, його морально-етичні, естетичні цінності. Тому переконаний, що духовна музика може стати основою музичного матеріалу, що використовується на уроках музичного мистецтва. Для роботи в закладах загальної середньої освіти потрібні спеціалісти з високою базою знань. Професійна підготовка майбутніх викладачів, які працюватимуть у закладах загальної середньої освіти, повинна ґрунтуватися на поєднанні підходів, що сприяють успішному виконанню ними професійних завдань, для виховання патріотизму учнів методами залучення зразків духовної музики, які мають глибоке національно-патріотичне коріння.

Стан висвітлення проблеми в сучасній науково-педагогічній літературі. Цікавим для нашого дослідження є роботи з педагогіки мистецтва Г. Падалки, Л. Масол, компетентнісно-комунікаційний та творчий підхід до фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів, представлений у розвідках А. Волосенка, Л. Беземчука, Т. Пляченко, С. Скворцової, В. Онищука, О. Шевченка, Н. Остапенко, та ін. Волошин П.М. та Волошина Г.П. розробляли патріотичну тематику засобами музичного мистецтва.

Мета дослідження – аналіз ролі духовної музики у формуванні національно-патріотичного виховання в учнів закладів загальної середньої освіти.

Відповідно до мети нами визначені наступні **завдання дослідження**:

1. Узагальнити науково-методичну літературу з формування і розвитку національно-патріотичних почуттів учнів засобами музичного мистецтва.
2. Проаналізувати роль духовної музики у вихованні патріотизму школярів у творчій діяльності духових оркестрів.
3. Визначити основні завдання колективно-інструментального музикування
4. Підбір практичних методів щодо оркестрової дисципліни

5. Опис розвитку музично-творчих здібностей на заняттях духового оркестру

Об'єкт дослідження – процес музичного виховання учнів та молоді на уроках музичного мистецтва

Предмет дослідження вплив духової музики на формування патріотизму в учнів ЗЗСО.

Методи дослідження:

- Історико-теоретичний, застосований при роботі з літературою за темою дослідження;
- аналіз і синтез, що використовувався при виявленні основних компонентів духових оркестрів та духової музики;
- узагальнення і порівняння результатів з використання духової музики у формуванні патріотизму і національного виховання в учнів ЗЗСО.

База дослідження: Боянській ліцей №1.

Наукова новизна та теоретична значущість дослідження. Наукова новизна даної кваліфікаційної роботи полягає в тому, що вперше зроблено спробу скорочено розглянути історію розвитку оркестрового мистецтва в Україні; в межах одного сконцентрованого вивчення проблеми становлення оркестрової музики у тісному взаємозв'язку із опорними компонентами фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що базуються на методико-педагогічному підґрунті.

Практична значущість дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у підготовці до практичних та лекційних занять з дисциплін «Інструментування», «Виконавський практикум» з оркестрового класу, «Виконавська культура оркестранта», «Практикум за кваліфікацією» у ЗЗСО, підготовці семінарів, рефератів, а також стати у нагоді практикуючим педагогам, керівникам оркестрових та ансамблевих колективів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати кваліфікаційної роботи доповідались та обговорювались на 2-х науково-

практичних конференціях. За результатами дослідження опубліковано 2 статті:

1. Постановка виконавського апарату музиканта духовика як основа розвитку учня-початківця.

2. Духова музика як чинник формування патріотизму в учнів ЗЗСО.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 82 сторінки. Основний текст викладений на 78 сторінках.

РОЗДІЛ 1

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ У ЗАКЛАДАХ ЗЗСО

1.1. Історико-теоретичний зміст духової музики у формуванні патріотичних почуттів учнів ЗЗСО.

Духова музика – музика, яка призначена для виконання на духових інструментах, таких як труба, тромбон, валторна тощо.

Духова музика та духові оркестри відіграють важливу роль у розвитку патріотичних почуттів учнів через творчу працю та музикальні виступи. Історія формування духових інструментів сягає давнього часу.

Духова музика та участь молоді у творчій діяльності духових оркестрів може бути дуже цінним інструментом для виховання патріотизму в закладах освіти та за її межами. Ось кілька способів, якими це може бути досягнуто:

1. Вивчення національних творів: Участь у духовому оркестрі надає учням можливість вивчати та виконувати національні твори. Це допомагає їм збагатити своє розуміння та почуття національної культури, історії та традицій. Виконання національних мелодій також сприяє вихованню почуття гордості за свою країну.

2. Участь у патріотичних заходах, тобто духові оркестри, які часто приймають участь у них, таких як: святкування національних свят, традиційних свят та інших. Участь у таких заходах надає учням можливість проявити свою любов та повагу до своєї країни через музику. Це також допомагає їм розуміти і цінувати історичну спадщину своєї нації.

3. Розвиток творчості та співпраці. Участь у духовому оркестрі сприяє розвитку творчих навичок, музичної експресії та співпраці з іншими учасниками оркестру. Ці навички є важливими для виховання патріотичного духу, оскільки вони сприяють розвитку почуття командного духу, співпраці та відданості спільній меті.

4. Формування почуття належності до нації: Участь у духовому оркестрі може створити почуття належності до нації та гордості за свою

країну. Виконання національних гімнів або інших національних символів посилює це почуття і допомагає учням розуміти та цінувати свою національну ідентичність.

Для зацікавлення учнів духовою музикою слід розглянути саме виникнення перших духових музичних інструментів, їхній розвиток та вдосконалення до нашого часу.

Історія формування духових інструментів сягає глибокої давнини. В давні часи, люди почали виготовляти духові інструменти з природних матеріалів, таких як кістки тварин, раковини і дерево. Ці примітивні інструменти використовувалися для створення ритмічних звуків і сигналів.

З розвитком цивілізації і музичних традицій, духові інструменти почали ставати складнішими. У давньому Єгипті, наприклад, були виготовлені труби з лісового дерева і бамбука. У грецькій музиці були використані аулоси (первісні версії флейти), а також труби і троселя.

У середньовіччі духові інструменти широко використовувалися у церковній музиці і військовому духовному музикуванні. Труби, горні, серпні, органи та інші інструменти долучалися до оркестру і забезпечували солодку музику у церковних обрядах.

У період Відродження в Європі були розвинуті нові типи духових інструментів, такі як кларнет, тромбон, труба і фагот. Ці нові інструменти дозволяли музикантам грати різноманітніші мелодії та експериментувати з звуками.

Протягом XIX і XX століть духові інструменти продовжили розвиватися, включаючи саксофон, флейту, оркестровий духовий інструментарій і т. д. З'явилися нові конструкції і техніки гри, що розширили можливості духових інструментів.

Сучасні духові інструменти використовуються у різних музичних жанрах і стилях виконання. Вони стали невід'ємною частиною симфонічного оркестру, джазового бенду, маршової музики і багатьох інших музичних груп. Продовжуються дослідження та інновації, щоб поліпшити звукові

можливості духових інструментів та робити їх більш доступними для музикантів різного рівня.

Духові інструменти України належать до найдавніших реліквій, адже археологічні знахідки свідчать про використання в побуті людьми. Також знайдено багато інших речей, що відносяться до матеріальної культури країни та суспільної свідомості людей.

Українські духові інструменти є одними з найдавніших музичних інструментів. Багато археологічних знахідок доводять їх раннє існування. Різні побутові та інші матеріальні культури, виявлені археологами, не тільки відображають рівень соціальної свідомості людей, але й знайдені музичні інструменти також вказують на рівень їхньої музичної свідомості. Під час розкопок українськими археологами, було показано, що певні музичні інструменти існували в Україні з епохи палеоліту, що були ударними. Про це свідчать унікальні знахідки 20 тис. до н.е. у с. Межинна біля р. Десна під Черніговом, зокрема «молот» з унікально оброблених кісток мамонта, браслет і циферблат. Крім того, з 1953 по 1954 рр. Придністровська археологічна експедиція Львівського відділення РАН проводила дослідження правого берега р. Дністер біля села Мородова Кельменецького району Чернівецької області виявив 2 флейти.

Дуже цікавими серед знайдених інструментів є вироби з оленьчих рогів, що відносяться до пізнього періоду Мадлен. Розмір куточка становить 21x1, 3x1, 2см. Колір поверхні Рогу коричневий. З внутрішньої сторони є поздовжні конічні отвори діаметром 1-5 мм, на вузькому кінці - 5x2 мм, 6x3 мм, 2x2 мм і 2x4 мм з розмірами 4 овальних отвори, а на протилежному кінці нижньої сторони – ще 2 отвори діаметром 1,5 мм і ще 2 отвори. Поздовжній отвір всередині кута не проходить наскрізь, але закінчується 4-м зовнішнім отвором. Поздовжні штучні отвори, 4 поперечних отвори у вузькій (мундштучній) частині, смужки-сліди від поперечних скріплень і 2 отвори на нижньому кінці – всі ці особливості дозволяють розглядати знахідку

інструментів типу флейти, вперше виявлених на палеолітичних стоянках сучасної території України [65,129-130].

У 1954 році Черниш знайшов на тому ж місці ще один зразок палеолітичних флейт. На відміну від першої, знайденої на четвертому пізньому мадленському горизонті розкопок в 1953 році, друга флейта була знайдена на другому горизонті культурного шару, який відзначає час після її існування –кінець періоду палеоліту. Як і перша, ця флейта зроблена з оленьчих рогів. Довжина Рогу становила 19,5 см, середній діаметр -14 мм, а для виготовлення інструменту використовувався Ріг з обробкою. Він має як горизонтальний, так і вертикальний отвір діаметром 1-2 мм. На мундштуці Рогу добре збереглися 3 вертикальних отвори, які розташовані близько один до одного, а також можна побачити сліди 1 отвори в 4 лінії. Так, у верхній (мундштучної) частині є 7 вертикальних отворів. Нижня частина інструменту також має 2 отвори: 1 розташоване поруч з розвилкою ріжка. Інше розташоване з боку діаметром 2 мм і біля його основи. Через секунду повітря явно було видуто з внутрішньої порожнини. Таким чином, що інструмент має 10 вертикальних напрямків і один отвір в основі, що не тільки вказує на велику технічну складність, але і потенційно дозволяє відтворювати на ньому більш значну кількість звуків [64,С.150-151].

У 1931 році на Лівому березі річки Кальміус в приазов'ї були розкопані мариупольські поховання. Тут, поряд з іншими предметами, були виявлені сім трубок, що відносяться до періоду неоліту. М. Макаренко пише, що під вагою землі всі вони були пошкоджені, але вдалося визначити форму і розмір. Деякі досягають довжини 0,10 м і діаметра 0,015 м, і вони зроблені з пташинних кісток з дуже тонкими стінками. Труба прикрашена поперечною канавкою зверху. Деякі з них дуже короткі, розташовані в кілька рівномірних рядів, інші зроблені з щільних кіл. Призначення рятувального кільця, швидше за все, декоративне.[34,С.43, 60-61].

Звичайно, знайдені труби пов'язані з канавкою піддону, тому що довжина труб була різною, а отвори майже не були розташовані. "Трубка

точно така ж, як Стародавня Сирикс, або трубка Панова, яка складається з семи нерівних трубок, досі використовуваних козаками" [12,С.73].

Сім труб, знайдених на місці поховання в Маріуполі, являють собою віддалений прототип українського народного музичного духового інструменту Квікл, що представляє собою різновид багато ствольної флейти.

Відомо, що узбережжя Чорного моря було заселене грецькими поселенцями приблизно з VII століття до нашої ери. Художні пам'ятки, виявлені в результаті археологічних розкопок, свідчать про довгостроковий і географічно поширений (аж до сучасної Київської області) культурний вплив греків на жителів земель, розташованих на північ від них.

Плутарх у своєму творі «Бенкет семи мудреців» наводить такий діалог: «Ардал, син бога Гефеста, який вважався винахідником флейти, запитав у скіфського мудреця Анахарсіса, чи мають скіфи флейтисток? Той відповів, що у них немає навіть лоз» [32,с.285]. З цієї цитати можна зробити висновок, що в ті часи в Скіфії не було винограду, вина, бенкетів на яких грали б флейтистки. Таке міркування має непряме підтвердження в працях Аристотеля [33, с. 331]. Можливо, що флейти у скіфів були, оскільки на території Скіфії ще в час палеоліту існували музичні інструменти.

Юлій Полідевік (друга половина II ст. н.е.) в четвертій частині «Словника» вказує на види музичних інструментів різних племен та повідомляє: «Скіфи і між ними особливо андрофаги, меланхлени в кістки орлів і шулік на зразок флейт» [31, с. 266].

В «Історії» Геродота, з грецької енциклопедії про народи, які населяли територію України, є вказівка про духові інструменти у Скіфів. «Підтвердженням взаємовпливу скіфської і грецьких культур, – пише Б. Фільц, – служить золотий перстень з Неаполя Скіфського (Крим), де на малюнку зображено музиканта, який грає на подвійній флейті» [61, с. 140]. Отже, ця знахідка свідчить про життя скіфів і використання духових інструментів, зокрема флейт.

З цього можна зробити певні висновки, що музиканти тих часів відігравали важливу роль в похоронних обрядах, а однорідний склад з чотирьох труб представляв стрункий гармонійний «хор».

У перші століття н. е. прихильність Причорноморських греків до музичного мистецтва була велика, адже поряд зі змаганнями, поетів, спортсменів хорових колективів вони проводили змагання трубачів і флейтистів. Про це можна судити за уламком плити з мармуру, знайденого на Акрополі в Херсонесі археологом К. Косцюшко-Валюжиничем в 1903 р.[58, с. 103].

Знайомі з музичними пам'ятками скіфів, сарматів і еллінів грецьких колоній на Чорноморському узбережжі, які збереглися в надрах Землі до наших днів, ми впевнені, що далеке минуле тих, хто жив у Причорномор'ї, не пройшло безслідно для сьогодення Слов'янів.

Прототип далекого попередника сучасної валторни-мисливського або військового ріжка, який, мабуть, існував ще до нашої ери, був знайдений недалеко від Сімферополя. Враховуючи, що інструмент був знайдений в могилах знатних людей і воїнів, напрошувалася аналогія з могилами європейських воїнів-лицарів (X-XI ст.), які носили роги, схожі на пояси, як невід'ємну частину спорядження. Це буде. Схожий мисливський ріг був знайдений в " чорній гробниці " Чернігівського кургану набагато пізніше, в 10 столітті. Історична схожість вже безсумнівно дозволяє припустити, що реліквії Чернігівського кургану слов'янського походження мали ті ж мисливські або військові цілі.

Уявлення про достатню різноманітність музичних інструментів східних слов'ян на початку нашої ери доповнюють результати розкопок у селі Жовнин Чорнобаївського району Черкаської області, де були знайдені 2 кістяні дудочки з отворами, що нагадують сопілки [69, С.276].

У 1893 році при розкопках княжого двору Києва в садибі інженера Кривцова Я. Хойновський поряд з іншими предметами виявив також 2 кістяні трубки [63, С.

Історик Феофілакт Сімокатта (592) розповідає про епізод з життя полонених візантійським імператором "З народів слов'ян", які жили на краю західного моря (Балтійського моря). Вони " проводять своє життя, граючи з лірою мирно і без бунту, тому що вони не звикли віддавати свої тіла залізній зброї (їхня країна не знає заліза).

Друга половина XII століття у XI столітті Київська Русь жила великим політичним і культурним життям. Київ перетворився в один з найбільш передових культурних центрів, де наука і просвіта розвивалися інтенсивно. [с.126-127].

У Київській Русі музика використовувалась при дворі князя у вигляді Святої музики. У першому випадку, вона супроводжувала, веселила свято і урочисті церемонії, включаючи прийом послів, і т.д. Документи, що підтверджують важливу роль музики у відвідуванні Великого князівства Київського – це фрески Софійського собору, відвіданого в XI столітті. Ярославом Мудрим. Нижче зображення міста, де було створено театральне дійство. Ми повинні прийняти долю нашого власного оркестрового ансамблю, що включає танці, акробатику та концерти органних, духових, струнних та ударних інструментів. Поперек флейти дві однакові труби, найкращої форми для всіх музичних образів, в руках інструменту. 1 учасник в образі татарина, інший флейтист, татарський народ танцювали одночасно. Одне з музичних творів не слід плутати з іншими творами знаменитих менестрелів і трубадурів того часу. Крім того, при дворі київського князя були та іноземної групи музикантів його можна поставити в один ряд з китайськими виконавцями духових інструментів [7, с.50-57].

Одного разу музика була розширена, людина була священиком при дворі князя і на прохання ігуменом, в Києво-Печерському монастирі, Феодосія Печерська стала власною вдовою великого князя Святослава Ярославовича (1073-1076 р.р.)

