

at raising the level of emotional and intellectual knowledge of ensemble music art, forming theoretical and practical knowledge about collective-performing activity

The most effective at this stage were problem-searching methods: learning: verbalization of the content of musical works, educational discussion, cognitive game, creating situations of interest and novelty of educational material; emotionally shaped problem situations with using media tools; promotion of responsibilities and responsibilities; poll, presentation of orchestral instruments, methods of activating attention and artistic analogies. Performing-creative stage is characterized by a focus on activating the creative potential of saxophone students, ensuring their readiness for ensemble performance and creative activity. More effective at this stage were creative – search methods: free choice of creative tasks, analytical commentary, sketch processing music. Implementation in the educational process of the primary educational institutions of the artistic education of the ensemble as a priority form of future teachers playing the wind instruments; to improve the level of their musical performing training; save the contingent of initially motivated students; to expand prospects of further self-actualization of graduates.

**Keywords:** musical education, playing the wind instruments, festival and competitive-artistic movement, folk music.

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-150.2021.13>

УДК 378.011.3:051:780.646.1]:17.035.3

Попович Т. Ф.

## ОСОБЛИВОСТІ УДОСКОНАЛЕННЯ ЗМІСТУ І ФОРМ СИСТЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ-ТРУБАЧІВ: ЕТНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті висвітлено аналіз структури та змісту освітнього процесу професійної підготовки виконавців-трубачів з позицій етнологічного підходу, що дозволив сформулювати нове бачення актуальних проблем навчання гри на трубі та можливостей їх вирішення, оновити теоретико-методологічний фундамент для розробки методики навчання гри на трубі, яка сприяла б ефективності формування виконавської техніки виконавця-трубача. Доведено, що комунікативна взаємодія з представниками сучасної фолк-культури у класі труби – один з найскладніших художньо-інтелектуальних процесів у виконавському мистецтві, в результаті якої вирішуються мистецькі й академічні завдання професійної підготовки.

Автором висвітлено особливості етапності формування виконавської техніки трубача, зокрема формування його пальцевого апарату. Найефективнішими на першому етапі стали методи стимулювання до навчання: індивідуальні та групові обговорення, метод педагогічної підтримки (схвалення, дружнє ставлення), забезпечення успіху в навчанні, ансамблевий показ. Доведено, що найбільш ефективними на другому етапі виявилися проблемно-пошукові методи: навчання: вербалізація змісту музичних творів, навчальна дискусія, пізнавальна гра, створення ситуацій інтересу та новизни навчального матеріалу, створення ситуацій успіху; емоційно-образні проблемні ситуації з використанням медіа-засобів; стимулювання обов'язків і відповідальності; опитування, презентація оркестрових інструментів, методи активізації уваги та художніх аналогій. Більш ефективними на третьому етапі виявилися творчо-пошукові методи: вільного вибору творчих завдань, аналітичного коментування, ескізного опрацювання музичних творів. Передбачено виконання наступних педагогічних умов: гуманізація та гуманітаризація освітнього процесу; створення позитивної емоційної атмосфери музичного навчання; занурення в спеціальність, обрану сферу музичного

виконавства; визначення актуальних і адекватних вимог до студентів; розробка індивідуальних траєкторій професійного розвитку майбутніх виконавців-трубачів.

**Ключові слова:** музичне навчання, гра на трубі, колективне музикування, комунікативна взаємодія, етнологічний аспект.

Музична культура сьогодення надзвичайно розмаїта. Стрімкий розвиток сучасної популярної культури, впровадження у цей процес новітніх технологій, збільшення масового попиту актуалізують необхідність всебічного дослідження цього явища [11]. Зокрема, неабиякий інтерес представляє собою активний взаємовплив та синтез різних музичних стилів, що відбувається нині й проявляється у яскравій взаємодії різних стилів та жанрів сучасної фолк-музики та її застосування у процесі професійної підготовки виконавців-трубачів. В. Подольчук наголошує: “відомим фактом є той, що використання труби – цього колоритного за звучанням музичного інструмента – відіграє непересічну роль у ансамблевому виконанні” [7]. Труба яскраво виявляє себе у групі духових інструментів духового, оперного, симфонічного оркестрів, а також різноманітних сучасних фолк-гуртів.

