

На правах рукописи

Анисимов Максим Владимирович

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО
КАК ПРОБЛЕМА ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ
ИСКУССТВА ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2016

Работа выполнена на кафедре духовых оркестров и ансамблей ФГБОУ ВО
«Московский государственный институт культуры (МГИК)»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Иванов Владимир Дмитриевич

Официальные оппоненты: **Березин Валерий Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, профессор кафедры
истории и теории исполнительского искусства

Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная консерватория
имени С.В. Рахманинова, доцент
кафедры духовых и ударных инструментов

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки», кафедра
музыкальной педагогики и исполнительства

Защита состоится «30» июня 2016 г. в 18.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории имени С.В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории им. С.В. Рахманинова и на
сайте [http://www.rostcons.ru / discouncil.html](http://www.rostcons.ru/discouncil.html)

Автореферат разослан «26» апреля 2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Дабаева Ирина Прокопьевна



I. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Отечественное искусство игры на духовых инструментах, пройдя большой исторический путь, идёт в настоящее время в направлении своего дальнейшего развития, которое характеризуется более высоким, по сравнению с предшествующими периодами, уровнем исполнительского мастерства музыкантов-духовиков, их сольной и оркестрово-ансамблевой практики¹.

В российском исполнительском пространстве это искусство сложилось в яркое художественно-творческое направление – школу, получившую достойное признание как в нашей стране, так и за рубежом. Эта школа воспитала уже много поколений талантливых инструменталистов и педагогов-музыкантов, накопила большой художественный сольный, ансамблевый и музыкально-педагогический репертуар, теоретические знания, что и является свидетельством её достижений.

В то же время подготовка высокопрофессиональных, компетентных и конкурентноспособных музыкантов-духовиков в условиях сегодняшней музыкально-педагогической действительности является приоритетным направлением в деятельности музыкальных вузов. Именно поэтому важен акцент на поиск новых путей по реализации требований образовательной стратегии воспитания отечественных исполнителей на духовых инструментах. Актуальность исследования проистекает из потребности в обогащении музыкально-образовательной среды дальнейшими педагогическими разработками, направленными на формирование и развитие исполнительского мастерства, на корректировку содержания, форм и методов профессиональной исполни-

¹ См. Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика. – М.: Музыка, 2007. 128 с.

тельской подготовки музыкантов-духовиков.

Развитие отечественного духового искусства показывает, что в данном музыкально-педагогическом и исполнительском пространстве имеется ещё немало насущных проблем, требующих своего концептуального теоретического осмысления. Одна из них – феномен мастерства инструменталиста, в том числе и музыканта-духовика, его целостная континуальная, непрерывная природа развития. Во всяком случае, неясность представлений о сущности этого явления мешает сегодня, в определённой мере, музыкантам-духовикам более эффективно и качественно решать те или иные прикладные творческие и образовательные задачи.

Анализ научно-теоретических разработок музыкантов-духовиков позволяет констатировать, что эта проблема получает своё отражение косвенно, в виде отдельных элементов, «растворяясь» в гуще общих вопросов теории и практики искусства игры на духовых инструментах, не имея, таким образом, специального научного осмысления.

В новом историческом периоде развития отечественного духового исполнительского творчества становится необходимой дальнейшая передача накопленного ценного исполнительского и музыкально-педагогического опыта молодому поколению российских музыкантов-духовиков. Подобный процесс протекает через изучение музыкально-художественных традиций, творческой преемственности, что также является научно-методической, учебной проблемой. Следовательно, её решение может положительно сказаться на теоретической и практической стороне развития духового исполнительского искусства в целом.

Главный вектор данного исследования – теоретическое осмысление проблемы формирования и развития исполнительского мастерства музыкантов-духовиков как одного из путей оптимизации качества их образования и реализации творческого потенциала.

Объектом исследования является исполнительство на духовых инструментах.

Предмет исследования – исполнительское мастерство музыканта-духовика как сфера концептуальной технико-смысловой организации игры, как предмет научного анализа художественно-исполнительских традиций, творческо-преемственных связей и творческого опыта отечественных музыкантов-духовиков.

Исходя из логики последовательного изучения объекта и предмета исследования в целом и сопутствующих им явлений, в частности, в работе уделяется большое внимание выявлению взаимодействующих компонентов внутри исследуемого процесса.