Тут, як і на фресках, згадується та ж група струнних інструментів, таких як духові органи і гусяри. Мабуть, склад таких виконавців в той час був традиційним при дворі князя.

Різні літописи неодноразово розповідали про широке поширення військової музики в Київській Русі: кожна військова команда складалася з музикантів, що грали на трубах, ріжках, насадках і ударних інструментах.

На багатьох давньоруських мініатюрах, в тому числі київських, зображеннях трубачів часто зустрічаються в книжковій і літописній літературі. Багато посилань на них включають рядки з розповіді Лорентіанської хроніки: «Про облогу Києва печенігами в 968 році». [43, С.65, 66].

В одному з літописів, що розповідає про Болгарський похід князя Святослава Ігоровича (960), говориться, що він «виє, як снаряд». Характеризуючи дві мініатюри Ватиканської картини «Хроніка Манасії», що зображують одну сцену походу Святослава проти болгар, тобто «Полон Руський» і «Йдуть на Дністер». Це вказує, що «в обох випадках серед озброєних вершників зображені трубачі на конях. Поза трубача другої групи безсумнівно показує, що він ніби викликає на бій» [62, С.62].

У той час вилучення обмеженої гами досягалося попередніми і відповідними діями мундштука, тому використання трубки було обмежено роллю передачі сигналу.

Перші відомості про трубу як військовому інструменті повинні містити дані початку XIII століття.

Тур'євські ріжки також використовувалися в якості сигнального обладнання у військовому побуті. У курганах чорної могили (1873) знайдено пару рогів Турієвда. На жаль, обидва ріжка збереглися в зламаному вигляді, тому неможливо з повною впевненістю розділяти думку кого-небудь з них. При наближенні до мундштука вони розділяються, а ободок частково руйнується, тому неможливо визначити, якими вони були - закритими або закривалися мишею.

Твердженням Фіндейзена здається більш правдоподібним. Причиною цього є той факт, що роги були знайдені в складному військовому спорядженні (2 залізні шоломи, 2 залізні кольчуги, бронзові статуетки) [54, с.198-199]. Згадані тут роги явно використовувалися як передавач сигналів. Крім того, вони не рівні. Перший ріжок має довжину близько 12 см. Другий схожий на попередній, але ширше і довше. Таким чином, кожен Ріг може видавати звук певної висоти і разом видавати інший сигнал.

У військовій справі Стародавньої Русі тур'єві роги, безсумнівно, грали роль органіста, використовувалися для збору дружин і подачі бойових сигналів. Появі турієвих рогів у слов'янських племен сприяв їх спосіб життя, який був тісно пов'язаний зі скотарством і полюванням. Під звуки труб, барабанів, тамбуринів і литавр принці очолювали військо в поході, а під час боїв і атак лунав закличний звук труби. «...яко зоре почалася займати преж в Дюрдя в бубны в полку и в трубы ветрубиша, полци же начата доспевати тако же оу Вячеслава и оу Изяслава и оу Ростислава почаша бити в бубны и в трубы трубити полци же на чаша доспівати». [68, С.436].

Вивчався Радзивілівський літопис О. Подобєдова, починаючи зі сторінки 167, розповіла, що часто йдеться про глашатая в двоколірному одязі, який сурмить або тримає трубу з вузьким прапором, що символізує початок військових дій. Однак на аркуші 207 зображена битва між 2 герольдами, що представляють 2 протиборчі міста [37, С.

У «Слові о полку Ігоревім», де розповідається про події 1185 року, згадується інструмент у війську: «Комони ржуть за Сулою, дзвенить слава в Києві. Труби трублять в Новгороді, стоять стязи в Путивле...». І далі: «»Амои ти куряни сведоми кмети: под трубами повити, под шеломы взлелеяны, конець копия вскремлени» [10, С.32].

Це описує значний організуючий момент духових інструментів у військах Київської Русі. Інструменти мали певну соціальну та патріотичну символіку, що пов'язана з традиціями, які сформувалися ще до часів Київської Русі. Ратна труба була, як активізуючий, героїно-патріотичний

інструмент. Про це прямо сказано Феодосієм Печерським у «Повчанні про терпіння і милості»: «Рати бо на лежаши и трубе воинстей трубяши, ни кто же может спати: и воину христову лепо ли есть ленитися» [27, с. 67].

Християнство піднесло в Київську Русь відлюдництво погляди на світ і його спокуси. До числа остаточних була віднесена й музика, як стійкий атрибут минувих язичницьких звичаїв. Гуслі та інші інструменти народів стали гріховними під час християнства. Про це йдеться в християнському повчанні XI ст.: «Як труба збирає воїнів, молитва ж збирає ангелів Божих, так сопілки і гуслі збирають біля себе без стидно бісів» [28, с. 19]. В Лаврентієвському літописі під 1068 р. відзначено: «...дьявол лстить и другыми нравы всячьскыми лестьми пребавля... трубами и скоморохы гусльми и русальи види бо игрища оутолочена и люди много множество на них яко пхати начнуть друг друга» [67, с. 170].

Жорсткі адміністративні заходи, прийняті церквою і правлячою елітою кінця XVI-XVII століть проти скомороха-носія народної музичної культури, можливо, стали однією з причин зникнення з античної сцени багатьох духових і струнних інструментів, а решта були перетворені в "культурні" інструменти в процесі розвитку. Їх реконструкція так і залишилася надбанням народної музичної практики лише в невеликому числі випадків.

В історії не збереглися відомості про музичну освіту в Україні до XV століття. Доказом цього є слова В. Аскоченського в праці «Київ з найдавнішим його училищем Академією»: «У 1086 року великий князь Всеволод Ярославич, заклавши в Києві церкву святого Андрія, заснував при ній жіночий монастир, в якому постриглася і перша його дочка Анна. Благочестива відлюдниця заснувала при монастирі школу для навчання дівчат, прийнявши на себе звання вчительки. Там царська наставниця навчала дівчат читанню, співу, письму і всяким жіночим рукоділлям» [1, с. 6]. На жаль, автор не згадує джерела, звідки ці відомості запозичені.

У XIII столітті велике князівство Київське втратило свою силу в результаті міжусобиці князів, навали татар і монголів. Багато міст були

зруйновані, спустошені, знищено величезну кількість пам'яток культури – архітектурних споруд, книг, рукописів пісень, а Київ в 1240 році був повністю зруйнований військами Батукана. Це завдало великої шкоди культурі Києва та інших давньоруських міст, тому завойовники не змогли його знищити.

Розвиток музичної культури в Стародавній Україні було сильно загальмовано, але великі культурні досягнення часів Великого князівства Київського і після його розпаду збереглися в народних традиціях, які згодом стали основою для виникнення і подальшого розвитку музичної культури, в тому числі духових східнослов'янських народів 3-х братів.

В історії духового інструментарію України (з другої половини XVIII століття до винаходу Г. Штольцем та Ф. Блюмелем (патент 1818 р.) мідних інструментів з вентильним механізмом) в період, так званих, рогових оркестрів. У багатьох працях було доведено, що вони з'явилися в Україні та вдосконалились з діяльністю відомого диригента й валторніста-віртуоза Карла фон Лау, який на корпусі рогів-дискантів утворив сім отворів, подібних до гобоя або флейти. За приклад Карл фон Лау взяв корнет (цинк), інструмент, що широко користувався в палацовому музикальному побуті з епохи Людовика XI та Карла V. Тембр його був схожий до труби, але в жвавості виконання пасажів та різних рухливих творів він не поступався перед дерев'яними інструментами.

Інше конструювання рогових духових інструментів у 1760 році винайшов німецький валторніст Ф. Кльобель. Він оновив метод застосування клапанів, що сприяло назву сигнальному мисливському рогу клапенгорн (нім. – Klapperhorn) і хроматичних властивостей. Нова конструкція не визначала головний шлях формування мідних духових інструментів, проте поклала свій початок сімейству бюгельгорнів (нім. – Bugelhorner) широкомензурних рогів з шістьма-вісьмома клапанами. Ці інструменти поширювались у військових духових оркестрах Франції, Німеччини та Англії під назвою кентгорн (нім. – Kenthorn). На початку XIX століття на основі

останньої конструкції винайдено новий інструмент офіклеїд (фр. – *Ophikleide*), із сімейства мідних з клапанним механізмом. Усі ці інструменти стали аналогом для подібних рогових. А.Т. За словами Дзбаневського, Карл фон Лау змінив мідні ріжки на дерев'янні, обтягнутим, зверху, шкірою, в результаті це стало можливим домогтися більш комфортного і ніжного звучання. Він також вдосконалив клапани у них, що дозволило створити набагато більше тонів звуку, а не один. Це приблизило їхні виконавські можливості до Корнета (цинку) та Крапенгорна. Оновлена технологія рогового оркестру дозволила виконувати симфонічні оперні твори, стиль яких відповідав вимогам європейської музичної практики XVIII століття. Це підштовхнуло розвиток духової музики на початок 19 століття, коли ріжкові інструменти були змінені хроматичними мідними інструментами з клапанними механізмами.

Вивчення діяльності торгових музичних крамниць в Харкові та Києві за той час показало, що вони своєчасно і успішно забезпечили потреби великої кількості духових оркестрів в Україні високоякісними інструментами, причому виготовлялись вони в основному за її межами. Наприклад, музична крамниця І. Вітковського задовольняла потреби в музичних інструментах не тільки самого Харкова, а й Слобідської та Правобережної України. Одеська музична фабрика, що виготовляла мідні і дерев'яні духові інструменти, що доречі, була заснована в кінці XIX століття. Виготовлялися інструменти, які не поступаються за якістю європейських зразків. За спогадами сучасників, на інструментах цієї фабрики грали солісти симфонічних оркестрів Києва, Харкова та Одеси. У Києві крамниця, майстерні, музичні фабрики та представництва західноєвропейських компаній з виробництва, продажу та ремонту духових інструментів почали функціонувати з тридцятих років XIX століття. З 1834 року було відкрито іноземне представництво з виробництва духових інструментів під керівництвом І. Ф. Кордеса. Удосконалення виробництва інструментів в

Україні призвело до усвідомлення проблеми професійних навичок [48, с.32-34].

Їх рішення було пов'язане з розвитком професійного навчання. З другої половини XVII століття. Її форма спостерігається в таких оседках, як січові і міські церковні школи. Відомо, що в них хлопчиків вчили не тільки співу, а й грі на духових інструментах. У XVIII столітті виконавців полкової музики почали готувати в музичних школах, організованих при міських пан-оркестрах (іноді званих "академіями"), і у військових оркестрах, де навчалися в основному діти-сироти. Більшість музичних майстер-класів також були присвячені навчанню гравців на духових інструментах. В кінці XVIII - початку XIX століття такого феномену, як початкова школа, яка відкривається в Харківському колегіумі, Гімназії, ліцеї (Київ, Одеса і т.д.), таке явище. Києво-Могилянська академія, а потім і Харківський університет були широко поширені в навчанні грі на духових інструментах [52, с.26-27].

Ці навчальні заклади активно впроваджували новітні методи професійного та загальномузичного спрямування, і цьому напряму належала головна роль у розвитку духової музики в Україні, а головним напрямом навчання стала гра на духових інструментах. Їх персональне навчання грі на духових інструментах базується на досвіді кращих європейських викладачів виконавства. Вимоги до навчання в галузі музики, як правило, такі ж високі, як і для спеціальностей, і методи навчання для високоосвічених професіоналів також відрізняються. Важливим фактором ефективного виховання учнів є розвиток педагогічної допомоги. Все це сприяло збільшенню кількості українських оркестрів, технічний рівень яких не поступається західним оркестрам.

Музичне життя країни все більше активізується, сценічне мистецтво відіграє все більшу роль, поступово витісняючи місцеві оркестри та театри. Зокрема, на ньому грають віолончель і контрабас К. це музика з оркестру Розумовського-Томаса Бучинського (з валторною). Сенатор А. Іллінський-Байер (флейта), Нудер (кларнет), Солескі (фагот), Вайзінгер (валторна), Ян

Роле (Крабі-акорд і духовий інструмент) з оркестру Таін. Поміщик г. з оркестру Будлянського-брати Хьюглі, віртуоз валторни, і віолончеліст Рісс. З Харкова-флейтисти Чашанський і Артюхов та інші.

У святкові дні в садах і громадських установах проводилися святкові паради, офіційні ритуали і концертні програми, а виступи оркестру також слухали демократичні верстви населення. Це сприяло формуванню естетичних і музичних стандартів європейського рівня не тільки у професійних музикантів, але і в різних аматорських колах [49, с.28].

Аналіз концертного репертуару духових інструментів показує, що він володів різнобарвною жанровою палітрою. Використовувалися різні твори ансамблевого і симфонічного плану: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети, октети, концерти для різних духових інструментів у супроводі оркестру та фортепіано, увертюри та цілі симфонії. Складність більшості творів свідчить про високий рівень тогочасної культури гри на духових інструментах [50, с.130].

Ярмаркові вистави стали своєрідною національною формою, традицією, яка сягає 1860-х років. Для оркестрів вони є засобом демонстрації професійних досягнень. Інша менш поширена форма, що датується кінцем 18 століття, сприяла обміну між музикантами та диригентами, збагачуючи їхній досвід у сфері виконання.

У Концертній залі відбудеться концерт RMT, а на концерті N.M.A. виступлять духові виконавці. Лисенко, 36 років, диригент і піаніст В.Вілінський, піаніст і педагог В.Пухальський і К. Ви можете побачити відомих музикантів, таких як Ходоровський, які грають в індивідуальних програмах, ансамблях і власних Його талант і досвід вплинули на розвиток культури духових інструментів. В інтенсивній концертній діяльності особливо відзначився колектив солістів-духовиків із Києва. – Хіміченко, Нігов, Черні, Г. Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейта); Лещенко, Лінде, Бергер, Дікштайн (гобой); Кейєр, Пельц, Андрієску, Райтмайєр, Сенглауб, Л. Хазін (кларнет); С. Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фагот); Данилов, Клименко, Поліщук, В.Яблонський (труба); Самборський, Гайнноті, Ріш,

П.Евенгов, Сандер, Янушек, Бісмарк (валторна); Маше Григорович Самборський (тромбон); з Одеси - Г. Веронезе (кл. Л. Рогового (флейта)), Ю. Кутиль (кларнет), М. Адамов (труба), Л. Могилевський (кл. труба), Я. Скоморовський (труба) та ін.; Харків – М. Погребняк (Фагот) та ін. Згадані українські виконавці піднесли мистецтво гри на духових інструментах до такого рівня, що воно стало яскравим явищем в українському музичному житті [51, с. 53-54].

У другій половині XIX століття духові інструменти як концертні виконавці поступово відходять на другий план. На зміну їм прийшли фортепіано, скрипка і віолончель. Все це сталося не тільки тому, що конкуруючі інструменти розвивалися швидше, ніж духові: нові інструменти зіграли важливу роль грав у новий естетичний ідеал, принесений романтизмом.

Виразна сила духових інструментів того часу не могла повною мірою відповідати вимогам романтизму до концертуючих музикантів. Духові інструменти як концертні відійшли на другий план і продовжували бурхливо розвиватися в оркестрах, тому реформа духових інструментів зробила позитивний внесок на початку XIX ст. Під час цієї реформи були створені наступні моделі духових інструментів, основні принципи яких зберігаються й донині. Найвідомішими реформаторами мідних інструментів є Т. Бем, І. Бір, Й. Лефевр, Г. Штельцер, Ф. Перне, І. Рідль, І. Блюмель, Х. Клозе, О. Бакет, К. Альменредер, І. Геккель. та ін [46,с. 14, 62-64].

Уявлення про українську музичну культуру 20-30-х років XX століття було б неповним без загального огляду хоча б короткого огляду загального процесу розвитку музичного життя Східної та Західної України, не кажучи вже про тих композиторів і виконавців, які є активними учасниками художнього процесу. Якщо західний регіон із центром у Львові, попри всі випробування та протистояння з владою, ще мав можливість розвивати власну українську культуру та відстоювати її, то в трагічних подіях Сходу України, передусім руйнування церковної традиції, вплинуло на руйнування церковної традиції. У 1920-х роках, незважаючи на голодний 1932-й,

«Розстріляне Відродження» та криваву вакханалію 1937-го, українське мистецтво, в тому числі й музичне, було ще на межі виживання. Тому в 1930-х роках маятник історії вітчизняної культури хитнувся в бік західного регіону. Якщо у 1920-х роках схід України ще міг пишатися видатними здобутками та відносно вільним і тому плідним духовним розвитком, багатими мистецькими здобутками, то у 1930-х роках на сході розпочалося планомірне нищення та нівелювання українського духу.