З кожним роком з'являється все більше гуртів, які створюють етно-музику. Якби їх ніхто не слухав, не відвідував би концертів, то навряд чи виникли world music-формації, етнодискотеки та етно-хаус. Творчий доробок українських музикантів, що віднайшли себе в стихії фольк-року та етно-ф'южн, в Україні має кілька каналів репрезентації: етнофестивалі, окремі концерти й спільні проекти з іншими митцями (театральні, візуальні, Інтернет) тощо.

Одним з фундаментальних педагогічних завдань у сфері професійної підготовки виконавців-трубачів є розвиток музикальності майбутніх виконавців, що включає комплекс таких понять, як музичний слух, музичний ритм і музична пам'ять. Педагоги при навчанні гри на музичному інструменті ставлять різні орієнтири: одні спрямовані на вдосконалення технічного ресурсу виконавця, паралельно з цим піклуючись про загальну музичну підготовку, інші, навпаки, в першу чергу сконцентровані на осмисленому музичному виконанні. Проте, в цілому вітчизняна школа духового виконавства спрямована на всебічний розвиток виконавця, що поєднує високу технічну майстерність і музикальність розкриття художнього образу. Не менш важливим є формування досвіду читання нот з листа і досвіду ансамблевого музикування. Вести мову про розвиток окремих елементів виконавської виразності не доводиться, якщо виконавські навички не будуть постійно зв'язуватися з виразною передачею образів, почуттів, думок і настроїв. Вміння проникати в сутність музичного образу і задум композитора, вміння орієнтуватися в музичному матеріалі, використовуючи при виконанні різні засоби виразності та необхідну міру руху і динаміки потребує емоційно-активного ставлення до твору, що виконується. Одним з найважливіших завдань професійної підготовки виконавців-трубачів мають стати змістовність, глибина і емоційність виконання.

Вітчизняні та зарубіжні педагоги-духовики ХХ сторіччя В. Блажевич, Б. Діков, Г. Орвід, М. Платонов, С. Розанов, Ю. Усов, А. Федотов, В. Цибін сформулювали так звану “психофізіологічну школу гри на духових інструментах”, основною вимогою якої було свідоме ставлення до виконавського процесу. Гра

на духових інструментах розглядалася ними як складний психофізіологічний акт, керований вищою нервовою діяльністю людини. На думку А. Федотова, “Методика навчання гри на духових інструментах виробила особливі художні вимоги до виконавців: “ясність, глибина і виразність звуку, співуча кантилена, яскрава емоційність, простота і щирість у вираженні почуттів” [10].

Музичний авангардизм, що існував з кінця XIX сторіччя до останньої чверті XX сторіччя, виявив необхідність вдосконалити виконавські прийоми XIX сторіччя, а також доповнити методику навчання гри на духових інструментах вивченням нових, нетрадиційних виконавських прийомів, до яких належать: 1) перманентне (безперервне) виконавське дихання; 2) гра акордами (багатозвуччя); 3) Frullato на мідних духових інструментах; 4) так звана “гра у квадратах”; 5) четверть тонова альтерація; 6) губна осциляція; 7) язичкове pizzicato; 8) удар долонею по мундштуку мідного духового інструмента; 9) стукіт пальцем по клапану або корпусу інструменту [10].

У XX столітті з’явилося багато нової методичної літератури, серед якої чотири збірники статей і нарисів “Методика навчання гри на духових інструментах” (один під редакцією Є. Назайкинського і три під редакцією Ю. Усова), книга А. Федотова “Методика навчання гри на духових інструментах” (1975 р.), яка користується у сучасній практиці виховання виконавців [4; 9; 10]. Дослідженню музично-акустичних, технічних, художніх проблем гри на духових інструментах присвячено низку мистецтвознавчих, музично-методичних робіт (В. Апатський, В. Венгловський, С. Горовий, І. Гішка, В. Іванов, П. Круль, М. Крупей, Г. Марценюк, В. Посвалюк, І. Пушечніков, Ю. Усов, І. Якустиді та ін.).