Гипотеза исследования основана на предположении о том, что исполнительское творчество музыканта-духовика должно базироваться на последовательном и непрерывном формировании и развитии искусства игры на духовом инструменте. Исходным посылом обучения является аккумуляция художественно-ценностного исполнительского опыта, творческих традиций и музыкально-исторической преемственности. Это может осуществляться при наличии следующих основных условий:

- адаптивности к специфике ценностно-творческой деятельности музыканта-духовика, самоорганизации исполнительского процесса и самоуправления технологией игры;
- единства методологических подходов и принципов в последовательно-ориентированном развитии исполнительского мастерства;
- осмысленного подхода к технико-смысловой организации игры на духовом инструменте;
- поэтапного и целенаправленного развития музыкально-интеллектуальной, эмоциональной сферы и интерпретационной культуры музыканта-духовика.

Цель работы – выявить объективные критерии, способствующие достижению определённых уровней исполнительского мастерства в рамках целостной профессиональной системы, ориентированной на подготовку специалистов-духовиков высокого уровня.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

- уточнить сущность понятий «исполнительское мастерство», «музыкально-художественные традиции», «творческая преемственность» и «исполнительская школа» в связи с предметом искусствоведческого исследования;
- раскрыть проблему исполнительского мастерства, исходя из общей тенденции развития теории и практики искусства игры на духовых инструментах;
- изложить структуру и содержание основных компонентов исполнительского процесса музыканта-духовика в аспекте мастерства игры на духовых инструментах;
- выяснить суть влияния творческого опыта на развитие исполнительского мастерства;
- разработать структуру комплекса исполнительского мастерства инструменталиста;
- выявить специфику исполнительской технологии музыканта-инструменталиста;
- определить содержательные параметры мастерства управления звучанием духового инструмента;
- обосновать критерии и условия, при которых взаимодействуют двигательные-технические и интонационно-выразительные средства с интеллектуальной и эмоциональной сферой музыканта-исполнителя в структуре творческой деятельности на примере целостного анализа оригинальных произведений для кларнета.

В целом решение данных задач направлено на познание и преобразование исполнительской практики музыкантов-духовиков.

Ведущая идея теоретической концепции исследования заключается в следующем: исполнительское мастерство музыканта-духовика – это способ, который преобразует профессиональные знания, компетенции, игровые умения, навыки и способности в качественно высший уровень технико-смысловой организации игры, её самоуправление, а также в особое личностное творческое состояние – самовыражение, определяемое характером, видом и спецификой музыкально-исполнительской деятельности (сольной, ансамблевой, оркестровой). При этом имеется в виду, что исполнительское мастерство поддаётся развитию и при определённых адаптивных игровых условиях может достигать наивысшего уровня.

Реализация указанной идеи предполагает объективное понимание процесса в рамках предложенного функционального комплекса исполнительского мастерства по сравнению с имеющимися трактовками.

Методологическую основу исследования составили:

а) научно-теоретические труды и методические разработки российских музыкантов-духовиков (М.А. Беговатова, В.В. Березин, Л.П. Богданов, А.А. Бучнев, Н.В. Волков, Ю.И. Гриценко, Б.А. Диков, Т.А. Докшицер, В.Д. Иванов, К.А. Квашнин, С.В. Кириллов, В.А. Леонов, И.П. Мозговенко, И.Ф. Оленчик, А.М. Паутов, В.С. Попов, И.Ф. Пушечников, Р.П. Терёхин, А.А. Степанов, В.В. Сумеркин, Ю.А. Усов, А.А. Федотов, Е.Е. Фёдоров, Ю.Г. Ягудин и др.);

б) работы отечественных музыкантов-исследователей, рассматривающих аналогичную проблематику, но в сфере исполнительства на других музыкальных инструментах (С.И. Бережковская, М.М. Берлянчик, Н.А. Давыдов, О.А. Блох, Т.В. Зеленкова, Н.И. Квитко, В.В. Орлова, Н.Г. Панова, Н.И. Степанов, О.Ф. Шульпяков);

в) труды отечественных учёных, освещающих вопросы музыкальной педагогики и психологии (Э.Б. Абдуллин, А.Д. Алексеев, М.Г. Арановский, Л.С. Зорилова, Л.Л. Бочкарёв, В.И. Петрушин, В.Г. Ражников, М.С. Старчеус, Ю.А. Цагарелли, Г.Н. Цыпин и др.);

г) работы отечественных музыковедов (Л.М. Гинзбург, А.Л. Готсдинер, Б.В. Григорьев, Е.Г. Гуренко, Г.Р. Консон, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов, А.Н. Чванова и др.).