На Західній Україні в ці роки не припинялася політична діяльність і боротьба корінних народів за національні права, часто зі значним успіхом. Цим пояснюється, зокрема, потужний розвиток науки, освіти та культури серед українців, незважаючи на загалом несприятливі соціальні умови. У цьому контексті особливого значення набула діяльність деяких найяскравіших постатей українського суспільства, насамперед митрополита Андрія Шептицького, який відіграв роль у зміцненні влади – ще раз визначивши священство Особливу роль кадрів у цьому середовищі, а не лише в духовному плані, а й у суспільному житті. Період 20-го міжвоєнного періоду на західних землях України був складним етапом в історії культури України. Попри всі труднощі, це був період кристалізації українського мистецтва, яке також зазнало всіх здобутків і втрат європейського мистецького процесу, в якому Галичина була особливо активною. «Період 1920-1930-х років у Галичині донедавна був заповнений білими плямами та «розмовляв» істориками культури через складність людської долі», — зазначили дослідники. мистецьке явище замовчувалося. Важливі факти та важливі імена замовчувалися під ярликом фальшивих визначень і загальних звинувачень» [44, с.63].

Хоча бажання посилити професіоналізацію українського музичного мистецтва в Галичині виникло ще на початку ХХ ст. У 1903 р. було засновано «Союз співочих і музичних товариств Львова», на базі якого засновано Вищу музичну консерваторію, яка згодом отримала ім'я Миколи Лисенка. Його філії густонаселені в містах провінції Галичини.

Процес професіоналізації набув широкого розголосу в 1920-1930-х роках, а здобутки українських митців торкнулися не лише окремих ділянок галицько-русинської культурної традиції, а й майже всіх основних напрямків музичного мистецтва — інструментального й оперного виконавства, широкого спектру музичного мистецтва. мережева музика Розвиток освіти, розвиток музикознавства та подальше відтворення традиційних форм минулої аматорської фази, таких як аматорський хоровий рух або домашнє музичне виробництво.

Організацією, яка об'єднала всі професійні музичні сили, став СУПром – Спілка професійних музикантів України, заснована навесні 1934 року. Хоча він існував відносно недовго – лише п'ять років, до вересня 1939 року, його здобутки та діяльність сприяли якісно новим зрушенням у розвитку творчості, виконавства, освіти та музикознавства краю. Як слушно зазначає Дагмара Дувірак, «остаточним завершенням цього процесу професіоналізації, що відповідає етапу зрілості країни, фактично став SUProm у 1930-х роках.

Якщо культурно-освітні заклади початку цього століття не вважали кінцевою метою безперервну освіту професійних музикантів, то СУПром першим і головним критерієм вважав високий ступінь музичного професіоналізму» [17, с.10].

SUProm об'єднує музикантів з вищою фаховою освітою та ділить їх на чотири частини, визначаючи таким чином чотири основні напрями їх діяльності.

До діяльності композиторського відділу належать Василь Барвінський, Василь Витвицький, Нестор Нижанківський, Станіслав Лю Станіслав Людкевич, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Микола Колесса, Роман Сімо Роман Сімович та інші, їх діяльність спрямована на окреслення нового напрямку розвитку української музики. Серед них домінуючим є напрям професіоналізації та спрямування на кращі досягнення західноєвропейської

музики, але збереження неповторного творчого обличчя без порушення національної традиції. Умови її формування надзвичайно складні.

Розвиток української музики після Другої світової війни характеризувався надзвичайно складними умовами її становлення. Західноєвропейське музичне мистецтво знаходить власний, невідрепетований шлях розвитку відповідно до духу часу, тоді як в Україні музика виконує переважно ідеологічну функцію і суворо керується відповідними органами, що значно знижує її мистецький рівень. Твори 1950-х років, варті уваги і сумісні з досягненнями класичної спадщини, поодинокі.

Коли вітчизняна культура на початку нашого століття енергійно пропагувала нові естетичні течії та відроджувала їх на основі власних традицій, соціалістичний реалізм, який визнавав лише «партійність» і «народність» мистецтва, позбавляв композитора свободи його творчості. Право на власну індивідуальність і мистецький експеримент. Тому в таких задурлих умовах здатні «виживати» більш демократичні за своєю суттю і менш вимогливі в професійному сенсі жанри.

Тому 50-ті роки української музичної культури сміливо можна назвати «пісенною добою». Власне, якби не Платон Майборода, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак і кілька пізніших ліричних і чутливих пісень Олександра Білаша, то можна говорити лише про особисті зразки професійної музики, при повному бажанні й уважності автор використовувати новіші засоби вираження, або, якщо це традиційний твір, то принаймні має нести на собі виразний відбиток особистості автора. Серед найпереконливіших прикладів варто назвати оперу Віталія Кирейка «Лісова пісня» за п'єсою Лесі Українки, Ігоря Ямо Деякі фортепіанні твори Ігоря Шамо, пізні твори Бориса Лятошинського, Миколи Колесси та ін. Вони визначають певний рівень відповідного професіоналізму в нашій культурі. В іншому ж творчість композиторів того періоду виглядає дещо анахронічною.

Натомість слід звернути особливу увагу на розробки у сфері світломузики.

Для пісенних творів, драматургії та кіномузики композиторів того періоду характерні здебільшого ліричні, дзвінкі, легко запам'ятовувані мелодії, якщо використовувати ритмів популярних танців, стає вальсів, але й сміливо звертаються до «міщанського» Вітоки пізніших витоків Ритми танцю, аж до рок-н-ролу. Отже, можна сказати, що кожен із вищезгаданих миців розкриває свою творчу особистість навіть у рамках такого загального і менш улесливого опису його духу часу та культурного обмеження [22, с. 216-217].

Творчість сучасних українських композиторів, особливо тих, що виникли в мистецькому бачення 1960-х років, Леоніда Грабовського, Валентини Сильвестрової, Лесі Дичко, Євгена Станковича, а також Ліни Костенко, Миколи Вінграновського чи Івана Драча, як і кінематографів Сергія Параджанова чи Юрія Іллєнка – сьогодні ми вважаємо невід'ємною частиною нашого культурного буття.

Для розуміння однорідності і несподіваності цього його духовно-інтелектуального прориву в національній культурі необхідно б схематично вказати на окремі передумови в національній культурі та кількома штрихами окреслити передісторію геніального колективу творців. Нова ера виділяється. Загалом національні ідентичності сучасного мистецтва не були піднесені до статусу першочергових чеснот, однак, розглядаючи на фоні європейських культурних припущень, вони не втратили свого генетичного зв'язку з фольклорною та професійною культурною спадщиною минулого. і американський авангард.

У тих, хто формувався наприкінці 1950-х — на початку 1960-х (коли вони не йшли проти себе, як писав Микола Вінграновський: «душа повна брехні»), виробився особливий світогляд, величезна призма неоднозначності, через яку митець бачить шари життя.

Виявляється, вихідною точкою інновацій у ці роки є народна традиція. В Україні фольклор і мистецтво, які здавна відігравали особливу роль у підтримці національної самосвідомості, завжди глибоко проникали в сферу

професійного мистецтва як невід'ємна частина професійного мистецтва, надихаючи його найвиразнішими символами, образами та прийомами вираження, і використовувалися в різних сферах. Отримали дещо інше сприйняття. Світогляд шістдесятників. Унікальність художньої системи зумовлена світоглядом і невіддільна від обрядів і звичаїв, що впливають із усього побуту українців, якими протягом століть вирізнялися наші професійні школи. Тому «нова фольклорна хвиля» в нашій культурі є не радикальним здобутком, як в інших культурах, а значною мірою закономірним продовженням тенденцій, що виникають у національному мистецтві. Цей напрямок реалізувався у всіх видах мистецтва, а в музиці стилістика «нової фольклорної хвилі» яскраво проявилась у творчості Л. Грабовського, Лесі Дичко, Є. Станковича, частиною – у Левка Колодуба, Івана Карабиця, О. Киви, В. Сильвестрова (хорова симфонія на вірші Шевченка).

Тож у 1960-х роках до Київської, Харківської та Львівської консерваторій прийшли талановиті молоді композитори, які згодом визначили мистецьке обличчя української музики: Віталій Губаренко, Валентин Сіль Вестров, Леонід Грабовський, Леся Дичико, Мирослав Скрик, Юрій Іщенко, Геннадій Ляшенко. , Євгеній Оханкович. Вони вирвалися з-під обмежень соціалістичної мистецької системи й намагалися надолужити те, що наше мистецтво втратило за останні тридцять років. Усе це суттєво вплинуло на їхній світогляд і знайшло своє втілення у творчості кожного миця.

Водночас пісенна лінія, започаткована в попереднє десятиліття, продовжує виходити на нові рівні. Серед найвидатніших його представників згадуємо Олександра Білаша («Два кольори», «Попіл»), Володимира Верменича («Хронобривці»), які знову наслідували пісенну знахідку Платона Майбороди. Дещо в іншому напрямку розвивається пісенна творчість Богдана Янівського («Не забудь», «Червона калина»), та Володимира Івасюка («Червона рута», «Водограй») у Львові, для яких притаманне поєднання

м'якої, душевної мелодії, певних особливостей фольклорного викладу та гострої ритміки сучасних танців.

Важливою рисою розвитку українського музичного життя цей час є досить яскравим утвердженням неповторного вигляду і неповторних традицій різних регіонів, а не лише столичного Києва: Слобожанщини з центром Харкова, Львова, центру Галичі, краю. на півдні України, знаходиться в Одесі. Варто коротко зупинитися на деяких видатних постатях, які творили і творили українську музичну культуру в останнє десятиліття ХХ – на початку ХХІ століття [22, с. 229-232].

З 1975 по 1991 роки була можливість, хоч і обмежена, але все ж реальна, пізнати не лише власну спадщину, а й кращі зразки зарубіжної музики. Це дозволило молодому поколінню композиторів 1970-1980-х рр. вибрати серед широкого спектру мистецьких орієнтирів і, незважаючи на офіційні рекомендації, мати власну естетичну позицію. Поступово активізуються творчі пошуки в найбільших навчальних закладах України. Кожна з п'яти працюючих консерваторій формувала власну композиторську школу, яка саме на цьому важливому історичному зламі яскравіше, ніж у попередній період, демонструвала не лише універсальні тенденції чи національну своєрідність, а значно краще розвивала регіональні традиції.

Композитори 1960-х років дали нашому мистецтву рушійну силу для розвитку нового мистецького мислення, приносячи якісні і навіть кількісні результати. Розвиток музичного мистецтва відбувається активніше і гнучкіше пристосовується до вимог часу. Серед молодшого покоління композиторів, які прийшли в професійне мистецтво наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, можна відзначити чимало музикантів: Михайло Степаненко, Олег Ківа), Геннадій Саськ, Ірина Кириліна, Віктор Степурк, Володимир Зубицький), Ігор Щербаков, Анна. Гаврилець, Володимир Шумейк з Києва, Віктор Камінський зі Львова, Юрій Ланюк, Ольга Криволап, Кармела Цепколенко з Одеси, Юлія Гомельська та ін.[22, с.272-274].

XX століття характеризується різноманіттям поглядів на розуміння часу. Впродовж історії розвитку музичного мистецтва питання часу вирізнялося низкою назв: стислий, пульсуючий, двозначний, віртуальний. Вся справа у визначенні музичного часу. Важливо розрізнити метафізичний час, який не залежить від нас і виходить за межі нашого існування, і час, який людина переживає, – час психологічний і художній. Кожен період в історії музики має певний тип виконавця, певний стиль музичної інтерпретації і супроводжується появою нових структурних форм. Якщо хороші твори мистецтва поза часом, то продуктивність швидко застаріє.

У порівнянні з більшістю характеристик минулих методів виконання, сучасність викристалізувалася в інші техніки виконання, які характеризують нове століття, вибираючи все необхідне та відкидаючи зайве. Одним із найбільших благ людства є можливість вивчати культурні надбання минулого, розвивати й пропагувати кращі традиції вітчизняного музично-виконавського мистецтва. Розвиток вітчизняного духового музичного мистецтва пройшов досить складний, але цікавий шлях і досяг визначних досягнень. Авторська інтерпретація, створення чогось свого, зміна ритму, заданого композитором також динаміки, що відкрили широкі можливості у системі освітніх послуг професійних музикантів на базі інтеграції наук та накопиченню багатого практичного досвіду.

Серед композиторів середини XX століття виділяються імена майстрів-симфоністів, які зробили внесок нової генерації. Це були Г. Майбороди, Г. Таранова, В. Рибальченка А. Штогаренка, Д. Клебанова та інші, що в особі В. Губаренка, Л. Грабовського, Ю. Іщенка В. Золотухіна, В. Сільвестрова, М. Скорика, Г. Ляшенка, О. Костіна, Я. Лапинського і особливо творчо-активних – Є. Станковича та Л. Колодуба. Композитори України XX століття збагатили жанрові й стилістичні риси сучасної музики. Подальші пошуки художньо-виразних можливостей духових інструментів підняли на вищу сходинку вимог до виконавців [8, с.150-170].

Найбільший підйом вітчизняного виконавства на духових інструментах припав на другу половину минулого століття, коли весь музичний світ заговорив про його успіх. Цей еволюційний період характеризувався зростанням майстерності музикантів-гравців на духових інструментах. Посилити концертну діяльність і подальший вихід на міжнародну сольну та конкурсну арену, розширити навчально-методичний та концертний репертуар духових інструментів, поглибити науково-методичні розробки в галузі духовної інструментальної культури, удосконалити методику навчання та зміцнити загальний процес підготовки молодих музикантів. Національна школа духового виконавства розвивається в основному завдяки: ЗМІ; взаємному обміну колективами, окремими солістами, нотним версіям; участі молодих музикантів у міжнародних конкурсах і фестивалях, конгресах і семінарах. Виконавці України на духових інструментах досягнули значних успіхів в формуванні духового мистецтва поряд з кращими європейськими школами та їх доробками, що стала великою кількістю праць з питань теорії, практики викладання і гри на сучасних духових й ударних інструментах [24, с. 311-320]. 47

Розвиток української історії з гри на духових інструментах описувалася епізодично у вигляді окремих статей Е. Дагилайської, К. Мюльберга, М. Гейліг, та ін. У статті Е. Дагилайська і К. Мюльберг (1989) «З історії виконавства на духових інструментах в Одесі (XIX – початок XX століття)» розглядаються формування та розвиток професіоналізм духового оркестру та його розвиток, також сюди ж відносяться ансамблєве і сольне духове виконавство, що зародило на розвиток професійного навчання в Одесі [25,с.101-106]. До відомих науковців музикознавців входили Б. Астаф'єв, Б. Яворський, які ввели термін «інтонація» та ще написали цікаве дослідження в історії музикознавства, яке з часом до наших днів не втратило актуальності і визначає музику як «мистецтво інтонованого змісту». З методичних запитань педагогіки й гри на музичних інструментах, було видано праці В. Апатського, О. Безуглого, В. Вдовиченка, М. Гребенюка, А. Богданова,

С. Ганича, І. Гишки, Ф. Крижанівського, П. Круля, В. Посвалюка, В. Семениченка, С. Цюлюпи, В. Швеця та ін. Питання теорії й практики гри на окремих інструментах висвітлено В. Апатським, З. Буркацьким, Р. Вовком, І. Гишкою, В. Качмарчиком, І. Кобцем, В. Лебедєвим, В. Лубом, В. Посвалюком, Є. Сурженком, В. Семениченком, В. Тихоновим.

Сьогодні кожен з цих вчених музикознавців є найяскравішим представником сузір'я майстрів, що витворяли в роки еволюції українського музично-виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття. Тому їхня безцінна художня і життєва практика потребує окремого вивчення. З ім'ям В. М. Яблонського (1889–1977) пов'язаний подальший довгий розвиток із становлення гри на трубі в сучасній Київській школі. Цей музикознавець виконував партію першої труби в Київському симфонічному ансамблі (1926-1930), де доречі, був одним із організаторів його створення. Грав у кращих симфонічних та оперних оркестрах під керівництвом К. Дебюссі, О. Глазунова, М. Малько, О. Фріда, В. Ферреро, А. Пазовського, В. Дранішнікова, Е. Клайбера.

Творча діяльність Яблонського в Києві також пов'язана з симфонічним оркестром Українського радіо та однойменним театром опери та балету. Т. Шевченка, музично-педагогічний та музично-драматичний факультети ім. М. Лисенка працювали в консерваторії з 1934 р. (з 1935 р. професор, зав. кафедрою). Вже півстоліття Вільгельм Мар'янович є справжнім лідером українських виконавців і педагогів.