Протягом розробленого та впровадженого у МДУ лонгітюдного включеного і невключеного спостереження, що дозволив зафіксувати й проаналізувати зміст освітнього процесу в класі труби, застосовуючи метод моделювання у професійній підготовці виконавця-інструменталіста, нами запропонована модель індивідуальної траєкторії становлення виконавця-трубача, на підставі якої формується і вдосконалюється педагогічний процес професійної підготовки студентів.

**Мета статті** полягає в розкритті загальних сучасних тенденцій розвитку мистецької педагогіки і виконавства на духових інструментах, зокрема на трубі, в теоретико-методологічному, організаційно-педагогічному, психолого-комунікативному, творчо-виконавському ракурсах, що дозволило усвідомити і сформулювати проблеми, перспективи, виокремити принципи музичного навчання студентів мистецьких навчальних закладів, висвітлити роль комунікативної взаємодії з представниками сучасної фолк-культури у класі труби як одного з найскладніших художньо-інтелектуальних процесів у виконавському мистецтві, в результаті якого вирішуються мистецькі й академічні завдання, шліфується етнологічний аспект майбутньої професійної діяльності студентів.

На сучасному етапі існує коло невирішених проблем в методиці навчання гри на духових інструментах, а саме: 1) методика навчання гри на духових інструментах недостатньо спирається на досягнення педагогічної науки і музичної психології; 2) у сучасній методиці навчання гри на саксофоні найбільш

раціональним типом виконавського дихання вважається грудобрюшний, ігноруючи грудний тип дихання. Натомість, виконавська практика останніх років показала необхідність використання всіх типів дихання; 3) у навчальних закладах України мало дівчат навчається грі на мідних духових інструментах. Недостатньо розроблена методика постановки виконавського дихання жінок. Тим часом, в США функціонує багато жіночих духових оркестрів, чиї виступи незмінно викликають інтерес у публіки; 4) у навчальних мистецьких закладах України не ведеться навчання студентів-духовиків умінням складати каденції до творів, що виконуються, транспонувати музичний текст для власного інструменту; 5) деякі вітчизняні виконавці на трубі прагнуть перевершити один одного в швидкості виконання будь-яких творів, що мають темпові вказівки "allegro", "allegretto", "vivo", "presto" тощо. Така тенденція неминуче веде до спотворення авторського задуму, до беззмістовної, "усередненої" гри, до втрати індивідуального стилю виконання. Приведені терміни зовсім не означають "presto possibile" – грати гранично швидко. Іноді швидкість виконання і демонстрація staccato служить ширмою, за якою музикант намагається приховати пустоту виконавської культури і слабе володіння комплексом виконавської техніки. 6) деякі молоді виконавці на духових інструментах вважають за краще користуватися нотними виданнями, де приведена найбільша кількість редакторських прикрас і відступів. Іноді така практика служить спробою приховати за допомогою зовнішніх ефектів відсутність глибокої думки і нестачу виконавської культури [10].

Музично-виконавська діяльність студента-трубача вдосконалюється в процесі музичного навчання, завдання якого полягає в необхідному синтезі виконавської техніки і духовної культури. В основі формування виконавських навичок гри на саксофоні лежить складне поєднання анатомо-фізіологічних процесів з розвитком внутрішньо слухових і перцептивно-тембральних здібностей учнів, їх технічних можливостей, особливостей звуковидобування. Виконавська техніка є одним з найважливіших засобів для втілення художніх намірів студента у процесі гри на інструменті. Цікавим, на нашу думку, для формування виконавської техніки трубачів є розгляд партитур сучасних українських рок-гуртів.