В теоретическом и эмпирическом плане автор осуществлял опору на следующие **методы исследования**: структурно-системный, музыкально-эстетический, музыкально-критический, анализ и синтез, сопоставление, наблюдение, обобщение, конкретизация, сравнение, индукция и дедукция, изучение специальной литературы. При этом набор методических процедур сконцентрирован в работе на целостном концептуальном подходе и, как следствие этого – на выяснении перспектив дальнейшего развития отечественного духового исполнительского искусства.

В диссертации нашли отражение анализ творческой деятельности ведущих российских музыкантов и личный музыкально-педагогический и исполнительский опыт. Также исследовательский вектор работы исходит из распространения идей, подходов, концепций, выведенных из творческого опыта нескольких поколений исполнителей на различных музыкальных инструментах, а также из правильного понимания закономерностей актуализации музыкально-исполнительской практики музыкантов-духовиков.

Научная новизна работы обусловлена отражением содержательной стороны её результата и разработкой, ранее не зафиксированной искусствоведческой наукой, концепции формирования и развития исполнительского мастерства музыканта-духовика.

Вместе с тем, впервые:

– формулируется дефиниция понятий «исполнительское мастерство»,

«музыкально-исполнительские традиции», «музыкально-исполнительская преемственность», «исполнительская техника», «художественная техника», «технология игры», «репрезентативность исполнительского опыта»;

– делается попытка рассмотреть исполнительское мастерство музыканта-духовика как целостную систему (комплекс), состоящую из ряда совокупных компонентов;

– даётся содержательная характеристика и выявлена взаимосвязь между исполнительской деятельностью, исполнительским процессом и исполнительским мастерством музыканта-духовика. На этой основе анализируются подробно двигательная и художественная техника, особенности технологии её управления.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученных результатов в целях улучшения исполнительской и педагогической деятельности музыкантов-духовиков и инструменталистов других специальностей, а также информационного обеспечения мероприятий, проводимых музыкантами-духовиками в форме открытых занятий, мастер-классов и т.п. Отдельные выводы и положения работы могут быть использованы в курсах лекций по дисциплинам Методика обучения игре на духовых инструментах и Теория музыкально-исполнительской деятельности, изучаемых в средних и высших профессиональных музыкальных образовательных заведениях.

Данное исследование позволит открыть перспективы для последующих научных поисков, прежде всего, в области искусства игры на духовых инструментах, а также указать путь к дальнейшему концептуальному изучению проблем современной музыкально-исполнительской и педагогической практики инструменталистов. Результаты исследования могут быть полезными при нахождении новых универсальных теоретических и творческих установок, способствуя тем самым определению новых закономерностей идей и

концепций.

Достоверность результатов исследования обеспечена опорой на фундамент научно-литературных источников, связанных с разработкой вопросов теории и практики искусства игры на оркестровых музыкальных инструментах в целом и на духовых инструментах в частности; методологией педагогики музыкального образования; психологией музыкально-исполнительской деятельности; исследовательской деятельностью музыканта-исполнителя и педагога-музыканта; методами искусствоведческого исследования; философией творчества и эстетикой.

Апробация исследования. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры духовых оркестров и ансамблей факультета музыкального искусства МГИК. По теме исследования опубликованы пять статей в различных изданиях, включённых в перечень рецензируемых научных журналов ВАК Министерства образования и науки РФ. Отдельные выводы работы были изложены в докладе на студенческой научно-практической конференции «Преимущества связи и творческие традиции в подготовке студентов-исполнителей и дирижёров в музыкальном вузе» (МГИК, 18 апреля 2014 г.). Также полученные данные применялись автором в процессе проведения мастер-классов, занятий с ансамблем духовых инструментов и духовым оркестром и, конечно, в обучении кларнетистов во всех звеньях музыкального образования.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, включая восемь параграфов, Заключения, Списка использованных источников из 193 наименований на русском языке, а также Приложений.

II. Основное содержание работы

Введение содержит обоснование актуальности темы диссертации, анализ изученности проблемы, определение объекта, предмета, цели, задач исследования, изложение теоретико-методологической базы, методов иссле-

дования, аргументации научной новизны, теоретического и практического значения работы, а также данные, относящиеся к апробации и структуре диссертации.