Стиль гри Яблонського характеризується яскравими, точними характеристиками труби (не корнета). Сріблясте звучання, порожня техніка, відсутність примусу, оригінальне музичне мислення – ось основні характеристики його незабутньої гри. З точки зору звучання, він цінував силу та шляхетність і був прихильником вільної, природної гри, без надмірного тиску та прискореного темпу. Стрімка мода періодично з'являється в історії сучасного перформансу. Л. Гінзбург – видатний виконавець, диригент, педагог, теоретик – вважав: «Якщо відмічати які-небудь взаємозв'язки, то в

прискоренні виконавських темпів з'являються, насамперед, тяжіння до конструктивності музикування, а більш повільні темпи забезпечують відчуття виразного початку, надають слухачу час на охоплення емоційної основи твору, поглиблення в деталі, які збагачують сприйняття». У школі Яблонського навчалось близько 300 осіб, і майже всі трубачі, які працювали в Києві з 1930-х по 1970-ті роки, були його учнями. Серед представників довоєнного покоління виділяються Н. Полонський, С. Попов, Г. Самохвалов, М. Рудий, Ю. Токарев, Д. Крижанівський, О. Белов, повоєнної доби – М. Бердієв, І. Кобець, М. Брагінський, О. Белофастов, В. Шеремет, М. Солонський та ін. До останнього покоління учнів Яблонського належали кияни Г. Палкін, В. Литвиненко, А. Бутирін, Ф. Ригін, А. Тарашенко, Л. Щасливий, А. Друщенко, З. Екштейн, Л. Петлицький, Б. Персія. Української акторської школи Варука – це просвітництво, створення високої художньої вартості, усунення неякісних творів, оформлення несмаку, повага до авторського задуму, змістовні, реалістичні та експресивні інтерпретації. [26, с. 324].

Президентом Асоціації професійних трубачів є В.Посвалюк, це дуже дієва та активна спілка, яка займається популяризацією музики, створеної для вічно молодого інструменту – труби, що й організовує спеціальні конкурси музичної гри: «Київського відкритого конкурсу юних трубачів» [38, С. 85], «Мистецтво ХХІ століття», «Щорічного Всеукраїнського конкурсу молодих трубачів ім. І. Старовецького» [39, с. 140], «Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка» [40, с. 89], «Трубачі Києва. Минуле і сучасне» [41, с. 80]

У наукових дослідженнях П.Круля «Народне духове мистецтво народу України», «Виконавство на духових інструментах в історії української музики», «Історико-стильові джерела виникнення валторнової музики», теоретична проблема валторнової музики. Порозуміння відбувається. Поява духових інструментів в українській народній музичній культурі, що виникла

зі світового музичного інструментознавства. Походження та ранній розвиток духових і ударних інструментів є темою великого значення для історії музики та музичної культури в цілому. Більшість наукових розвідок на цю тему присвячено розвитку духової музики, духового мистецтва, які є важливою ланкою української музичної культури. Наприклад, наукове дослідження В. Богданова «Шляхи розвитку музики». Духовий ". Музичне мистецтво України" (від поч. 20 ст. до поч. 20 ст.). Згадані викладачі складають кістяк духового мистецтва, сучасної школи гри на різноманітних духових інструментах. Вони створюють умови для розвитку прогресивних форм і методів творчої підготовки молодих митців-професіоналів, про що свідчить велика кількість переможців та дипломантів конкурсів різних рівнів, для створення яких ми докладаємо багато зусиль. [46, с. 106-108].

Вивчення праць основних теоретиків і практиків техніки виконання на духових інструментах показує, що в цій сфері творчості гри, розуміння знань, досвіду, цінностей, установок, обох попередників можна побачити, з інтелектуальним багажем, що залишився з їхнього покоління. Його постійно розширюють художники та сучасники. Крім того, узагальнюючи матеріал дослідження, можна зробити висновок, що генетичне коріння виконавської майстерності багато в чому однакове як у духових музикантів, так і у виконавців усіх напрямів.

Головною функцією будь-якої освітньої системи є створення умов для належної адаптації людини до соціокультурних реалій, що панують у даному суспільстві. Зміст музичної освіти ґрунтується на уявленнях, потребах та ідеалах конкретного соціокультурного простору та спрямований на підтримку його засад через створення конкретних художніх образів. Передача досвіду різних поколінь музикантів, осмислення їхньої громадянської позиції та вивчення їх мистецько-творчих поглядів у новому соціально-психологічному та культурному контексті суспільства є актуальним, безперечно. Про історію мистецтва та систему музичної освіти. Їх засвоєння створює об'єктивні передумови для точного виявлення основних

векторів соціокультурних цінностей і позитивного механізму формування наукового світогляду, об'єктивного розуміння природи музики, її відтворення та сприйняття як музикантами нової формації, так і слухацькою аудиторією. Тому особливо необхідним є сьогодні добір інформації, визначення нескінченного простору культурного матеріалу, що нагромадився відповідно до соціальної потреби, оскільки, з одного боку, нові умови інформаційно-технічного суспільства вимагають спеціальної і досить широкої освітньої підготовки, а з іншого, нагромадився величезний пласт традиційної культури, який, у свою чергу, потребує трансляції та відтворення в свідомості сучасної людини.

Проаналізувавши професійну майстерність та педагогічну діяльність відомих українських музичних шкіл, а також відгуки про їхніх диригентів та композиторів, можна описати характерні риси духового інструментального мистецтва України: насамперед, перехрещення впливів самобутніх історичних традицій українського духового виконавства, класичної західноєвропейської системи мистецтва гри; знання і відчуття стилю виконуваної музики; лідируюча манера виконання соло та оркестрових партій; постійне контактування з провідними музикантами світу, влаштування майстер-класів відомих виконавців. Це надає змогу збагатити та вдосконалити виконавський досвід, вивчити різні напрями розвитку духового виконавства. Повноцінне вираження думок можливе тільки в тому випадку, коли знання з історії духового музичного мистецтва є одним із показників інтелектуального розвитку людства.

Питання, що пов'язані з формуванням в західних країнах духової оркестрової музики, мають основне практичне значення, яке під час вивчення музичного мистецтва в Україні з аналогічними процесами. На ці ходи аналогічних процесів значно впливають об'єктивні соціальні фактори та історично національні фактори, а також специфічні особливості, які притаманні кожній окремій країні [6, с. 11]. Особливо це яскраво виражено у

країнах де духовна музика є популярною і однією з важливих складових частин загальнонаціональної культури.

Аналіз інтеграційних світових процесів, що відбуваються у галузі музичних мистецтв, полягає в тому, що потрібно отримати більш повніше уявлення про закономірність цих змін, адже їх зміст і характер, спрямований на сучасні тенденції, які спостерігаються в розвитку духової оркестрової музики України [57, с. 27].

Муніципалізація концертної музики стала чинником, що стимулює необхідність зосередження наукових зусиль на вивченні проблем, пов'язаних із цим явищем.

Європейське регіональне відділення Всесвітньої асоціації духових музикантів WASBE, створене та існуюче на правах асоційованих членів, є громадською організацією, що об'єднує музикантів за професійною ознакою. Він спрямований на сприяння розвитку духовної музики, виконання важливих комунікаційних функцій та здійснення важливої організаційної діяльності для досягнення цієї мети.

Зокрема, інформація, що міститься в системі глобальної комп'ютерної мережі Інтернет про історію та розвиток духових інструментів у країнах Заходу, дає можливість отримати уявлення про сучасний стан цієї галузі музичного мистецтва в кожній країні. Існують асоціації духовиків, які є членами WASBE, або мають власні секції в рамках цієї організації.

Духовий оркестр міста Форарльберг на заході Австрії був заснований у 1924 році і є членом Австрійської національної оркестрової асоціації. Працює близько 120 оркестрів, у тому числі військовий і 10 молодіжних. Вік музикантів коливається від 13 до 86 років, більшість навчається музиці в державних музичних школах, а решта – в оркестрах. Консерваторія Брегенца пропонує курси для підготовки майстрів духових оркестрів.

Оркестри за своїм складом поділяються на аматорські, молодіжні та громадські, а за функціональним призначенням — на маршові та концертні.

Найстаріший музичний клуб Австрії був заснований у 1790 році. При ньому тоді був створений невеликий духовий оркестр. Деякі церкви мали власні оркестри для хресних процесій. Найбільшого розвитку оркестровий рух в Австрії припадає на початок XIX ст. За короткий час тут було створено понад 40 духових оркестрів.

У 1862 році у Вольфурті була заснована фабрика музичних інструментів. Видатною постаттю цього періоду в галузі духової музики був військовий диригент і композитор Ф. Резек (1843-1912), який давав багато публічних концертів, а також активно займався музикою. Після Другої світової війни у Форарльберзі залишився лише один військовий духовий оркестр. Музичний репертуар австрійських духових оркестрів складається з концертів, розваг, церковної музики та оригінальної музики австрійських та зарубіжних композиторів Латинської Америки, такі як Аргентина, не мають власних оркестрових асоціацій.

Проте існують і ансамблі духових ансамблів, наприклад WASBE, які є певним етапом процесу об'єднання всіх, хто займається духовими інструментами в державних установах. У великих містах діють муніципальних духових оркестри. Вік музикантів цих колективів – від 20 до 65 років. Дитячі оркестри в основному підтримуються і існують переважно в сільській місцевості. Діти та молодь навчаються разом у групах. На додаток до Національного університету Ла-Плата, Буенос-Айрес, де розташовані Національна консерваторія та Муніципальна консерваторія, під юрисдикцією штату знаходяться 18 державних консерваторій і одна популярна консерваторія освіти.

Деякі місцеві музичні клуби мають власні музичні школи. Аргентинські військові також мають власний музичний освітній інститут для підготовки музикантів і диригентів. Більшість духових виконавців беруть приватні уроки на додаток до уроків у державних музичних школах. За відсутності музичної школи музиканти беруть уроки у сільських учителів, колишніх військових музикантів, які готують артистів оркестру.

Історія духової музики в Аргентині починається з XVIII століття. З появою військових духових оркестрів. Інструменти, які вони використовували, спочатку були типовими для іспанських полкових оркестрів. До нього входили флейти, труби, валторни, барабани та бубни. До початку 19 століття організація вдосконалилася і вже включала вісім кларнетів, дві малі флейти, дві валторни, два фаготи, дві труби, басовий барабан, трикутник і бубон. «Більш рухлива» оркестрова партія складалася з 11 барабанів і трьох флейт.

З кінця 19 століття валторна саксофона замінила старі інструменти як домінуючий духовий інструмент. Військові оркестри часто виступають з концертами на міських площах та в інших громадських місцях.

Це сприяло популяризації духової музики в суспільстві та сприяло формуванню в Аргентині цивільних духових оркестрів, які почали створюватися наприкінці XIX ст.

Репертуар оркестру включає марші традиції військової та міжнародної музики, включаючи класичні прелюдії, добірки з найпопулярніші та вибрані твори відомих композиторів, народна музика та танго в національній обробці.

В Аргентині налічується:

- 14 громадських (симфонічних) оркестрів від 40 до 70 музикантів;
- 20 громадських оркестрів (із дорослих і дітей);
- 50 оркестрів охорони від 40 до 50 музикантів;
- 10 приватних оркестрів від 25 до 40 музикантів;
- оркестри вищої школи від 30 до 80 музикантів;
- 25 ансамблів ветеранів від 8 до 22 музикантів.

Деякі церкви мають власні оркестри. У столиці є два великих професійних оркестри - міський і сільський, які раз на тиждень дають концерти перед публікою.

Військові оркестри поділяються на:

- (симфонічні) концертні від 76 до 110 музикантів;
- парадні і концертні від 40 до 70 музикантів і від 25 до 40 музикантів;
- кавалерійські духові оркестри, до яких входять тільки духові інструменти та бубни, ої налічують майже 70 музикантів.

Більшість духових оркестрів також виступають з публічними концертами.

Словацька оркестрова асоціація була заснована в 1990 році. Кількість учасників – 186 осіб. Центри духової музики є в західній, центральній і східній частинах країни.

Оркестри складаються з музикантів віком від 12 до 76 років. У 10 молодіжних оркестрах вік виконавців від 12 до 24 років. Більшість музикантів продовжують свою освіту в державних музичних школах. Решта роблять це в загальноосвітніх школах, школах з приватними викладачами та оркестрах, де вони виступають. Диригенти навчаються в консерваторіях. Словацька оркестрова асоціація пропонує курси та навчання для своїх членів, а також кожні два роки організовує конкурси та міні-конкурси.

Духові оркестри зародилися в Словаччині на початку 19 століття. Пізніше з'явилося багато сільських, фабричних і військових оркестрів. Після Першої світової війни фабричні духові оркестри набули популярності, а в епоху соціалізму за всю історію країни з'явилося багато нових духових оркестрів. Одним відомим з цього часу був диригент і композитор К. Подівіл. Оркестрові групи з 12 до 18 артистів стали популярними, їх записували на магнітофонну плівку та виступали на телебаченні та в концертах..

Репертуар невеликого оркестру складається переважно з танцювальної та співочої музики, а також включає багато популярних народних пісень колишньої Чехословаччини. Великий оркестр виконує польки, вальси, концертні твори, симфонії. [19, с. 35-36]. 56

У центрі уваги оркестр Вроцлавської поліції, який складається з 22 чоловіків і учасників, 20 чоловіків і 2 жінки. Диригент оркестру – Адам Вітіф. Оркестр існує 38 років і вів інтенсивне гастрольне життя.

Учасники колективу виступали у Франції, зокрема перед Папою Іваном Павлом II у Ватикані, а минулого року відвідали Україну. Учасники оркестру навчають студентів гри на духових інструментах у Вроцлаві.

У міру розвитку суспільства ці групи поступово виникали. Удосконалювалися інструменти та композиції, збагачувався репертуар, розширювалися художньо-виконавські можливості, громадські функції та соціальне визнання як музичних жанрів відігравали важливу роль у їх духовному та культурному житті.

На початку нового століття українська духовна музика переживає не найкращі роки. Значні зміни пріоритетів національної політики щодо підтримки (чи невідтримки) мистецтва загалом неминуче мали вплинути на сучасний стан духової музики. [21, с. 18].

Розглядаючи питання духової музики в Україні, як і будь-якого іншого жанру музичного виконавства, необхідно звертатися до статистичних даних та аналізу її сучасного стану. Нині в нашій країні налічується близько 2000 оркестрів. Це військові оркестри, міські, аматорські, а також колективи різних установ і організацій. Серед них оркестри «Народний» та «Зразковий». Зазначимо, що у 1991 році це було 3,5 тис. осіб, а у 1980 році – 12 тис. осіб. Така величезна різниця пояснюється тим, що духові оркестри практично припинили своє існування не тільки в музичних школах, а й у загальноосвітніх, професійно-технічних училищах. Зменшується кількість дитячих та юнацьких оркестрів у школах, позашкільних, середніх та вищих навчальних закладах, будинках культури, клубах та на підприємствах. Не відстають від цієї сумної статистики і військові оркестри.

На жаль, сьогодні духові інструменти, як і всі інші музичні жанри, в Україні просто знищуються за потурання влади. Відсутнє вітчизняне виробництво музичних інструментів (колись у Києві була фабрика «Орфей»), недостатня увага приділяється виданню нот, відсутня популяризація інструментальної музики, зокрема мідних інструментів, що знижує суспільний інтерес.

Музична спілка України, Міністерство культури і туризму України та Національна музична академія не можуть контролювати ситуацію та не володіють статистичними даними для аналізу інцидентів, тому не вживатимуть необхідних заходів для вирішення проблем, що накопичилися. Протягом тривалого часу якість навчання та підбору персоналу покращується. Музичні навчальні заклади середньої та вищої ланки, які готують спеціалістів з духових інструментів, стають закритими, що ускладнює конкурсний відбір і наймання на роботу відмінних викладачів. Українська школа навчання гри на духовій музиці (духові інструменти - основні інструменти духових інструментів і джазових оркестрів) за окремими напрямками відстає від європейської школи на кілька десятиліть. Оскільки талановиті артисти, педагоги та диригенти продовжують залишати країну, Україна відчуває дефіцит кваліфікованих кадрів. [11, с. 36-37].

Сьогодні, якщо Україна хоче завоювати свій політичний та економічний статус у Європі та світі, необхідно докласти великих зусиль з боку адміністрації, щоб виправити ці помилки. Це тому, що Україну не визнають країною, гідною вступу до ЄС. Не знає Європи взагалі, її культури та мистецтва [3, с. 37].