Велику популярність у середовищі шанувальників рок-музики набув рок-гурт "**Воплі Відоплясова**" ("**ВВ**"), створений під орудою Олега Скрипки. Гурт був заснований в 1986 році і відразу ж звернув на себе увагу чітко вираженою національною спрямованістю трактування стилістики року. Саме цей колектив одним із перших почав використовувати народні мотиви у рок-музиці 1980-х років.

За стилістикою гурт "ВВ" відрізняється поєднанням фольк-напрямку з елементами фанку і навіть диско. За структурою ансамблю, що складається з фронтмена-соліста, бек-вокалу в особі самих же музикантів-інструменталістів, різноманітного змішаного (акустичного та електронного інструментарію), "ВВ" відображає типову тенденцію, характерну для багатьох інших національних рок-груп, які виростили на базовій основі Beatles.

Перш за все, це стосується універсалізму учасників групи, які виступають і

як вокалісти, і як інструменталісти одночасно. Крім цього, текстовий зміст композицій визначає їх конкретний музичний матеріал, який індивідуалізується, видозмінюється, що робить кожен новий хіт неповторним. Серед них хіти групи “ВВ”, які стали класикою українського національного року, – композиції “Весна” і “Юра”.

Репрезентацією стилю групи “ВВ” у рок-композиції стала композиція “Весна”, поміщена в альбом “Музика” 1997 року. Звертаючись до слухача перед виконанням твору, О. Скрипка наголошує на тому, що вона проведе слухача від “знайомого до незнайомого”, маючи на увазі з’єднання стилістики панк-року з етно-мотивами української естради, а також французьким “фоном” – жанром мюзет, представленим через баянні вступи і закінчення.

У композиції “Весна” увагу зацентровано на багаторазових повторях куплету з різними текстами переважно лірико-ігрового змісту, а також на характерному приспіві, побудованому на інтонації великої терції як прикладі заклички, що належить до українських веснянок. Звертає увагу динамічність композиції, в якій повтори куплетного типу долаються постійним оновленням матеріалу за допомогою інструментальних і вокальних звучань – використанням “неінструментального” скету на типово українських коломийкових складах “най-най”, а також звуконаслідувальних “бум-бум”, що імітують перкусію. У заспіві солістові-фронтменів підспівує чоловічий бек-вокал, причому це відбувається то послідовно, антифонно, то водночас, одноразово.

У процесі розгортання куплетної форми в композиції посилюється варіантність, зокрема збільшується кількість інструментальних заспівів, а текст зберігається лише в рефрені-приспіві з фактично єдиним ключовим словом “весна” (йому відповідає бек-вокал “прийде”).

В останньому куплеті пісні наочно показано начебто віддалення ансамблю, що імітує українські народні гуляння: з його партій залишені лише свист соліста й барабани (ефект полярного контрасту, відомий усім за віддаленням оркестру або ансамблю, де чутно лише найвищі та низькочастотні компоненти, наприклад, флейту-піколо і великий барабан у духовому оркестрі). Манера співу стилізована під горловий тембр, близький до українського фольклорного.

Інструментальний склад у вказаній композиції традиційний для панкових груп і включає, поряд з баяном і, одночасно, “знаком” стилю мюзет, трубу, саксофон, перкусію, електрогітари (соло і бас). Різні поєднання цих інструментів, що звучать то разом, то парами, то соло на тлі перкусії, дають загальну експресивно-динамічну картину розгортання матеріалу пісні в формі.

Аналізуючи партитури “ВВ”, приходимо до висновку, що однією з важливих є проблема розвитку художнього мислення виконавця на трубі, що визначає необхідність вирішення деяких завдань – усвідомлення специфічних особливостей звучання труби у ряді інших духових інструментів та виокремлення засобів виразності, що впливають на процес формування музично-художнього мислення виконавця-трубача. Найефективнішими на цьому етапі знайомства з творчістю “ВВ” стали методи стимулювання до

навчання: індивідуальні та групові обговорення, метод педагогічної підтримки (схвалення, дружнє ставлення), забезпечення успіху в навчанні, ансамблевий показ, адже застосування труби в оркестрових партитурах виявляє взаємозв'язок тембру інструменту з серйозними художніми музичними образами, які потребують і неодмінно специфічного мислення, що здатне відтворити художній задум виконавця, опосередковуючи задум композитора.