Первая глава диссертации – **«Теоретический анализ комплекса исполнительского мастерства музыканта-духовика»** включает в себя три параграфа. В первом параграфе **«Структура и характеристика основных компонентов комплекса»** содержится анализ научно-методических работ отечественных музыкантов-духовиков (Б.А. Диков, Н.В. Волков, Н.И. Квитко, Т.А. Докшицер, Н.И. Платонов, А.Г. Орвид, С.В. Кириллов, Ю.А. Усов, А.А. Федотов, И.П. Мозговенко, И.Ф. Пушечников), в которых, в той или иной мере, затрагивается феномен исполнительского мастерства. Этот анализ необходим для выявления характерных принципов, на основе которых складывается общее представление о формировании исполнительского мастерства: *принцип целостности; принцип креативности; принцип самостоятельности; принцип саморазвития; принцип эвристичности.*

Далее выделяется ряд общих свойств, присущих личности музыканта-инструменталиста. К первому свойству относится профессиональная рефлексия как способность анализировать и оценивать свою творческую деятельность с позиций степени её значимости. Следующее свойство – это собственно исполнительское творчество, которое предполагает не только технику (двигательную и художественную) исполнения на музыкальном инструменте, но и проявление музыкальной самобытности, уникальности исполнителя.

Становление и совершенствование исполнительского мастерства невозможно без наличия сформированных профессиональных мотивов, устойчивых интересов, склонностей, взглядов, убеждений, относящихся к избранной исполнительской деятельности. Также подчёркивается, что важным является реализация эмоциональной сферы в виде её интегрирования в сферу исполнительского мастерства.

Проявление эмоционального фактора основано на художественной выразительности инструментального исполнения с помощью набора средств, фиксируемых или не фиксируемых в нотном тексте. Этому способствует наличие некой зоны свободы, свойственной исполнителю при создании им музыкально-художественного образа, тождественного замыслу интерпретируемого произведения, ансамблевой или оркестровой партии.

В итоге, автором выводится дефиниция термина **«исполнительское мастерство»** – как постоянно совершенствуемая высокая степень владения специализированными технико-двигательными, интонационно-выразительными умениями и навыками игры, позволяющая музыканту эффективно управлять интерпретационными и эмоциональными процессами, быстро достигать максимально качественного художественно-звукового результата. При этом, как бы различно ни истолковывалось данное понятие, за ним всё-таки закреплена общая смысловая нагрузка – **высший уровень владения искусством игры на музыкальном инструменте, детерминированный совокупностью индивидуальных музыкально-творческих способностей и профессионально-исполнительских качеств исполнителя.**

Во втором параграфе первой главы **«Аккумуляция музыкально-художественных традиций и преемственности – важный фактор успешной исполнительской деятельности»** затрагивается вопрос о художественно-творческих традициях, преемственности музыкально-исторического и исполнительского опыта как ценностных составляющих музыкального исполнительского искусства.

Как и всякое творчество (художественное, интеллектуальное, техническое, педагогическое и др.), музыкально-исполнительское исходит из определяемых целей, воспринимаемых художественно-эстетических ценностей, идей, традиций, преемственных связей, которые не только формируются и

осознаются в групповом сознании людей, но и пересматриваются ими. Передача традиций и стереотипизированного творческого опыта оказывает определённое влияние на формирование и развитие исполнительского мастерства.

С такой теоретической позиции далее объясняется, что исполнительские традиции являются результатом закрепления и проявления в основном совпадающих музыкально-эстетических воззрений, ценностно-художественных и музыкально-исполнительских установок, идей, сложившихся и повторяемых в среде определённого сообщества музыкантов или даже отдельной их группы. Эти традиции сохраняются внутри данного творческого направления, влияя во многом на его развитие в течение длительного или относительно продолжительного времени. С изменением социально-культурной среды, исторического состояния общества, его музыкально-художественной просвещённости традиции могут развиваться, трансформироваться или обновляться.

В итоге автором формулируется дефиниция понятия **«исполнительские традиции»**, как **выраженный в устоявшихся стереотипах наиболее важный, ценностный, коллективно обобщённый музыкально-исторический и исполнительский опыт, который передаётся последующим поколениям музыкантов через определённый временной период путём его аккумуляции, передачи и воспроизводства в различных видах и формах исполнительской деятельности.**

В данном параграфе определяется также содержание исполнительской преемственности. Отмечается, что данная категория имеет свою интерпретацию только в области общей и музыкальной педагогики и не экстраполируется в теорию исполнительства. Однако, процесс передачи приобретенного музыкального опыта в исполнительском искусстве высвечивает свои грани, а значит имеет своё содержание.