Духові оркестри, оркестрові оркестри, військова музика також є невід'ємною частиною історично набутого людством музичного мистецтва, мають свій статус, затребуваність у суспільстві та вплив на суспільство. Він має довгу історію, що охоплює століття. Це завжди був найяскравіший, доброзичливий і невибагливий жанр популярної музики, здатний ефективно впливати на свідомість і психіку людей.

Духовий оркестр – єдиний музичний колектив, який може займатися грою в будь-яких умовах: на вулиці, в приміщенні, влітку, взимку, на ходу. Духовна музика існує по всьому світу, включаючи країни, де існувала духовна музика. Ті, що записані історично, не є традиційними (Азія, країни Африки). Духовий оркестр широко визнаний мірилом цивілізованості держави. Особливо популярний він в країнах Європи.

1.2 Музичне мистецтво як засіб розвитку національно-патріотичних почуттів учнів шкільного віку

Формування патріотизму у підростаючого покоління, відданості Батьківщині, причин зміцнення Української держави та активної громадянської позиції зараз сприймаються як проблеми державного масштабу.

Головна мета патріотичного виховання – стати громадянином-патріотом України, самовіддано розвивати її як суверенну, незалежну, демократичну, правову і соціальну державу, забезпечувати національну безпеку, знати свої права і обов'язки, цивілізовано захищати їх, сприяти єдності українського народу, мир і злагода громадян у суспільстві і готовність їх захищати.

Патріотичне виховання зумовлене процесом становлення України як політичної держави. У контексті політичної держави вона покликана сприяти цілісності та єдності України, що є ядром української національної ідеї. Основою системи патріотичного виховання є Національна ідея України як інтеграційний фактор розвитку суспільства і держави в цілому.

Патріотизм це складне і багатогранне поняття, один з найважливіших елементів індивідуального і суспільного способу життя.

Енциклопедичний філософський словник дає визначення цьому поняттю. Патріотизм – любов до Батьківщини, готовність служити її інтересам, а при необхідності самовіддано захищати досягнення свого народу. Соціально-політичні та моральні принципи, які в цілому виражають вище зазначені почуття та емоційні стани. Як соціально-психологічне почуття, воно має широкий спектр симптомів: від гордості за досягнення Батьківщини, поваги до історичного минулого, поваги до пам'яті народу, збереження і оволодіння національними і культурними традиціями, гіркоти переживань через невдачі і втрати Батьківщини, страждань через свої проблеми [5, 471].

Поняття "патріотизм" у педагогічному словнику визначається в свідомості людей, відданих домінуючою особистості, універсального поняття, яке було закріплено століттями, вітчизні. Коріння патріотизму сягають глибокої давнини, де відповідні почуття виникали на основі спільності соціального устрою життя із загальним володінням територією, мовою, звичаями і знаряддями праці [4,287]. У демократичному суспільстві бути патріотом означає усвідомлювати безумовну цінність свого рідного міста та поєднувати це зі своїм серцем та емоціями. Чоловік-патріот виявляє в собі абсолютну відданість своїй батьківщині. Така людина з радістю послужить їй своїм успіхом, з'єднає її долю зі своєю долею і не буде любити свою батьківщину здалеку.

Патріотизм – творчий акт духовного самовизначення особистості. «Програма патріотичного виховання дітей та учнівської молоді» визначає цей феномен особистості наступним чином: «Це свідомо громадянська позиція, особлива спрямованість самореалізації і соціальної поведінки громадянина. Основними критеріями і показниками патріотизму є любов, вірність і служіння Батьківщині, турбота про забезпечення цілісності і суверенітету України, піклування про її постійний розвиток на шляху демократичного національного відродження, сприяння гармонізації державних, суспільних та особистісних інтересів у повсякденному житті. У випадку загрози національній безпеці».[1]

Вчені (Бех І.Д., Чорна К.І.) виокремлюють такі елементи патріотизму: громадянська мужність, любов і віра в Батьківщину, її краще майбутнє, патріотична свідомість, громадянська відповідальність, громадянський обов'язок, національна свідомість, етнічна самовідданість, рідна мова, гуманне ставлення до різних людей.

Виховання патріотизму розпочинається з усвідомлення цінності Батьківщини. Тому одне з важливих завдань сучасної освіти є закріплення понять Батьківщина та Вітчизна.

Основними напрямками патріотичного виховання вчені визначають ставлення до:

- . держави (орієнтоване на національні інтереси, почуття відданості, патріотизм);
- . суспільства (громадське виховання, орієнтоване на виховання соціальних якостей особистості, поваги до закону, соціальної активності й відповідальності);
- . культури (повага до культурних цінностей і досягнень, виховання духовності, національної самобутності);
- . професії (розуміння значущості своєї професії, відповідальність за якість праці);
- . своєї власної особистості як унікальної цінності [6, 3].

На основі досвіду науковців ми виділили основні складові формування патріотичних цінностей: ставлення до країни (національно-патріотичне виховання, орієнтація на національні інтереси – патріотизм, почуття вірності); ставлення до суспільства (громадське виховання, орієнтація на особистості) Виховання соціальних якостей - громадянськості, поваги до закону, громадської діяльності та обов'язків; ставлення до культури (повага до культурних цінностей і досягнень, духовне виховання, національна самосвідомість); ставлення до професії (розуміння суспільної значущості своєї професії, розуміння відповідальності за якість власної праці); ставлення до особистості як унікальної цінності.

Особливе місце в патріотичному вихованні молодших школярів займає музика. Ця характеристика впливає головним чином з того, що будь-який твір мистецтва має духовно-моральне начало. У музиці морально-духовним змістом є її душа, сенс її існування, головна сила впливу на особистість. Музиці, як найбільш емоційному виду мистецтва, приділяється особлива увага. Вона вчить людей розуміти один одного і розвиває людяність людей.

Велика частина патріотичної та виховної сили музики як мистецтва полягає в її здатності викликати в дитини непереборне бажання наслідувати

улюблених героїв, адже така сила хорошої музики. Значення музики не обмежується лише збагаченням естетичного світу людей і прикрашанням життя людей. Мистецтво збагачує весь духовний світ людини, є добрим помічником у всьому, є натхненням для праці. Ось чому мистецтво, особливо музика, так цінується в системі соціальної освіти.

Музика та сприйняття пройняті людською чутливістю, живими тонами, ставленням та емоціями. Саме в цій повній, чуттєвій присутності емоції розкривається багатство її індивідуального змісту. В умовах педагогічно організованого процесу слухання (сприйняття) музичного матеріалу музичний матеріал розгортається як система дій, спрямованих на забезпечення музично-слухового досвіду та реалізацію свого духовного потенціалу.

Виховання патріотизму в учнів музикою є основою національної музичної культури, і воно неминуче позначиться на важливих аспектах усієї музичної культури. Організація пісенних фестивалів, фестивалів критики, олімпійських хорових конкурсів – це чудова ініціатива, спрямована на виховання патріотизму та суспільне виховання.

Художня образність — засіб відображення навколишнього світу в музиці та інших творах мистецтва. Це конкретна форма, в якій думки і переживання про світ відображаються в результатах художніх образів. Матеріал знань автор конструює відповідно до власного світобачення та світобачення, втілює його у формі творів. У художніх образах емоційно напружені судження, думки, ставлення композитора. Музика набуває громадянського звучання через емоційне життя людини. Вона відображає суспільні потреби та розкриває важливі сторони суспільного життя. Як унікальна форма свідомості в поведінці та діяльності людини. У зв'язку з цим основна мета музики в суспільстві потрібна, щоб зберегти людський позитивний досвід.

У процесі дослідження ми виявили, що розвиток особистості органічно пов'язаний з її ставленням до музики. Виявлено таку закономірність:

спілкування з музикою підвищує громадянський і духовний потенціал людини. Його позитивний розвиток сприяє формуванню особистісних патріотичних цінностей, тим самим активізує соціально-громадську діяльність, виконання певних соціальних ролей. Іншими словами, музика формує внутрішній світ людини, а також впливає на її поведінку. У зв'язку з цим важливим завданням виховного впливу музики на особистість є не лише розширення сфери людських знань і засвоєння суспільного досвіду, а й збагачення індивідуального життєвого досвіду загальнолюдськими цінностями.

Значення музики як чинника виховання патріотизму особистості полягає в морально-естетичному характері її впливу: емоційний зміст твору стає стимулом для формування та вираження емоцій, емоційним фоном життя та життя людини.

Цікаво відбувається процес виховання патріотизму за допомогою музики у дітей підліткового віку, оскільки їх увага починає зосереджуватися на внутрішньому житті людини, вони намагаються зрозуміти його стосунки з групою однолітків. Активізується процес засвоєння самопізнання, самовизначення, власних етичних та естетичних поглядів, а також суджень, оцінок, суспільно прийнятних норм поведінки.

Період активізації патріотичних емоцій найбільш яскраво проявляється у старшій школі. Після формування особистісних потреб форми поведінки стають засобом самовираження і самоствердження. Важливість музики зростає з кожним днем. Це все більше впливає на формування патріотичних почуттів особистості на нових концептуально-чуттєвих рівнях, динамічно формується певний соціальний тип особистості. Інтерес людей до музики та мистецтва зростає з кожним днем. Школа має перетворити музичне мистецтво на важливий чинник патріотичного виховання, спрямований на виховання особистості до самостійного оволодіння скарбами вітчизняної та світової музики.

Тому педагогічний досвід доводить необхідність значного розширення та збагачення засобів емоційно-соціального впливу на дітей. На практиці це означає активне використання музики як чинника навчального процесу.

Змістовне, педагогічно кероване спілкування школярів з музикою значною мірою сприяє формуванню та поглибленню музично-моральних переживань, які стають важливою складовою світогляду дітей, забезпечують їх соціальний інтелект, соціально-емоційну та соціальну когнітивну рівновагу та взаємодоповнюваність. Практичні компоненти. Музичні та моральні переживання поглиблюють та емоційно підсилюють соціальні потреби та комунікабельність людини і через це значно збагачують її загальний потенціал. Тому музика займає належне місце у навчально-виховному процесі, і якщо її можна здійснювати як процес виявлення та збагачення патріотичного потенціалу дітей і підлітків, мати ефективні засоби реалізації, то вона може стати дієвим чинником у патріотичне виховання дітей та підлітків.

Виокремлені нами основні напрями роботи поетапного прилучення школярів до патріотичних, духовних цінностей на уроках музики відображають лише головні аспекти складної соціально-педагогічної проблеми виховання в учнів патріотичних почуттів засобами музики. Оптимізація ж функціонування системи організації громадянської діяльності учнів у музичній сфері забезпечується її комплексною реалізацією в найтіснішому взаємозв'язку.

Основні напрямки, які ми виокремлюємо у поетапному впровадженні патріотичних духовних цінностей на музичних уроках, лише відображає основні аспекти складної соціально-виховної проблеми виховання патріотичних почуттів учнів засобами музики. Оптимальне функціонування системи організації учнівської громадської діяльності в музичній сфері забезпечується її комплексною реалізацією в тісних взаємозв'язках.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Музичне мистецтво може бути дуже ефективним засобом розвитку національних-патріотичних почуттів учнів шкільного віку. Ось кілька способів, якими музика може впливати на формування цих почуттів:

- Виконання національних пісень: Вивчення та виконання національних пісень може допомогти учням поглибити своє розуміння культури та історії своєї країни. Виконання пісень разом з однокласниками або шкільним хором також допомагає створити почуття спільності та приналежності до нації.

- Музичні проекти: Організація музичних проектів, які присвячені важливим подіям або історичним подіям в країні, може допомогти учням зрозуміти та відчувати гордість за свою націю. Наприклад, учні можуть створити музичні вистави або концерти, які розповідають про історію своєї країни або видатних національних героїв.

- Музична освіта: Вивчення музики та її зв'язку з культурою та історією країни може допомогти учням розширити свої знання про свою націю та розвинути почуття національної гордості. Вивчення національних мелодій та композиторів також може надихати учнів та розкрити їх національну ідентичність.

- Патріотичні заходи: Організація патріотичних заходів, які включають музику, може сприяти формуванню національних-патріотичних почуттів учнів. Це можуть бути концерти, фестивалі, співочі конкурси або інші події, де учні мають можливість виступити та продемонструвати свої музичні навички, а також виразити свою любов до своєї країни.

Загалом, музичне мистецтво може відігравати важливу роль у розвитку національних-патріотичних почуттів учнів. Воно допомагає збагачувати їх знання про свою культуру та історію, стимулює почуття гордості та належності до своєї нації, а також сприяє формуванню почуття спільності та об'єднання. Історія розвитку духових інструментів зафіксована на кожному етапі розвитку людства, від первіснообщинного ладу до наших днів. Розвиток музичної культури в давній Україні зазнав значних уповільнень і

розквіту, але великі культурні здобутки періоду Київської Русі залишилися у фольклорі й після її розпаду, а згодом стали основою для виникнення та подальшого розвитку музичної культури, в тому числі мідні духові інструменти.

Найбільшого розголосу духових оркестрів припав на кінець ХХ століття, коли весь музичний світ заговорив про успіх духових оркестрів. Цей період еволюції характеризувався постійним удосконаленням майстерності духовиків і виконавців. Він посилив свою концертну діяльність, вийшовши на міжнародну сольну та конкурсну сцени. Розширення духової освіти та концертного репертуару. Поглиблює науково-методичні дослідження в галузі духовної інструментальної культури. Удосконалити методику навчання та посилити загальний процес підготовки юних музикантів.

РОЗДІЛ 2

ВИКОРИСТАННЯ ДУХОВОЇ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УЧНІВ ЗЗСО

2.1 Основні завдання колективно-інструментального музикування дітей та учнівської молоді у процесі формування національно-патріотичного виховання

При організації колективної музичної діяльності учнів середньої школи необхідно дотримуватись положення про концепцію загальної мистецької освіти та вимог навчального плану музичного мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах середньої освіти [3, 7]. Тому основні завдання колективної інструментальної музикотворчості дітей та підлітків шкільного віку ми визначаємо так [6].

Навчальні завдання включають: формування в учнів уявлень про сутність, види і жанри музичного мистецтва, особливості художньо-образної мови, виразну силу музичних тонів, засвоєння знань, понять і систем категорій у галузі музичного мистецтва (оркестр), ансамбль, соло, диригент, керівник, концертмейстер тощо); навчання основам музичної грамоти, пов'язаної з грою на духових інструментах; оволодіння навичками гри на інструментах; формування та розвиток навичок ансамблевої гри; розвиток умінь сприймати та інтерпретувати музичні твори як власний музично-виконавський метод діяльності;

Завданнями розвитку ми вважаємо розширення і збагачення художньо-естетичного досвіду учнів, формування культурних емоцій, активізацію художнього мислення, розвиток музичних здібностей і творчих здібностей учнів, формування індивідуальних якостей і творчих здібностей. особистісний потенціал учнів.

Виховне завдання колективної інструментальної музикотворчості учнів визначає зміст роботи вчителя музики як керівника шкільного інструментального колективу:

- формування ціннісної орієнтації та естетичного смаку до зразків високохудожньої інструментальної музики,
- необхідність зв'язку виховання та краси;
- розвиток особистісного ставлення до музично-художніх творів.
- Освіта;
- навчання базовим і творчим предметам;
- розвиток почуття відповідальності при виконанні спільних завдань;
- розвиток навичок творчого спілкування в дитячих музичних колективах;
- формування художньо-сценічної культури.

Оскільки колективна музична творчість дітей є одним із видів навчальної діяльності на музичних заняттях початкової школи, її організація потребує використання спеціальних засобів, до яких належать:

- іграшкові інструменти з невизначеною висотою звуку (брязкальця, бубни, барабани, кастаньети, трикутники тощо).;
- інструменти, що виробляють лише одну висоту (сопілки, труби, молоточки та ін.);
- іграшкові інструменти з фіксованою мелодією (музичні шкатулки, органи та ін.);
- діатонічні або хроматичні дитячі інструменти (стрункові — цитра, домара, балалайка);
- духові інструменти - флейта, саксофон, кларнет; клавішні - баян, акордеон, гармоніка; ударні інструменти - металофон, ксилофон; клавішні та духові інструменти - тріо та ін.).