Для досягнення так званого "перереформатування" фольку натхненно працює також команда "**The Doox**", а це – вокалісти Юлія Маляренко і Максим Бережнюк, клавішник Андрій Заплотинський, соло-гітарист Денис Рильков, басист і продюсер Тарас Перетятко та барабанщик Олексій Биков. 2014 року музиканти запустили проект "The Doox" і в листопаді презентували демо-альбом. Їхня музика – яскравий зразок глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де ми слухаємо не окремо фолк і рок, а сприймаємо їх у нерозривній єдності.

Звернення гурту "The Doox" до фольклорної спадщини насправді є способом налагодити контакт між прадавньою музикою та сучасним слухачем, донести фольклор якомога ширшій аудиторії, пропагувати його, залучаючи різні стильові напрямки. Але це аж ніяк не принижує статусу фольклору і не позбавляє його самодостатності. Навпаки, інтеграція етно-струменю у сучасний культурний простір веде до народження чогось нового. Особливо цікавими видаються твори, в яких музиканти використовують цитати й алюзії всесвітньовідомих хітів, як, наприклад, в аранжуванні чумацької пісні ("Іхали чумаки у Крим по сіль"), де звучить мотив з композиції "Session" альтернативного рок-гурту "Linkin park" та схожі гітарні рифи до хіту "Nirvana" "Smells Like Teen Spirit" у пісні "Гопака".

Одна з особливостей гурту "The Doox" поєднання жіночого та чоловічого народних голосів, які зливаються не лише тембрально, а й на рівні інтуїції, настільки добре вокалісти відчувають одне одного. Юлія Маляренко та Максим Бережнюк знайомі ще з часів навчання в університеті, разом співали у фольклорному ансамблі "Крालиця". На думку Максима, спів у дуеті – це унісон, який повинен зливатись не лише в партіях, а ще й у думках, діях, тобто збігатись в усьому. Звідси й ідея створення дуету, адже в народних піснях яскраво окреслена тема кохання, стосунків, тому важливою складовою творів гурту складають обробки саме з цією тематикою. В них генетична пам'ять збагачується імпульсами сучасності.

Родзинкою гурту є сопілковий драйв, що його забезпечує Максим Бережнюк. У його колекції більше ста духових інструментів, серед яких – сопілки, дрімба, дудук, трембіта, дводенцівка, дуда, окарина та багато інших. Звучання народних духових додає звучанню особливого ліризму. Відтак, кожен інструмент у гурті "співає". Чи то гітара, бас-гітара чи клавішні або духові, їхні партії надзвичайно виразні і мелодичні.

Серед методів роботи зі студентами, що допомагали виявити особливості творчості "The Doox" назвемо проблемно-пошукові методи: навчання: вербалізація змісту музичних творів, навчальна дискусія, пізнавальна гра, створення ситуацій інтересу та новизни навчального

матеріалу, створення ситуацій успіху; емоційно-образні проблемні ситуації з використанням медіа-засобів; стимулювання обов'язків і відповідальності; опитування, презентація оркестрових інструментів, методи активізації уваги та художніх аналогій.

Отже, гурт "The Dooh" вирізняється потужним звучанням, запальною енергетикою та неймовірною виконавською харизмою, здобувши статус одного з найкращих етно-гуртів України. Український гурт The Dooh створює сучасну музику з елементами традиційної пісні та етно-року.

Одним з яскравих представників української фольк-рок-музики є харківська група "Nokturnal Mortum" (1991 р.). Колектив здійснив внесок у розвиток вітчизняного блек-металу та протягом тривалого часу є одним з його лідерів ("Nokturnal Mortum"). Склад групи: Варгот (вокал, гітара, народні), Jurgis (гітара, бек-вокал), Байрот (ударні), Hyozt (клавіші, сесійний музикант).