Суть понятия **«исполнительская преемственность»** характеризуется

автором как последовательность перехода накопленного определённо заданного опыта, знаний в сфере музыкально-исполнительского искусства в целом в область конкретного вида инструментального творчества. При этом каждый новый этап сохраняет в себе наиболее ценные и «привившиеся» свойства предшествующего этапа.

Исходя из этого, подчёркивается, что передача творческих традиций и усвоение специальных знаний, профессионального опыта, художественных ценностей от одного поколения музыкантов к другому очень важна для развития исполнительского мастерства инструменталиста. Исполнительские традиции, находясь в тесном соотношении с творческой преемственностью, являют собой отражение той или иной исполнительской школы, в том числе и духовой, которая отличается от других смежных инструментально-творческих направлений.

Далее в общих чертах характеризуется история развития отечественной духовой исполнительской школы. Отмечается, что современная отечественная духовая исполнительская и педагогическая школа – это система интеграции образовательной, научной и музыкально-творческой деятельности, которая играла и играет большую роль в обеспечении подготовки профессиональных кадров музыкантов-духовиков. Деятельность обозначенного педагогического и исполнительского направления совпала с различными этапами развития отечественного музыкально-исполнительского искусства.

Основные выводы по материалу данного параграфа сводятся к следующему:

– одной из ключевых установок современной музыкально-исполнительской практики является необходимость профессиональной подготовки музыкантов-духовиков качественно новой формации;

– решение проблемы исполнительского мастерства невозможно осуществить без осмысления явления исполнительской традиции и творческой преемственности отечественных музыкантов-духовиков;

– исполнительские традиции и творческая преемственность представляют в своей совокупности отражение специфики функционирования той или иной исполнительской школы, являясь одновременно важным условием её развития;

– отечественная школа игры на духовых инструментах несёт в себе жизнеспособность не только за счёт накопленных традиций, опыта, преемственных связей, но и за счёт её лидеров (исполнителей, педагогов, учёных), которые в известной степени определяют уровень развития данной исполнительской традиции;

– исполнительские традиции существуют в характерных условиях аккумуляции и передачи духовно-исторического и музыкально-творческого опыта многих поколений музыкантов-духовиков.

В третьем параграфе данной главы **«Репрезентативность музыкально-творческого опыта, его влияние на формирование и развитие искусства игры на инструменте»** предлагается трактовка понятия музыкально-исполнительского опыта как совокупности полученных в процессе игровой практики исполнительских умений, навыков и приёмов, как форма познавательной, практической, духовно-чувственной и эмоциональной деятельности музыканта-исполнителя.

Благодаря творческим усилиям многих поколений отечественных музыкантов-духовиков в искусстве игры на духовых инструментах заложен богатый апробированный профессиональный опыт. Именно он во взаимосвязи с творческими традициями является необходимым информационным и духовным источником для дальнейшего выяснения сущности исполнительского мастерства музыканта-духовика.

Констатируется, что передача накопленного профессионального опыта и знаний осуществляется музыкантами-духовиками в контексте своего времени и состояния развития этого направления научно-методической мысли, а также на основе научной формулы познания – раскрытие общего, закономерного через единичные явления и процессы. На необходимость и важность обобщения профессионального опыта указывается во многих трудах музыкантов-духовиков (Н.И. Платонов, Б.А. Диков, А.А. Федотов, Т.А. Докшицер, В.В. Сумеркин, И.Ф. Пушечников, В.С. Попов, Ю.А. Усов и др.). К сожалению, его изучение в данной области инструментального творчества осуществляется без углублённого общего анализа. По большому счёту, этот вопрос музыканты-духовики освещают в теоретическом плане, исходя лишь из своей индивидуальной практики.

Основными признаками репрезентативности опыта являются: достаточная проверка его временем, подтверждение данного опыта как результативного и ценностно-значимого, как достаточно апробированного профессиональной практикой различных музыкантов, которая позволяет расширить знания и влиять на повышение профессионального мастерства.