Перевага навчання учнів початкових класів грі на музичних інструментах полягає в тому, що це сприяє зв'язку з дошкільною музичною освітою, викликає у дітей позитивні емоції, сприяє розвитку музичного слуху (висоти, ритму, звукоряду, тембру), дає змогу саморозкритися (особливо для

тих, у кого погано розвинений музичний слух і має нездатність чітко вимовляти слова)

Щодо умов навчання, які забезпечують творчий, цілеспрямований та емоційний характер музикування молодших школярів на музичних заняттях, науковці відносять:

- використання спеціальних робочих форматів, які допомагають створити атмосферу творчості, інтересу та відпочинку на курсі (ігри, казки)
- використання спеціальної методики підбору музичного матеріалу, який може стати основою для формування творчих умінь, враховуючи завдання навчання музичного виховання учнів конкретного віку, розробляючи комплекс творчих завдань та знаходячи ефективні формати виступу перед дітьми;
- вибір доступних та ефективних для дітей методів демонстрації творчих зразків, які пов'язані з грою на елементарних музичних інструментах;
- здатність вчителя до імпровізації (музично-виконавської, педагогічної);
- дотримання між різними видами діяльності взаємозв'язку на уроках музичного мистецтва (принцип тематизму);
- урахування фізичних можливостей та вікових особливостей учнів ЗЗСО у процесі поступового ускладнення творчих завдань [5].

У грі на дитячих інструментах використовуються як репродуктивний, так і творчий підходи. Прикладами завдань відновлювального характеру є виконання пісень на ксилофоні (нотно або на слух) або на ударному інструменті з певним ритмічним малюнком. До творчих завдань можна віднести створення супроводу до пісень чи уривків за прослуховуванням музики, створення інструментального супроводу за допомогою звуковисотних інструментів.

На відміну від початкової школи, учні середньої та старшої школи займаються грою на інструментах переважно в позаурочний час — у

колективній музичній творчості в оркестрах, ансамблях, фольклорних та естрадних колективах загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладів.

Найпоширенішим видом музикування учнів початкових класів є гра в різноманітних ансамблях народних інструментів. Як правило, інструменти, які використовують студентські оркестри та фольклорні ансамблі, включають сопілки, кобзи, бандури, акордеони, гітари, бубни, барабани, трикутники тощо. Організація навчального процесу гри на народних інструментах у загальноосвітніх навчальних закладах базується на взаємозв'язку індивідуальних, групових і колективних форм діяльності учнів.

Оптимальним варіантом поєднання цих форм роботи слід вважати такий, який створює найкращі умови для музичного розвитку, а також художньо-естетичного виховання школярів. Індивідуальний та груповий формати навчання можуть використовуватися у взаємопроникній формі, тобто групова робота здійснюється в рамках кожного заняття тривалістю 45 хвилин. Такі заняття називають індивідуально-парними, в яких останні 10 хвилин першого уроку й перші 10 хвилин наступного уроку відводяться на роботу з двома учнями.

Така зміна внутрішньої структури класу дає можливість розвивати індивідуальні та ансамблеві здібності учнів при раціональному використанні навчального часу.

Враховуючи те, що сприйняття матеріалу молодшими школярами краще зберігається протягом 30-35 хвилин в індивідуальній формі заняття, поєднання її з груповою формою робить навчання ефективнішим [1].

Групи (пари) формуються на тривалий термін (одна чверть, півріччя) відповідно до поставлених навчально-виховних завдань і з урахуванням продуктивності спільного навчання двох учнів. Але іноді рекомендується змінити склад пари через короткий проміжок часу (два тижні, один тиждень).

При організації гурткової роботи враховуються побажання студентів та дані анкетування. Проте вирішальне значення мають слова вчителя, який обирає ту пару (групу), яку вважає найбільш здібною. Розмір групи не

повинен перевищувати чотирьох осіб. Виняток становлять заняття з гри в ансамблі, які можуть мати більшу відвідуваність. Проте практика довела, що на першому році навчання організувати ансамбль більше шести осіб недоцільно, оскільки навички ансамблевої гри студентів у цей період ще не сформовані.

Групи поділяються на чотири-шість груп залежно від кількості учасників. З навчальної точки зору найбільш ефективними і цілеспрямованими є групи з 12-18 учнів. Більшими групами, як у навчальному, так і в освітньому сенсі, важко керувати.

Важливу роль в організації народно-інструментальної музичної творчості студентів відіграє ансамбль. Має всі ознаки, притаманні колективній діяльності:

- спільна мета, яка вимагає зусиль усіх членів команди;
- чіткий розподіл виконавчих функцій між членами команди;
- встановлення взаємозалежності та підзвітності між виконавцями.

Такі ж організаційно-діяльнісні принципи використовуються в роботі інших музичних колективів і гуртків, що функціонують у центрах творчості дітей і підлітків, а також у загальноосвітніх навчальних закладах. Серед них ансамблі волинки, ансамблі гітаристів, ансамблі духових інструментів, камерні оркестри, струнні ансамблі, естрадні колективи, фольклорні колективи тощо.

Створення дійсно творчої атмосфери в роботі шкільного оркестру чи ансамблю потребує постійної мотивації його учасників. Важливим чинником, який стимулює та заохочує виконавців до творчої дисципліни та творчої діяльності, є:

- творча і дружня обстановка на заняттях (репетиціях);
- згуртованість учасників колективу, міцні традиції;
- ретельно відібраний високохудожній репертуар, робота над яким приносить задоволення учням;
- здоровий творчий дух змагання;

– концертна діяльність (участь у конкурсах-оглядах шкільних творчих колективів і солістів, проведення різноманітних музично-просвітницьких заходів і звітних концертів оркестрів та ансамблів).

Без перебільшення можна сказати, що концерти та інші публічні виступи відіграють важливу роль у формуванні самосвідомості юних музикантів і загальному розвитку оркестру як творчого колективу. Концерт – це завжди свято і перевірка творчої зрілості. Звітні концерти студентських оркестрів та ансамблів є вінцем колективних творчих успіхів і винагородою за сумлінну працю всіх учасників протягом навчального року.

Виховне значення публічних концертних виступів полягає в тому, що діти радіють суспільному визнанню, у них формується усвідомлення важливості своєї справи, зростає впевненість у своїх силах, формується і розвивається артистичність, прагнення до піднятися на інший рівень.

Враховуючи, що публічні виступи потребують значних витрат фізичної та нервової енергії учасників колективу, керівники оркестру повинні підготувати учасників не лише артистично та творчо, а й психологічно до виступу. Перед виходом на сцену підтримайте учасників гурту, підвищте їм впевненість у собі, створіть гарний (творчий) настрій. Такі дії слід виконувати спокійно і впевнено, без метушні і напруги.

Особливу увагу слід приділяти зовнішньому вигляду оркестрантів: їх одяг має бути святковим, охайним, зручним для гри.

Після кожного виступу оркестру проводиться короткий розбір, а саме: вказується на сильні та слабкі сторони виступу; дається можливість учням висловити свою думку з цього приводу; тактовно критикується тих, хто припустився помилки; відзначаються кращі, підтримується здоровий дух творчого змагання.

Керівник студентського оркестру (ансамблю) відповідає не тільки за естетичне виховання його учасників, а й за естетичне виховання слухачів. Серед них головні ролі відведено репертуару – навчальному та концертному. Невід’ємною частиною системи виховної роботи оркестру є репертуар. При

формуванні репертуару слід дотримуватися таких художньо-педагогічних принципів:

- естетично-художні цінності (виховання естетичного смаку виконавців і слухачів здійснюється на високохудожніх зразках вітчизняної та зарубіжної музики);

- жанрово-тематична різноманітність (оркестрова та ансамблева техніка гри має формуватися та розвиватися у різноманітних творах класичної, народної та сучасної музики; навчальний та концертний репертуар має включати оригінальні оркестрові твори та переклади, обробки, аранжування);

- універсальність застосування (при складанні програмного репертуару слід враховувати не лише навчально-концертну діяльність оркестру, а й участь у різноманітних просвітницьких та музично-виховних заходах);

- доступність (художньо-технічно твір повинен відповідати рівню загальної музично-технічної виконавської підготовки оркестранта);

- прогресивний характер (засвоєння учнями навчального та концертного репертуару відбувається від простих до складних творів; навички оркестрової гри поступово, безперервно і безперервно ускладнюються, що значно підвищить виконавський рівень усієї групи);

- зацікавленість (твори, що вивчаються на заняттях з оркестром чи ансамблем, повинні зацікавити учнів різного віку; керівники повинні ставити перед оркестрантами нові художньо-виконавські та пізнавальні завдання).

Програма концертних виступів та різноманітних фестивальних заходів складена на основі навчального репертуару студентських інструментальних колективів. Розробляючи такі плани, менеджери повинні враховувати [4]:

- мета та місце виступу (концерти творчих колективів навчальних закладів, тематичні вечори, шкільні свята, вуличні паради тощо);

- рівень музичної підготовки слухача (вік, музичний досвід тощо);

- закони сприйняття музики (загальні властивості музики; гучність та інтенсивність звуку; підйоми та спади кульмінації тощо);
- стратегія створення концертної програми, від якої залежить повнота сприйняття музики глядачами та успішність гри оркестру (характер репертуару та порядок виконання; загальна тривалість виступу оркестру; правильне визначення). кульмінаційного (останнього) твору концерту, викликають найбільший емоційний відгук у публіки).

Особливою формою виховної роботи студентських оркестрів та ансамблів є організація різноманітних музично-виховних заходів. Це також лекційні концерти в загальноосвітніх школах, школах мистецтв та дитячих філармонійних оркестрах. Лекційно-концертні програми можуть виконуватися одним або кількома оркестрами чи ансамблями. Різноманітність тем для такого заходу необмежена - це може бути розповідь про музичний жанр (вальс, марш, пісня тощо) з ілюстраціями творів різних композиторів. Ви також можете створювати програми на основі творів одного композитора, включаючи твори з різних жанрів.

Літературний розділ має бути цікавим і змістовним, а музика – найвиразнішою частиною даного жанру (чи композитора), яскравою і доступною. Такі короткі доповідні записки можуть бути підготовлені та виконані самостійно вчителями та учнями.

Велику роль у розвитку дитячого музичного колективу відіграє особистість керівника (насамперед як педагога і вихователя). Для всебічного виховання юних оркестрантів керівник повинен володіти високими особистісними якостями і рисами характеру, щоб мати моральне право і здатність впливати на учнів, вести за собою учнів, формувати в учнів ідеали, прагнення, інтереси, цінності, емоції та емоції. особливості. Діти завжди намагаються наслідувати дорослих - своїх наставників і вчителів, але для цього потрібно завоювати їхню симпатію і довіру.

Особистісні риси вчителя музики (доброта і вимогливість, комунікабельність і наполегливість, організованість і толерантність,

спостережливість і зосередженість, експресія і емпатія), поведінка і стиль роботи (оптимізм, демократизм, опіка або авторитарність), зовнішній вигляд (артистичний темперамент) і ставлення, хода, міміка, жести, запрограмовані голоси, ретельно підібраний одяг, аксесуари та зачіски) – усе це має велике значення у виховній роботі.

Керівники дитячих оркестрів повинні володіти елементарними педагогічними навичками, розвивати здібності організатора та педагога, стати кваліфікованими музикантами та диригентами, систематично підвищувати професійну майстерність.

В організації колективної інструментальної музичної творчості студентів важливу роль відіграє диригент як координатор колективу, артист-інтерпретатор і мотиватор. Його експресивні вислови (застереження, підбадьорення, подяка) відразу сприймалися і знаходили відповідь у грі юного музиканта. Очі диригента – це дзеркало, що відображає внутрішній стан людської душі, має гіпнотичну силу нагадувати та викликати бажані емоційні стани, творчі інтереси, керувати найбільшими виконавськими колективами. Тільки спільними зусиллями диригента та оркестру можна створити яскраве мистецтво, яке захоплює виконавців і справляє глибоке враження на глядачів.

Враховуючи вищесказане, можна сказати, що ефективність навчання дітей шкільного віку засобами колективної інструментальної музикотворчості залежить від виконання таких умов навчання:

- Повага та повага до індивідуальності юних музикантів;
- Враховувати вікові особливості, загальний рівень музичного розвитку, естетичний смак і потреби учасників колективу;
- Максимально розвивати природні музичні здібності учнів;
- Формування ціннісних орієнтацій школярів у сфері музики та мистецтва.

Організація колективної інструментальної музичної творчості студентів не повинна обмежуватися вихованням школярів дисципліни,

формуванням необхідних музичних знань і музично-виконавських навичок. Під час репетицій і концертних виступів має панувати атмосфера доброзичливості та доброзичливості. Тільки в такому середовищі члени команди можуть розвивати почуття прекрасного такими способами:

- вивчення високохудожніх зразків музичного мистецтва;
- знайомство з різними видами мистецтва на заняттях та виступах у різних концертних залах;
- зовнішнє оздоблення репетицій та концертів (оздоблення залів, де проводяться заняття оркестром та ансамблем; оформлення сцен, глядацьких залів та інших приміщень, таких як філармонії, театри, центри творчості дітей та юнацтва);
- налагоджувати стосунки між окремими учнями, командами та керівниками оркестру (ансамблю).

За таких умов колективна інструментальна музична творчість принесе учасникам радість і творче задоволення.

Тому дотримання вчителями музичного мистецтва та керівниками учнівського оркестру встановлених принципів та умов навчання сприятиме формуванню в учнів основної та старшої школи правильних ціннісних орієнтацій у сфері музичного мистецтва, вихованню необхідності спілкування з прекрасним. , максимально розкрити свої музичні та творчі здібності.

2.2. Оркестрова дисципліна у підготовці учнів ЗЗСО до концертно-виконавської діяльності

Кожен педагог, який працює з молоддю, знає, як нелегко іноді буває стримати під час занять, характерний для юного покоління і разом з тим природній для нього надлишок темпераменту, стримати і, головне, направити

в потрібне русло. Головним показником організованості оркестрового колективу є його дисципліна – елементарна і творча в їх взаємозв'язку.

Оркестрова дисципліна – невід'ємна складова частина репетиційного процесу. Без неї неможливо досягти високого художнього рівня. Під оркестровою дисципліною розуміємо твердо встановлений порядок, дотримання якого є обов'язковим для всіх членів колективу. Цей порядок встановлюється специфікою праці оркестру і залежить від професійної вихованості колективу: виконання вимог диригента, підготовка свого інструменту, робочого місця і нот для занять, участь усіх виконавців у репетиціях, своєчасний початок і закінчення занять тощо.

В музичному колективі елементарна дисципліна схожа на серце: своєю безвідмовною роботою вона забезпечує існування організму, хоча ми цієї роботи навіть не помічаємо, поки воно здорове.

Для занять оркестру відведено мало годин. Тому необхідно створити в колективі таку робочу атмосферу, щоб керівник оркестру за період короткого часу уроку був позбавлений необхідності повторювати елементарні зауваження, такі як «Не крутись!», «Не розмовляй!», «Не грайся мобільним телефоном!», «Чому запізнився?» і т. д. Робочий ритм репетиції, її творчий тонус знаходиться в прямій залежності від багатьох простих речей – від того як встане оркестр, зустрічаючи диригента на початку репетиції (повага колективу оркестру до керівника), чи вчасно і правильно учні займуть місця за пультами, чи не буде тих, хто запізнився і т. д. Для того, щоб створити міцну основу дисципліни при створенні колективу, необхідно витратити чимало часу і проявити педагогічну винахідливість, фантазію. Колектив повинен звикнути до того, що вся попередня підготовка до репетиції повинна закінчитися до появи диригента.

Молодь любить порядок і дисципліну, особливо якщо організація цього порядку і дисципліни віддана їй в руки.

Діти самі керують роботою: вибирається художня рада оркестру, концертмейстери груп і їх помічники, староста оркестру. Все, що пов'язано з

організацією внутрішнього порядку в оркестрі, віддано в руки цих дітей, яким доручено ту чи іншу ділянку для підготовки репетиційного процесу, вони повністю усвідомлюють те, що відповідають за дисципліну і виконують відповідальну і почесну місію. Діти самі слідкують за тим, чи підтягнуті їх товариші за пультом; чи не сидить хто – небудь «розвалившись», широко розставивши ноги і згорбивши спину.

Старші за класом сидять підчас репетиції за одним пультом зі своїми підшефними і передають їм свій «досвід» і «майстерність». В складний організм оркестру таким чином новачки вливаються непомітно, навчаються себе вести в оркестрі і грати так, як прийнято в колективі.

Творча дисципліна – найвища організація колективу, яка надає потрібну атмосферу, в якій внутрішній стан кожного члена колективу повністю підпорядковується вирішальним творчим завданням. Вона створює той необхідний контакт між диригентом і його колективом, який пов'язує їх тісними узами (непомітними з боку, але дуже відчутними всередині колективу) загального розуміння творчих намірів.

Добре вихована в колективі творча дисципліна допомагає успішно перебороти боязливість, несміливість і зайві хвилювання під час концертних виступів.

Творча дисципліна виховується тільки підчас гри. Тому диригентові необхідно уникати довгих проповідей і настанов, адресованих одній лише групі або навіть окремому виконавцю. Ясні, короткі, але образні зауваження диригента куди швидше і міцніше закарбовуються в пам'яті оркестрантів.