Як зазначає В. Тормахова, "саме вони в Україні започаткували у важкій музиці звернення до коренів слов'янства і тієї самої національної ідентичності" [10]. "Nokturnal Mortum" в буквальному сенсі виховали кілька поколінь слухачів, сформували в них патріотизм. Коріння нації в їх перфоменсі пробирає до кісток" (Нечаєв). Починаючи з 1997 р. колектив майже кожні два роки записує студійні, концертні та міні-альбоми. Потрібно відзначити: незважаючи на використання стилістичних прийомів різними виконавцями, "Nokturnal Mortum" у своїх композиціях надає перевагу втіленню новаторських ідей, завдяки чому й набули статусу культової формації. Практично в усіх альбомах відчутні фольклорні мотиви в поєднанні з потужною і змістовною раган-лірикою (раган з англ. – язичницький), зверненням до слов'янської міфології. Назви пісень є промовистими: "Смерековий Дід", "Ніч Богів", "Дика Віра" тощо.

Яскравим прикладом є пісня "Залізним Орлом в Золоту Сваргу" (Сварга – обитель верховного Бога слов'янського язичництва) з альбому "The taste of victory" (2003 р.). Це розгорнута п'ятнадцятихвилинна композиція, під час звучання якої відчувається ціле дійство. Поліфонічна палітра з чудовим саундом надають цікавий, незвичайний баланс між мелодійною лірикою й агресивним металевим звучанням. Така звукова "прірва" між мелодією та супроводом веде слухача в глибину століть, де людина існувала сам на сам зі всемогутньою природою. Використання численних народних інструментів (трембіта, цимбали, сопілка, дрімба, бандура тощо) підсилює фольклорне звучання композиції, яке гармонійно поєднується із саундом електрогітар. Ефективними в роботі зі студентами-трубачами на цьому етапі виявилися творчо-пошукові методи: вільного вибору творчих завдань, аналітичного коментування, ескізного опрацювання вибраних студентами музичних творів.

**Висновки.** Отже, сучасність потребує від виконавців яскравого, новаторського та неординарного продукту. Увагу молодого слухача привертають незвичні стилістичні комбінації, які допомагають виконавцям знайти своє місце на музичному олімпі й зацікавити масового глядача незвичним полістилістичним звучанням, що є особливо популярним явищем у музичній культурі, як світовій, так і українській.

До проблеми формування художнього мислення музиканта у процесі

навчання гри на трубі необхідно віднести оригінальні акустичні ефекти багатоголосся і тощо. Труба потребує готовності студена-виконавця до відображення особливої естетики міміки та жесту, тому формування музично-художнього мислення безпосередньо пов'язане із деякими формами рефлексії, самопізнання, що є виразником усвідомлення виконавцем власного рівня здібностей, обдарованості, технічних можливостей тощо.

Це вимагає створення в освітньо-виховному процесі ЗВО таких педагогічних умов: гуманізація та гуманітаризація освітнього процесу; створення позитивної емоційної атмосфери музичного навчання; занурення в спеціальність, обрану сферу музичного виконавства; визначення актуальних і адекватних вимог до студентів; розробка індивідуальних траєкторій професійного розвитку майбутніх виконавців-трубачів. Процес самовдосконалення виконавця гри на трубі має відобразити розуміння акустично-тембрової рухливості у сімействі духових інструментів, опанування та подальше застосування у виконавстві багатих художньо-стилістичних та музично-тембрових можливостей звучання цього інструменту, що за своїми характеристиками можуть стимулювати виконавця мислити себе творцем незвичних, самодостатніх оригінальних музично-художніх трактовок сучасної музики. Поєднання різних технік автентичного співу, етнічних духових інструментів, драйву гітари та басових рифів, клавішних і ударних формують нове, інколи неочікуване, але дуже бажане звучання для прихильників української сцени. Музиканти обробляють старовинний український фольклор і різні етнічні мелодії із усього світу, додаючи до них сучасні мотиви. Сучасні аранжування охоплюють пісні з усіх куточків України: Рівненщини, Київщини, Полтавщини, Вінниччини, Волині та Карпат.