В отличие от общепринятой трактовки термина «опыт», предполагающей совокупность знаний, умений, навыков, приобретённых человеком в процессе непосредственных переживаний, впечатлений, наблюдений и практических действий, понятие «музыкально-исполнительский опыт» требует иной дефиниции. Поэтому автор предлагает следующую трактовку данного понятия. **Музыкально-исполнительский опыт – это совокупность знаний, исполнительских умений, навыков и приёмов, полученных в процессе игровой практики, это форма творческо-познавательной, практическо-ориентированной, духовно-чувственной и эмоциональной деятельности музыканта-исполнителя.** При этом имеется в виду: любой опыт в деятельности человека, в том числе и музыкально-исполнительский, возникает не

вдруг, а в процессе медленного накапливания как индивидуальной деятельности, так и в её коллективной форме.

Вторая глава – **«Самоуправление исполнительским процессом и технология игры»**, состоящая из двух параграфов, посвящена важным компонентам, входящих в комплекс исполнительского мастерства музыканта-духовика.

В первом параграфе второй главы **«Особенности самоуправления исполнительским процессом»** определяется сущность и условия самоуправления игровым процессом, а также способы и приёмы качественного звукоизвлечения и художественного интонирования. Здесь же выделяются и «расшифровываются» пять основных закономерностей, которыми самоуправление регламентируется, и из которых исходит актуализация уровней исполнительского мастерства.

Первая закономерность – это эффективная координация игровыми движениями, действиями (их скоростью, точностью, экономичностью, активностью, ритмичностью) всех компонентов исполнительского аппарата музыканта-духовика (слуха, губ, дыхания, языка, пальцев). В основе этого процесса лежат соответствующие двигательные ощущения, представления, а также тактильность (осязаемость) и кинестезическая информация.

Особенность второй закономерности самоуправления – это координация и активизация внешнего и внутреннего внимания исполнителя, которое, в частности, участвует в самоконтроле осуществляемых игровых действий.

Третья закономерность самоуправления – это результат коррекции эмоционального переживания исполнителя.

Четвёртая закономерность самоуправления предполагает оптимизацию самоконтроля музыкально-исполнительских действий, предвидения их целесообразности и ориентирование на качество звукоизвлечения и звуковедения.

Пятая закономерность самоуправления исходит из соблюдения всех условий целесообразности музыкально-исполнительского процесса в виде «единства звука и движений», то есть самооценки конечного звукового результата.

Ведущей сферой в самоуправлении исполнительским процессом является нервная система (центральная и периферическая), которая устанавливает оптимальные «взаимоотношения» между биофизическими частями исполнительского аппарата и механическими компонентами, обеспечивая тем самым индивидуальную «привязку» исполнителя к условиям игры.

Во втором параграфе данной главы **«Теоретические предпосылки функционирования исполнительской технологии»** рассматривается специфика исполнительского процесса музыканта-духовика, где самоуправление несёт особую функциональную нагрузку – регулирует процессы звукообразования и звукоизвлечения. Отсюда выводится трактовка понятия **«технология игры»** – как особая технико-смысловая организация и самоуправляемость исполнителем процессом звукообразования и звукоизвлечения, адекватного качественному звуковому результату и музыкально-художественному содержанию исполняемой музыки.

Далее обсуждается содержательная сторона термина «художественная техника», которая активно используется в научном обороте и профессиональном лексиконе музыкантов-духовиков. **Художественная техника рассматривается как феномен звуковой материализации, связанный, в большей степени, с раскрытием музыкантом заданного (прогнозируемого) образно-художественного содержания музыки, с его необходимой корректировкой в процессе игры, а также с умением исполнителя применять не только чисто двигательные действия, но и создавать так называемые «образы движений».** При этом отмечается, что хороший или же высокий уровень художественной техники не может быть реализован без наличия у

исполнителя определённой сформированной эмоциональной сферы игры – его способности «переводить» обычные эмоциональные переживания и чувства в музыкально-художественные эмоции, возникающие на основе трансформирования нотного текста в звуковой результат. Существует и другая содержательная сторона художественной техники – её непосредственная взаимосвязь с творческой фантазией, интуицией, воображением и художественным вкусом музыканта.

Технология игры в целом, двигательная и художественная техника в частности осуществляются в условиях исполнительского процесса на основе творческой мотивации и музыкального мышления исполнителя.

При этом под «технологией игры» имеется в виду **особая технико-смысловая организация и самоуправляемость исполнителем процессом звукообразования и звукоизвлечения адекватно качественному звуковому результату и музыкально-художественному содержанию исполняемой музыки.** Важно, что это системное образование со свойственными ему характеристиками непосредственно существует в условиях проявления исполнительского мастерства музыканта. Следовательно, музыкально-исполнительская технология объективно выражает суть исполнительского процесса и интегративную составляющую исполнительского мастерства инструменталиста.