Необхідно пам'ятати, що педагогу, який працює з великим колективом, призначено бути не тільки тонким психологом, який вміє багато передбачати, але і хорошим актором і розумним дипломатом.

Бувають випадки, коли оркестр не відразу розуміє задум свого диригента, учні не завжди якісно виконують складні оркестрові партії. В таких ситуаціях диригенту не слід надто нервувати, злитись, тим більше, принижувати особистість учнів. Це не шлях до створення ділової атмосфери

в колективі. Навпаки, диригенту необхідно проявити особливе терпіння до виконавців, повірити в їх можливості, дати час обдумати і довчити оркестрові партії. А на наступних репетиціях довести виконання твору до необхідного виконавського рівня.

Важливою організаційно – методичною структурою є репетиція.

Завдання диригента на репетиції – довести ідею твору до музикантів, зробити її особистою переконливою для кожного виконавця. Виконавці оркестру повинні бути однодумцями диригента.

План, методи і прийоми розучування твору з оркестром повною мірою залежать від кваліфікації оркестру та віку виконавців. Кожен керівник, набуваючи досвіду роботи з оркестром, виробляє свою систему прийомів що сприяють швидкому засвоєнню твору і виразному виконанню на концертній естраді. Кожен оркестровий твір вимагає від диригента різноманітних прийомів і способів роботи з оркестром, оскільки не можна різні твори розучувати однаково. Однак вся система прийомів, що використовується диригентом на різних етапах роботи над твором, об'єднується в певну систему послідовного розучування.

Планова репетиція – це творче піднесення, ділова робоча атмосфера в колективі. Керівник враховує психологічний стан кожного музиканта. Диригент є викладачем на репетиції і вихователем на концерті, а отже від нього вимагаються знання педагогіки і педагогічні здібності.

Творча дисципліна ґрунтується на великій любові до своєї професії, на прагненні постійно удосконалювати свою фахову підготовку. Диригент повинен ставити високі вимоги не тільки перед музикантами, а й перед собою, зацікавити, переконати і повести за собою оркестр, з повагою ставитись до думки музикантів. При необхідності неодноразових репетицій – вони повинні нести ясний, аргументований характер.

У процесі репетиційної роботи з оркестром над музичним твором вирішується багато виконавських завдань. Головне з них – визначення художнього змісту твору в його реальному звучанні. Інші завдання

спрямовані на вирішення головного: досягнення виконавського ансамблю – тембрової, ритмічної, агогічної і динамічної узгодженості, вдосконалення необхідних виконавських навичок і засобів виразності.

Все, що потребує окремої роботи, необхідно відпрацьовувати під час групових репетицій або персонально, і цим повинен керувати сам диригент.

Існує думка, що оркестрові партії необхідно вивчати на заняттях з фаху. Цілком доречно, на мій погляд, вимагати від викладачів з фаху допомоги в роботі оркестрового класу, але вона повинна бути направлена не на вивчення оркестрових партій, а на контроль і ступінь їх вивчення і засвоєння. Стабільність перевірки на заняттях з фаху заставить, таким чином кожного учня класу, який грає в оркестрі, все ж таки заглядати в ноти оркестрової партії і поступово вивчати нотний текст.

Допомога викладачів з фаху тут все ж таки необхідна, але її краще всього проявляти в морально – виховній сфері. Як важливо, щоб викладачі пояснювали учням свого класу розуміння необхідності і користь занять в оркестрі, цікавилися успіхами своїх учнів, виховували повагу до оркестрового класу, до гри в оркестрі як до майбутньої їхньої професії. Бажано деколи бачити викладача і на заняттях шкільного оркестру - і не тільки тоді, коли його учень грає з оркестром в якості соліста. Наскільки старанніше буде грати учень на концерті, коли знає, що в залі слухає його викладач, який потім прийме участь в обговоренні концерту, підкаже свої зауваження не тільки про гру оркестру, але і, можливо, з похвалою відгукнеться про гру учнів свого класу.

З точки зору виховної сторони справи, було би ідеальним, якщо би граючі викладачі іноді сідали разом зі своїми учнями в оркестр.

Зведені репетиції оркестру – це вже творча робота, під час якої диригент вирішує завдання інтерпретації твору. Цією роботою необхідно зацікавити весь колектив оркестру.

На загальній репетиції краще всього по мірі можливості рідше зупиняти оркестр, а необхідні зауваження робити в процесі гри; іноді

передчасно попереджувати, але не зупиняти її. Це призводить як до економії репетиційного часу, так і до активізації уваги граючих музикантів.

Недопустимо знову витратити час на перевірку готовності певної оркестрової групи, або окремого музиканта. Це приводить до спадання темпу оркестрової репетиції ; до розсіювання уваги учнів, що не задіяні в цей час в творчому процесі, приводить до порушення ними оркестрової дисципліни.

По своєму призначенню загальна репетиція рідко відрізняється від групової. Завдання тут більш високого художнього рівня. Динамічна і ритмічна гнучкість, співвідношення звучності груп, підпорядкування звучності загальному інтерпретаційному задуму, стилістичний і емоційний взаємозв'язок ансамблевої зіграності колективу – все це моменти, які роблять виконання оркестру впевненим і яскравим. Досягнуті на зведених репетиціях успіхи ставлять нові вимоги, ще більш високого художнього рівня, але щоб добитися подальшого прогресу – необхідно продовжувати вдосконалювати вивчення оркестрових партій на групових репетиціях. Почергово і вміло плануючи систему занять групових і загальних репетицій, диригент уникне беззмістовних повторних програвань на зведених репетиціях, а також запровадить у кожного учасника колективу виховання вимогливості до себе і усвідомлення відповідальності за вивчення своєї оркестрової партії, щоб не підвести своїх товаришів, які поряд грають в оркестрі.

Коли репертуар добре засвоєний оркестром, диригенту корисно частину репетиції проводити, слухаючи оркестр з залу, а не стоячи за пультом. Виконання без диригента дає музикантам впевненості у собі, розвиває творчу активність, а диригенту допомагає перевірити зайвий раз злагодженість гри. Корисно поспостерігати зі сторони за своїм колективом і вивчити не тільки як він звучить, але і як виглядає на сцені з глядацького залу, чи достатньо підтягнуті і артистичні всі музиканти.

Головне методичне завдання педагога оркестрового класу – зуміти звільнити учнів від внутрішньої скутості, яка проявляється відразу, як тільки учні сідають за пульт. Труднощі ансамблевої гри сковують і без того

обмежені можливості юного музиканта. Невпевненість іноді настільки подавляє новачка, що він втрачає впевненість у собі навіть тоді, коли грає технічно доступні йому місця. Відраховування пауз, зміни метроритму. Необхідність зрозуміти диригентські рухи (то на раз, то на три і т. д), які зустрічаються в оркестрових партіях і особливо вступ після пауз і цезур – все це з психологічної точки зору визиває невпевненість, а інколи боязливість.

«Підводних каменів» багато в оркестровій грі, педагогу приходится їх передбачати і вміло вводити молодого оркестранта, посвячуючи його в таємниці оркестрового лабіринту. Навички оркестрової гри необхідно прививати так природньо, щоб учень не піддавався внутрішній скутості. Тут необхідний терпеливий, підбадьорюючий тон педагога, вміння швидко і доступно пояснити суттєвість окремих складних місць оркестрової партії, вміння жартома зняти напругу. Необхідно йти від простого до складного, допомогти учневі зняти внутрішню напругу, сконцентрувати увагу і здатність повністю віддатися справі, якою він займається.

Вирішальне значення має творчий тонус репетиції. Робота не зацікавить граючих оркестрантів, якщо завдання, що ставиться перед ними незрозумілі і виконання їх не по силам, якщо репетиція ведеться в'яло: зауваження позбавлені образності, розкидані не націлені на вирішення головних завдань і виправлення головних недоліків. Якщо в основі всього, що говорить педагогом, нехай навіть сказане жартома для розрядки лежить діловий і слухний початок, робота буде організованою і результативною. Дуже важливо не упускати темп репетиції не розхолоджувати учнів і не порушувати робочу атмосферу.

Репетиційний час необхідно берегти і витратити дбайливо. Диригенту треба пам'ятати, що не можна перетворювати репетиційну роботу з творчого процесу у важку і безрадісну працю, в постійне повторення окремих фраз і пасажів.

Педагоги часто зловживають додатковими репетиціями, які перетворюються в беззмістовну «зубрьожку». Свої прорахунки в плануванні

роботи оркестру диригент не має права перекладати на плечі музикантів, які і без того навантажені навчальним процесом. Якщо групові і зведені оркестрові репетиції велися продумано і планомірно, ємкість уваги учнів розвивалася цілеспрямовано, додаткових репетицій майже не потрібно (за виключенням двох – трьох генеральних репетицій перед звітним концертом). Успіх залежить не від кількості репетиційного часу, а від його якісного використання.

Важливе значення має підбір репертуару звичайно все залежить від рівня розвитку музикантів. Репертуар підбирається з творів різних по стилю, характеру і різної технічної складності. В кожній програмі домінує головний твір. Навчального року, який відповідає максимальному рівню майстерності колективу. До того ж кожен рік вертаємось до раніше вивчених творів, які добре вже відомі більшості учнів (виключення – новачки оркестру) і тому відновлюються з затратою мінімальної кількості репетиційного часу. Новачки, зазвичай, такі твори вивчають за допомогою старших товаришів (окремого часу для вивчення не виділяється). Цим самим поповнюється загальний репертуар оркестру і можна вже сміливо грати самостійно на концертних площадках в парках, на площі.

Вдало підібраний репертуар впливає на виховання музичного смаку і розвиває музикальність оркестрантів. Ніякі методичні поради не допоможуть успіху в оркестровому класі, якщо не зуміти захопити дітей музикою, яку вони виконують. Репертуар повинен запалювати дитячі серця і визивати у них широкий діапазон емоцій. Тільки змістовна музика здатна прищепити любов до оркестрової гри, розвивати виконавську майстерність кожного учня окремо і всього колективу в цілому.

Музику композиторів – класиків дуже корисно грати в шкільному оркестрі. Не говорячи вже про виховання художнього смаку, вона відмінно розвиває відчуття ансамблю, формує ритмічну дисципліну, стійкість темпу, виразність штрихів. Різні по своєму музичному характеру і змісту п'єси розширюють діапазон виконавських і виразних засобів оркестру.

Стимулюючий вплив для учнів – їх виступів якості соліста у супроводі шкільного оркестру. Акомпанемент розвиває музичну гнучкість оркестру і відчуття ансамблю.

Для виступу з оркестром солістів – учнів іноді не вистачає репертуару. Тому рекомендовано диригенту оркестру інструментувати акомпанементи до найбільш популярних п'єс учнівського репертуару.

Творчий шлях більшості наших учнів на протязі всього їхнього життя буде пов'язаний з важкою, не завжди вдячною, але благородною і відповідальною професією оркестрового музиканта. Необхідно виховувати повагу, гордість за професію артиста оркестру. В школі передбачити майбутнє учня, навіть якщо він талановитий, складно. Долю музиканта – виконавця вирішують багато обставин. Тому нам, педагогам, необхідно правильно і тверезо оцінювати можливості сучасної молоді і направляти їх на той чи інший шлях так, щоб їхнє життя в мистецтві змогло приносити більше радості, ніж смутку! А в цьому важливу роль відіграє робота оркестрового класу.

Якщо на початку свого шляху юний музикант зуміє оцінити чарівність і красу гри в оркестрі, якщо його художній темперамент увіллється в могутній океан музики і в цьому успіху він відчує долю свого творчого «я», перед ним відкриється радість колективної роботи оркестрових музикантів, які несуть людям світ великої музики.

2.3 Розвиток музично-творчих здібностей на заняттях духового оркестру учнів ЗЗСО

Проблема розвитку музично – творчих здібностей багатогранна і різнопланова, оскільки визначає не лише природу музичності, її структуру та діагностику, але може досліджуватись у різних аспектах: філософському, психологічному, педагогічному, музикознавчому тощо. Музичні здібності –

це характерні властивості індивіда, з допомогою яких він сприймає музику як художній феномен, виявляє і реалізує себе в музично – творчій діяльності. Наявність чи відсутність здібностей значною мірою визначають спроможність індивіда навчатися музичному мистецтву, а їх якісний рівень – доцільності вибору музики як галузі професійної діяльності.

Музичні здібності: музичний слух – здатність диференціювати висоту звуків, їх темброві особливості, сприймати мелодію як певну звуковисотну послідовність, впізнавати і відтворювати її, точно інтонувати, відчувати міру завершення мелодії (ладове чуття), відтворювати ритм (почуття ритму), добирати по пам'яті мелодію (музична пам'ять). Визначним чинником формування і розвитку музично – творчих здібностей є мистецтво, а також колективне музикування. Найважливішими факторами впливу на їх розвиток в учасників дитячого духового оркестру є перетворення психічних процесів у здібність, розвиток загального та художнього інтелекту, активна музична діяльність, використання синтезу мистецтва, високий рівень активності та творчого потенціалу керівника дитячого духового оркестру.

Основою розвитку музично – творчих здібностей у навчально виховному процесі оркестрантів є, безумовно, музична освіта з широким використанням великого арсеналу кращих здобутків визначних педагогів – музикантів, добре дібраний репертуар, який практичними методами формує майбутнього професійного музиканта, впливає на різноплановий розвитку галузі музичної підготовки і, звичайно, високоосвічений керівник дитячого духового оркестру.

Оркестр – це творчий колектив, у якому об'єднання учасників відбувається із загальним завданням досягнення творчої мети, з установкою єдиних уявлень музичного матеріалу й уміння спільно і злагоджено його відтворювати. Завдяки спільній, злагодженій роботі колективу і хорошій атмосфері в ньому засобами музики виховується музикант духового оркестру – виконавець, що одночасно з індивідуальною грою на інструменті повинен уміти спільно музикувати з іншими оркестрантами, чути результат звучання

ансамблю зокрема і всього оркестру в цілому, розмірюючи ступінь участі з загальним виконавством.

Робота в оркестрі здійснюється під керуванням диригента, який виконує функції організатора, художнього керівника і виконавця, інтерпретатора музичних творів, пропагандиста музичного мистецтва. На диригента особливо дитячого колективу, покладена величезна відповідальність за музично – творчий розвиток учасників дитячого духового оркестру. Так як музично – творчі здібності визначають спроможність дитини до навчання музичному мистецтву, то керівник зобов'язаний не лише вміти визначати, а й розвивати їх.

У процесі колективного музикування на духових інструментах, безумовно, відбувається розвиток музично – творчих здібностей і перш за все такі види музичного слуху, як: звуковисотний, метроритмічний, ладогармонічний, тембровий, динамічний.

Також розвиваються музичне відчуття і сприйняття: чуття висоти, чуття інтенсивності звуку в процесі гри. Відчуття часу, довготи звуку, ритму, тембру, слухове сприйняття консонансу, об'ємності звуку.

Під час репетицій учні навчаються контролювати висоту звуку, його інтенсивність, тривалість у часі, а також з розвитком музичних умінь і навичок підсвідомо відбувається контроль ритму, тембру, об'ємності звуку, що на перших порах має керуватися диригентом. Знову ж таки на заняттях духового оркестру відбувається розвиток музичної пам'яті і музичної уяви, а саме під час колективного музикування виникають слухові, рухові уявлення, що в свою чергу розвиває творчу уяву оркестрантів, відчуття руху музики. При систематичних заняттях дитячого духового оркестру, в ході роботи в учнів виникають вільні музичні асоціації, Здатність до музичної рефлексії, це відбувається за умови постійної роботи над розвитком здібностей і відноситься до такого компонента музичної здібності, як музичний інтелект. Музична чуттєвість (музичний смак, емоційна реакція на музику, здатність емоційно виразити себе в музиці) також отримує розвиток на колективних

музичних заняттях дитячого духового оркестру, з розвитком якої відбувається наступний етап, етап музичної творчості, коли музикант грає не лише ноти, тобто порожній текст, не вкладаючи в нього ніякого змісту, а виконує твір з частинкою себе, намагаючись з допомогою нотного тексту передати глибокий зміст задуму як композитора, так і виконавця.

Заняття в духовому оркестрі дають позитивні результати всім без винятку дітям незалежно від того, наскільки швидко дитина просувається в своєму музичному розвитку. Перш за все вони приносять задоволення в емоційному плані. Емоційна сфера дитини збагачується постійним спілкуванням з класичною музикою. Дітям дуже подобається грати ті самі твори, які вони чують на заняттях в аудіо запису у виконанні симфонічного оркестру. Вони щиро радіють кожному вдало виконаному ними твору. Велике задоволення їм доставляють « публічні» виступи перед дорослими, батьками на святах і розвагах, на відкритих заняттях перед гостями, на виїзних конкурсах і концертах.