Отже, сучасна оригінальна естрадна музична творчість передбачає її входження в світовий музичний контекст не лише за рахунок репрезентації української культури, а й органічної взаємодії з іншими культурами, в тому числі, досить далекими, що створює незвичайні міжнародні музичні моделі. Розвиток сучасного естрадного мистецтва України обумовлений як традиційними підходами, так і новаторством, що свідчить про розширення міжкультурної взаємодії та поступ на шляху інтеграції української культури до загальноєвропейського культурного простору.

#### *Використана література:*

1. Андрущенко В. П. Світанок Європи. Проблема формування нового вчителя для об'єднаної Європи XXI століття. Київ, 2015.
2. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с. (Словники України).
3. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів : НВФ "Українські технології", 2010. 376 с.
4. Назайкинський Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
6. Плахотнюк В. Етнокультурні виміри поп-музики у становленні виконавських естрадних колективів: міжнародний науковий журнал "Науковий огляд". Т. 6, № 5. 2014. URL: <http://www.sciary.com/journal-scientific-scirewarticle-255852>



7. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика : навч. посіб. Донецьк : ТОВ “Цифрова типографія”, 2009. 106 с. 35.
8. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. канд. мистецтв. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 17 с.
9. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 184 с.
10. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. 159 с.
11. Khyzhna O., Lendel-Sarkevich A. Peace Education as Arts Education: In Search of New Strategies. *Philosophy and Cosmology*, Volume 21. The Academic Journal ISSN 2518-1866 (Online), ISSN 2307-3705

### *References :*

- [1] Andrushchenko V. P. Svitanok Yevropy. Problema formuvannya novoho vchytelia dlia obiednanoi Yevropy KhKhI stolittia. Kyiv, 2015.
- [2] Batsevych F. S. Slovyk terminiv mizhkulturnoi komunikatsii. Kyiv : Dovira, 2007. 205 s. (Slovyky Ukrainy).
- [3] Harasym Ya. Natsionalna samobutnist estetyky ukrainskoho pisennoho folkloru. Lviv : NVF “Ukrainski tekhnolohii”, 2010. 376 s.
- [4] Nazajkinskij E. V. Logika muzykalnoj kompozicii. Moskva : Muzyka, 1982. 319 s.
- [5] Padalka H. M. Pedahohika mystetstva (Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin). Kyiv : Osvita Ukrainy, 2008. 274 s.
- [6] Plakhotniuk V. Etnokulturni vymiry pop-muzyky u stanovleni vykonavskykh estradnykh kolektyviv: mizhnarodnyi naukovyi zhurnal “Naukovyi ohliad”. T. 6, № 5. 2014. URL: <http://www.sciary.com/journal-scientific-scirewarticle-255852>
- [7] Podolchuk V. V. Navchannia hry na trubi i vykonavska praktyka : navch. posib. Donetsk : TOV “Tsyfrova typhrafia”, 2009. 106 s. 35.
- [8] Tormakhova V. Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntezy : avtoref. dys. kand. mystetstv. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2007. 17 s.
- [9] Usov Yu. Istoriya otechestvennogo ispolnitelstva na duhovyh instrumentah. Moskva : Muzyka, 1989. 184 s.
- [10] Fedotov A. S. Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah. Moskva : Muzyka, 1975. 159 s.
- [11] Khyzhna O., Lendel-Sarkevich A. Peace Education as Arts Education: In Search of New Strategies. *Philosophy and Cosmology*, Volume 21. The Academic Journal ISSN 2518-1866 (Online), ISSN 2307-3705

### ***Попович Т. Ф. Особенности совершенствования содержания и форм системы профессиональной подготовки исполнителей-трубачей: этнологический аспект.***