При всём этом, понятие «технология игры» не идентично понятию «техника игры». Последнее в широком смысле понимается как сложный комплекс мышечно-двигательных (физических) и психофизиологических качеств и свойств личности исполнителя, а в узком смысле – совокупность компонентов (средств и приёмов) двигательной и художественной техники.

В третьем параграфе второй главы «**Искусство управления звуком – основа мастерства**» концентрируется внимание на вопросе опосредования инструментального звука, который является главным художественно-

выразительным средством. Подчёркивается, что исполнитель имеет собственный звуковой ориентир, отражающий его индивидуальный музыкально-эстетический вкус, и это воспринимается как звуковое мастерство. И эта точка зрения подкрепляется высказываниями авторитетных музыкантов-духовиков (Б.А. Дикова, И.Ф. Пушечникова, Ю.А. Усова).

Умелая регуляция звука – показатель высокого исполнительского мастерства музыканта-духовика, в котором важная роль принадлежит тембру звучания. Это мастерство отражает некий внутренний «образ» звучания собственного инструмента, наиболее близкое к какому-то внешнему звуковому идеалу в целом и к эстетическим представлениям самого музыканта, в частности. Не случайно, по тембру звука слушатель может хорошо отличить одного исполнителя от другого. Индивидуальный инструментальный тембр может формироваться только в окружении фактуры, стиля, жанра, интонации, динамики, штрихов и, наконец, художественно-образного и эмоционального содержания музыкального произведения.

В качестве необходимого условия гибкого самоуправления тембром является наличие у исполнителя-духовика не только устойчиво закреплённых игровых навыков, но и хорошо развитого, тонкого тембрового слуха. При этом, налаживание координационной связи между слухом и функциональными компонентами исполнительского аппарата следует считать не только необходимым, но и важнейшим условием развития культуры звука в частности и исполнительского мастерства в целом.

Большое значение для формирования тембра на духовых инструментах имеют трость и мундштук. Ведь с помощью этих механических структур, участвующих в микропроцессе звукообразования и звукоизвлечения, регулируются амплитудно-частотные характеристики звуковых колебаний и, как следствие этого, тембровые характеристики тона. Существенную роль играет также свободное управление исполнительским дыханием.

Исполнительская практика музыкантов-духовиков выработала определённые правила, приёмы и акустически оправданные принципы звуковысотного интонирования – простая и сложная формы интонационной коррекции. Весь этот процесс происходит на основе соответствующей слуховой готовности (настройки) исполнителя. Важным признаком интонационной коррекции является внутреннее предслышание высоты звуков, на основе которого формируются слуходвигательные действия с последующим самоуправлением звучания инструмента.

В третьей главе работы **«Интерпретация музыкального произведения как компонент исполнительского мастерства»** рассматриваются причинно-следственные отношения между целостным анализом музыкального произведения и его непосредственной художественно-исполнительской интерпретацией, а также практическими советами для воплощения композиторского замысла.

Первый параграф данной главы **«Теория интерпретации на примере исполнительского анализа оригинальных произведений для духового инструмента»** связан с освещением проблемы творческой интерпретации.

Музыкально-художественная интерпретация выражает особый способ исполнительского мастерства, органически слитного с личностью музыканта-артиста, но при условии его сотворчества с композитором. Данная проблема имеет свои глубокие структурные корни, отражающие общие и частные творческие установки как автора данного музыкального произведения, так и соавтора – музыканта-исполнителя. При этом отмечается, что выделение исполнителя в качестве самостоятельной фигуры-интерпретатора – это одна из существенных сторон процесса актуализации уровней его исполнительского мастерства.

Автор данной работы принимает здесь во внимание то, что творческая интерпретация музыкального произведения даёт исполнителю конкретное

представление о жанровой и формообразующей структуре сочинения, о стиле композитора, о взаимодействии элементов музыкального языка данного опуса. Музыкальный стиль и жанр несут в себе основные нагрузки при выработке исполнителем интерпретаторской концепции. Также автор остановился на выяснении особенностей процесса творческой интерпретации, которому предшествует накопление профессиональных знаний, технического багажа, исполнительского опыта, и охарактеризовал его как количественный переход к формированию определённого уровня исполнительского мастерства музыканта.