Розвиток музично – творчих здібностей на заняттях духового оркестру відбувається не лише з допомогою дружнього музикування, слухання музики, чуття себе в колективі, а й з допомогою диригента. Диригент як керівник, користуючись авторитетом і повагою колективу, найчастіше використовує метод психологічного впливу на учасників колективу, який за В. Федоришиним, ґрунтується на «переконуючому навіюванні». Його основа – спілкування та взаємодія партнерів. Хоч таке м'яке «керівництво» й передбачає певну творчу ініціативу оркестрантів, наполегливість керівника щодо реалізації своїх художніх цілей, але не виключає у разі потреби можливості застосування активніших форм психологічного тиску на колектив. Так навіювання відбувається на свідомому і неусвідомленому рівні залежно від мети, для якої здійснюється процес спілкування. Кожна людина має здатність так сприймати передані їй під час спілкування ідеї, дії, почуття, що вони мимоволі стають ніби її власниками. Тривалий час роль навіювання в педагогічному процесі не визнавалася. Однак поряд з

переконанням як методом педагогічного впливу, елемент навіювання має місце практично в будь – якому акті педагогічної взаємодії. Правильно організоване навіювання опосередковано стимулює свідому активність учнів. Різні види навіювання збагачують арсенал засобів педагогічного впливу, дають педагогу можливість найбільш тонко і тактовно здійснювати індивідуальний підхід до учнів. Тому диригент дитячого духового оркестру, педагог не повинні ігнорувати цей метод впливу, зневажати ним.

Також успішна робота з дитячим духовим оркестром визначається опорою керівника на глибокі знання дитячої психології, розуміння вікових особливостей. Розвиток музично – творчих здібностей можливий тільки через вирішення різноманітних творчих завдань. Отже, якщо ми хочемо розвивати ці здібності в учнів, то повинні відповідно організовувати їх творчу діяльність.

Не слід забувати, що у процесі роботи над розвитком музично – творчих здібностей через використання творчих завдань слід враховувати такі аспекти: наявність особливого типу спілкування диригента і оркестру, за якого зберігається рівноправність і зацікавленість співрозмовників у поглядах; створення такої ситуації, коли творчі завдання розробляються не ззовні, а в самому дитячому оркестровому колективі, адже розвиток музично – творчих здібностей можливий лише за високого рівня активності та творчого потенціалу викладачів, диригентів.

Згідно з концепцією С. Додонової, у навчальному оркестрі виникають і розвиваються специфічні феномени. До них автор відносить: згуртованість, ціннісно–орієнтаційне єднання, організованість і сумісність. Так, згуртованість проявляється в єднанні міжособистісних взаємовідносин і взаємодій учасників оркестру. Розрізняють організаційне і психологічне єднання. Організаційне єднання неможливе без активу – концертмейстерів інструментальних груп оркестру, які набули певних навичок виконавської майстерності та здатні розв'язати виниклі проблеми (щодо технічних і артистичних прийомів), можуть створити у групі нормальну психологічну

атмосферу, тобто «повести за собою виконавців групи у загальному музичному розвитку художнього образу твору», а також користуються у колективі повагою. Психологічне єднання передбачає: інтелектуальне, емоційно – почуттєве, вольове єднання всіх учасників колективу. Також легка психологічна атмосфера сприяє кращій співпраці, легшому засвоєнню матеріалу, що в свою чергу сприяє активній творчій діяльності.

Творча діяльність визначається мотивацією, потребами, інтересами кожного учасника, що формують загальну атмосферу колективу. Міжособистісні стосунки, які складаються у творчому колективі, їх емоційно – чуттєве забарвлення є показником готовності учасників до самовизначення, самооцінки, самопізнання та самовиховання, чого потребує активна творча діяльність. Відповідно колективні стосунки визначають творчу спрямованість оркестрового колективу. Колективна музична творчість – це не тільки складний психолого – педагогічний процес відтворення музики, в якому художні завдання тісно пов'язуються з проблемами виконавських дій, а насамперед міжособистісні взаємини в колективі. Отож розвиток і удосконалення відбуваються з допомогою учасників колективу, тобто члени творчого колективу мають психологічний вплив на його учасників.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

При організації групової музичної діяльності школярів необхідно дотримуватися загальних концептуальних положень мистецької освіти та програмних вимог з музичного мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах.

Гра дітей молодшого шкільного віку на музичних інструментах в оркестрі слугує педагогічній доцільності забезпечення зв'язку з дошкільною музичною освітою, викликає у дітей позитивні емоції, сприяє розвитку музичного слуху та дає можливість дітям самовиражатися.

У шкільних оркестрах і ансамблях створення справді творчої атмосфери вимагає постійного стимулювання учасників.

Концерти та інші виступи також відіграють важливу роль у формуванні самосвідомості юних музикантів і розвитку оркестру як творчого колективу. Концертний виступ - це завжди свято.

Керівник учнівського оркестру (ансамблю) несе відповідальність за естетичне виховання як учасників свого колективу, так і слухачів.

Дотримання принципів та педагогічних умов викладачами музики та керівниками учнівських музично-інструментальних колективів сприяє формуванню в учнів правильних ціннісних орієнтацій у сфері музичного мистецтва, потреби у спілкуванні з прекрасним та максимальному розвитку їхніх музично-творчих здібностей.

Основним показником організованості оркестрового колективу є його дисципліна.

Оркестрова дисципліна є невід'ємною частиною репетиційного процесу. Без неї неможливо досягти високого художнього рівня.

Творча дисципліна є найвищим рівнем організації колективу і забезпечує необхідну атмосферу, в якій внутрішній стан кожного учасника повністю підпорядкований вирішальному творчому завданню.

Добре розвинена творча дисципліна в колективі дозволяє успішно долати боязкість, сором'язливість і зайве хвилювання в процесі концертної діяльності.

Педагоги, які працюють з великими колективами, є не тільки чуйними психологами, здатними багато чого передбачити, але й прекрасними акторами і розумними дипломатами.

Творча підготовка базується на великій любові до своєї професії та бажанні постійно вдосконалювати свою професійну підготовку.

Звичайно, вибір репертуару дуже важливий і все залежить від рівня розвитку музиканта. Вдало підібраний репертуар впливає на виховання музичного смаку та розвиває музикальність оркестранта.

Якщо молодий музикант на початку своєї кар'єри зрозуміє чарівність і красу гри в оркестрі, якщо його артистичний темперамент розчиниться в океані музики, де він відчує призначення свого творчого "я", він відкриє для себе радість спільної роботи серед оркестрових музикантів, що дарує людям дивовижний світ музики.

Оркестр – це творчий колектив, учасники якого об'єднані спільною метою, мають спільне уявлення про музичний матеріал і здатні злагоджено його виконувати.

Навчання в духовому оркестрі дає хороші результати всім дітям без винятку, незалежно від рівня їх музичного розвитку, все одно дає вплив патріотизму через духову музику на учнів молодших класів.

Можна сказати, що патріотична духова музика має позитивний вплив на навчання учнів. Учні, які слухали духову музику під час навчання, демонстрували кращі результати у виконанні завдань, зберігали більшу концентрацію і більш ефективно запам'ятовували матеріал.

Патріотична духова музика стимулює мозкову активність, сприяє релаксації і зниженню рівня стресу. Вона також може покращувати настрій учнів, що в свою чергу позитивно впливає на їхню мотивацію до навчання.

Однак, важливо зазначити, що ефект духової музики на навчання може бути індивідуальним і залежати від особистих уподобань кожного учня.

Деякі учні можуть відчувати більшу концентрацію і покращення результатів, тоді як інші можуть відчувати незначний або навіть негативний вплив.

Таким чином, патріотична духовна музика може бути корисною додатковою стратегією для покращення навчального процесу, але варто враховувати індивідуальні особливості учнів та їхні власні уподобання.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Таким чином, у ході дослідження ми дійшли до наступних висновків.

Процвітанню Національної школи сценічного мистецтва в основному сприяли такі фактори: Взаємообмін між групами, окремими солістами та нотними версіями. Участь молодих музикантів у міжнародних конкурсах, фестивалях, конференціях та симпозіумах. Українські духові митці досягли значних успіхів у розвитку духового мистецтва, створивши численні твори з сучасної духової та ударної теорії, навчання та виконавства у співпраці з кращими європейськими школами.

Розглядаючи процес організації музичних майстерень та розвиток виконавства українських духових ансамблів у контексті інших видів і жанрів музичної продукції (опери, балету, хорової музики, сольного співу тощо), можна зробити висновки. Своєрідність засобів вираження національного характеру національного виконавства на духових інструментах, яке під благотворним впливом європейських музичних шкіл змогло самостійно освоїти досягнення європейської композиторської школи та досягти вражаючих висот майстерності.

Духовна музика, принципи якої охоплюють майже всі сфери соціокультурного життя суспільства, виявляє у сфері виконавства універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям. Визначаючи сучасні проблеми розвитку духової музики в Україні, можна зробити наступні висновки.

На жаль, як і інші музичні жанри в Україні, сучасна духовна музика має свої проблеми. Вітчизняні інструменти не виробляються, тому видавництву нот приділяється недостатньо уваги. Середні та вищі навчальні заклади, де готують фахівців, стають закритими, без конкурсного відбору та працевлаштування професійних викладачів. В умовах постійного відтоку талановитих артистів, педагогів і диригентів за кордон Україна відчуває дефіцит кваліфікованих кадрів.

Таким чином українське духове мистецтво продовжує розвиватися в нових умовах, відкриваючи величезні, але невикористані можливості та зазнаючи якісних змін. У своєму русі він поєднує глибокі фольклорні витоки, національне надбання, з одного боку, і сучасні тенденції розвитку цього жанру, з іншого, і продовжує займати важливу частину культури народу музично-інструментальної культури. Удосконалити методику навчання та посилити загальний процес підготовки юних музикантів.

На основі даної теми, між учнями Боянського ліцею №1, було виявлено, що патріотична духова музика має позитивний вплив на навчання учнів. Учні, які слухали духову музику під час навчання, показали покращення в різних аспектах навчання.

По-перше, учні, які слухали духову музику, виявили більшу концентрацію і увагу під час виконання завдань. Вони були менше відволікалися і змогли зосередитися на навчальному матеріалі.

По-друге, духова музика допомогла знизити рівень стресу учнів. Вона створювала сприятливу атмосферу, яка сприяла розслабленню і зниженню тривоги. Це зробило навчання більш приємним і ефективним для учнів.

По-третє, учні, які слухали патріотичну музику, показали покращення в запам'ятовуванні навчального матеріалу. Музика стимулювала їхні мозкові процеси і допомагала засвоювати інформацію краще.

Отже, результати свідчать про те, що патріотична духова музика може бути корисним інструментом для покращення навчання учнів. Проте, важливо враховувати індивідуальні особливості та уподобання кожного учня, оскільки реакція на музику може бути різною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аскоченский В. Типографія Університету Св. Володимира. Київ, 1856, с. 913
2. Ашик А. Керченські давнини. Про Пантікапейську катакомбу, прикрашену фресками. Одеса, 1845, с. 280
3. Голик Г. Музичне виховання в українській школі. Дрогобич, 1998, с. 180.
4. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики. Київ, 1971, с. 52-112.
5. Григор'єв Г.М. Проблеми оркестрового духового виконавства. Київ, 2007. с. 36-45.
6. Грінченко М. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. Київ, 1959, с. 530.
7. Грінченко М.О. Матеріали до музичного словника: Цехи музичні на Україні. 1959, с. 2-3.
8. Довженко В.Д. Народна творчість та етнографія. 6-те вид. 1969, с. 56-59.
9. Дувірак Д. «Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи». Львів, 1997, с. 7-14.???
10. Зіновійв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ, 1971, с. 392.
11. Ільченко А. А. Підвищення ефективності навчання студентів музично-педагогічних факультетів педінститутів в оркестровому класів. Київ, 1980, с. 22.
12. Іконників В.С. Київська старовина 1654-1855. 9-те вид. Київ, 1904, с. 356.
13. Карнак А. Українська сучасна музика початку ХХІ століття. 7-ме вид. Київ, 2010, с. 18-22.
14. Клименко П. Цехи на Україні. Київ, 1929, с. 3-21.

15. Корихалова Н. П. Музично-виконавчі терміни. Виникнення, розвиток значень та його відтінки, використання у різних стилях. 2000, с. 272.
16. Корній Л. Історія української музики. 1-ше вид. Київ, 1996, с. 315.
17. Лазаревський А. Опис 1-ше вид. Київ, 1888, с. 256.
18. 22 Лазаревський А. Опис 3-тє вид. Київ, 1902, с. 456.
19. Макаренко М. Маріупольський могильник. Київ, 1933, с. 250.
20. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. Київ, 1967, с. 22-87.
21. Назаревский А.А. До історії київського музичного цеху. Київ, 1913, с. 367.
22. Посвалюк В. Психологічна підготовка у виконавчій діяльності трубача. Київ, 1999, с. 88–93.
23. Посвалюк В. Трубочі Києва: минуле та теперішнє. Київ, 2000, с. 80.
24. Посвалюк В. Щоденні вправи учня-трубача. Київ, 1998, с. 40.
25. Рішко О. У пошуках страченого минулого. Львів, 1996, с. 286.
26. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва. 1994, с. 32-34.
27. Рудчук Ю.А. І звучали духові оркестри. 4-те, 5-те вид. 1999, с. 28.
28. Рудчук Ю.А. Срібні звуки духових. 1-ше вид. 1995, с. 26-27.
29. Сверлюк Я. Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. Рівне, 2001, с. 96-99.
30. Сецінський Є. Матеріали для історії цехів у Поділля. Кам'янець-Подільський, 1904, с. 78.
31. Соломонік Е. Нові епіграфічні пам'ятники Херсонесу. Київ, 1973, с. 283.
32. Сумцев Н.Ф. Іоань Вишенській Київська старовина. 4-те вид. Київ, 1885, с. 663-680.

33. Стукаленко З. Оркестрове диригування. Кропивницький, 2017, с. 137.
34. Соломонова О.Б. Асоціативне мислення як базовий принцип навчання в музичному виші. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Одеса, 2001, с. 172-176
35. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія. Рівне, 2007, с. 235.
36. Фільц Б. Музична культура східних слов'ян. Історія української музики. Київ, 1989, с. 138-140.
37. Хойновський І. Археологічні відомості про предків слов'ян та Русі. Київ, 1896, с. 223.
38. Шафонський О. Чернігівського намісництва топографічний опис. Київ, 1851, с. 656.
39. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української дожовтневої музики. Київ, 1969, с. 588.
40. Вишпінська Я.М., Тома І. Постановка виконавського апарату музиканта духовика як основа розвитку учня-початківця. Тези доповідей студентської наукової конференції Чернівецького національного університету (25–27 квітня 2023 року). Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи. – Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2023. С. 21.
41. Вишпінська Я.М., Тома І. Духова музика як чинник формування патріотизму в учнів ЗЗСО. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Удосконалення професійної майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного простору». Присвячена 90-й річниці від дня народження засновника кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т.Г. Шевченка та літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича, члена кореспондента Академії Мистецтв України, професора

Андрія Кушніренка (22-23 листопада 2023 року) Чернівці : Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2023.

42. Рудчук Ю.А. Духова музика в Україні Київ, 2006
- 43.. Сікорська І. ХХ ст. / І. Сікорська // Матеріали до українського мистецтвознавства. – Вип.3. – Київ, 2003. – С. 27- 30.
44. Щербанюк В.Ф. Щоденні вправи трубача. Чернівці, 2019 257с.
45. Іванов Л.Ф. Матеріали науково-практичної конференції. Київ, 2004, с.35-36
46. Григор'єв Г.М. Проблеми оркестрового духового виконавства Київ, 2007. с. 36-45
47. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва / Ю.А. Рудчук // Нові дні. – Toronto, ont. Canada, 1994. – вересень-жовтень. – С. 32-34.
48. Рудчук Ю.А. Духові оркестри-складова частина оркестрового мистецтва України Київ, 1994 с. 62
49. Кияновська Л.О. Українська музична культура: Навч. Посіб /Л.О. Кияновська. – Львів: «Тріада плюс», 2008. – 344с.
50. Посвалюк В. Педальні звуки в світлі сучасного погляду на роботу трубача Київ: КССМШім. М. В. Лисенка, 2000, – С.85–87;

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Томашко' with a date '14/3' written below it.

_____ I.V. Тома