*В статье освещены анализ структуры и содержания образовательного процесса профессиональной подготовки исполнителей-трубачей с позиций этнологического подхода, который позволил сформировать новое видение актуальных проблем обучения игре на трубе и возможностей их решения, обновить теоретико-методологический фундамент для разработки методики обучения игре на трубе, которая способствовала б эффективности формирования исполнительской техники исполнителя-трубача. Доказано, что коммуникативное взаимодействие с представителями современной фолк-культуры в классе трубы – один из самых важных художественно-интеллектуальных процессов в образовательной среде, в результате которого решаются художественные и академические задачи профессиональной подготовки.*

*Автором рассмотрены особенности этапности формирования исполнительской техники трубача, в частности формирование его пальцевого аппарата. Наиболее эффективными на первом этапе стали методы стимулирования к обучению: индивидуальные и групповые обсуждения, метод педагогической поддержки (одобрение, дружеское), обеспечение успеха в обучении, ансамблевый показ. Доказано, что наиболее эффективными на втором этапе оказались проблемно-поисковые методы: обучение: вербализация содержания музыкальных произведений, учебная дискуссия, познавательная игра, создание ситуаций интереса и новизны учебного материала, создание ситуаций успеха; эмоционально-образные проблемные ситуации с использованием медиа-средств; стимулирование обязанностей и ответственности; опрос,*

презентация оркестровых инструментов, методы активизации внимания и художественных аналогий. Более эффективными на третьем этапе оказались творчески-поисковые методы: свободного выбора творческих задач, аналитического комментирования, эскизного обработки музыкальных произведений.

Предусмотрено выполнение следующих педагогических условий: гуманизация и гуманитаризация образовательного процесса; создание положительной эмоциональной атмосферы музыкального обучения; погружение в специальность, выбранную сферу музыкального исполнительства; определение актуальных и адекватных требований к студентам; разработка индивидуальных траекторий профессионального развития будущих исполнителей трубачей.

**Ключевые слова:** музыкальное обучение, игра на трубе, коллективное музицирование, коммуникативное взаимодействие, этнологический аспект.

**POPOVICI T. F. Features of improvement of the content and forms of the professional training system for performers of playing trumpet: ethnological aspect.**

*The analysis of the structure and content of the educational process at the branches of the wind instruments of institutions of the primary artistic education from the standpoint of modern methodological approaches, allowed to form a new vision of the actual problems of playing the trumpet and the possibilities of their solution. The implementation of these approaches involves the following principles of learning: interest; cooperation; a combination of conscious and intuitive ways of musical knowledge; unity of artistic and technical development; development of creative initiative and skills of independent work. The foundation for developing a learning technique for playing on trumpet. The scientific and pedagogical substantiation of expediency of collective learning of the game on wind musical instruments at the initial stage in the form of an ensemble with various variants of the instrumental composition, reproducing the natural conditions of performance on the trumpet is presented. The model of musical education of students for musical performance is developed; agreed on the main elements that determine the vector, goals, theoretical and methodological and organizational and communicative content of the educational process.*

*The most effective at first stage were methods of stimulating learning: individual and group discussions, method of teaching support (approval, friendly attitude), ensuring success in learning, ensemble performances. The content-reflexive stage of experimental work is aimed at raising the level of emotional and intellectual knowledge of ensemble music art, forming theoretical and practical knowledge about collective-performing activity*

*The most important at second stage were problem-searching methods: learning: verbalization of the content of musical works, educational discussion, cognitive game, creating situations of interest and novelty of educational material; emotionally shaped problem situations with using media tools; promotion of responsibilities and responsibilities; poll, presentation of orchestral instruments, methods of activating attention and artistic analogies.*

*More effective at third stage were creative-search methods: free choice of creative tasks, analytical commentary, sketch processing music. Implementation in the educational process of the primary educational institutions of the artistic education of the ensemble as a priority form of future teachers playing the wind instruments; to improve the level of their musical performing training; save the contingent of initially motivated students; to expand prospects of further self-actualization of graduates.*

*It is proved that communicative interaction with representatives of modern folk culture in the trumpet class is one of the most complex artistic and intellectual processes in the performing arts, as a result of which artistic and academic tasks are solved.*

**Keywords:** musical education, playing the trumpet, collective music, communicative interaction, ethnological aspect.