Во втором параграфе данной главы «**Аналитические очерки**» предлагаются три очерка, содержащих целостный анализ оригинальных произведений для кларнета: Н.А. Римский-Корсаков – Концерт для кларнета в сопровождении духового оркестра, Т. Олах – Соната для кларнета-соло, Б.А. Чайковский – Концерт для кларнета и камерного оркестра. Их разбор становится базой для интерпретирования и реализации теории исполнительского мастерства на практике.

Очерк 1 назван «Исполнительский анализ Концерта для кларнета с духовым оркестром Н.А. Римского-Корсакова». При сопоставлении некоторых биографических данных мы приходим к выводу, что активная педагогическая и музыкально-общественная деятельность композитора повлияла на творчество. Одна из целей создания данного сочинения – проверка выразительных возможностей звучания кларнета.

В ракурс исследования концерт взят из-за того, что успешное изучение произведения способствует освоению и дальнейшему закреплению кларнетистом целого комплекса двигательных-технических и интонационно-

выразительных навыков, а значит – росту исполнительского мастерства².

Концерт был написан композитором в то время, когда в исполнительской практике встречались только кларнеты так называемой немецкой системы. Это обязывает современных исполнителей на кларнетах французской системы находить особый способ подачи воздуха в инструмент, формирующий характерный тембр в звуковедении. Для исполнения этого сочинения на современном кларнете французской системы свойственно более конкретное, сфокусированное звукоизвлечение, характерное для кларнета немецкой системы.

Структура концерта трехчастна (с тональным планом Es-dur — B-dur — Es-dur). Крайние разделы по своему строению и тональной организации соответствуют экспозиции и репризе (начальному и заключительному разделам сонатной формы)³. Разработки как таковой в концерте нет, вместо нее присутствует изложение нового музыкального материала, что является средним разделом. Он написан в простой трехчастной форме (тональный план: B-dur—Des-dur—B-dur)⁴. С экспозицией средний раздел связывает каденция *ad libitum* – соло кларнета, основанное на ритмическом и интонационном варьировании темы главной партии.

Концерт Н.А. Римского-Корсакова предъявляет кларнетисту требование владения всем «арсеналом» базовых исполнительских приемов игры; призывает музыканта продумать исполнительский план и эмоциональную программу, исходя из особенностей стиля, формы и жанра произведения.

Очерк 2 посвящен исполнительскому анализу Сонаты для кларнета-соло

² Симптоматично, что ещё лет пятнадцать назад это произведение можно было встретить в выпускной программе выпускника училища (колледжа). Но в настоящее время его исполняют при окончании музыкальной школы.

³ В разделах присутствуют все необходимые для формы сонатного *allegro* темы, а также две побочных партии, перечислим их в порядке появления: Гл.п. - Св.П. - П.П.1 - П.П.2 - Закл.П.

⁴Примечательно, что тональность Des-dur произрастает из тонального зерна темы главной партии, что мы можем проследить в партитуре (см. цифра 9).

Т. Олаха, которая представляет для музыканта огромный интерес. Технические особенности Сонаты требуют от исполнителя умения подобрать трость, позволяющую удерживать качественный тембр звука во всех регистрах при скачках мелодии с резкой сменой нюансов, также владения специфическими приёмами звукоизвлечения и звуковедения. Особую сложность представляет для кларнетиста новая эмоционально-экспрессивная манера, которая может стать проблемой для консервативных академических музыкантов. К тому же это произведение требует большого сценического опыта и стабильности от музыканта-духовика. Соната содержит «внушительное поле» для демонстрации технических возможностей игры на кларнете и исполнительского мастерства.

Сочинение Тиберия Олаха одночастно, состоит из трех разделов, имеет черты репризности. Произведение отражает композиционные признаки, свойственные музыке второй половины XX века. Среди главных из них – «параметр экспрессии» (термин В.Н. Холоповой). В Сонате развиваются три разнохарактерных тематических элемента (А, В, С). На двух из них – А, В построен первый раздел сонаты (1-109 такты) и отчасти реприза (173-210 такты). Обозначенные тематические элементы являются собой «диссонанс экспрессии» (А) и «консонанс экспрессии» (В)⁵. На элементе С основан средний раздел сочинения, являющийся наиболее динамичным и экспрессивным, с возрастающей к концу раздела ритмической моторикой⁶.

Соната Олаха представляет яркое произведение, основанное на конфликтном типе драматургии. В сочинении можно выделить три драматургические сферы: 1) элемент А – моторика жизни и действия, 2) элемент В кон-

⁵ В элементах А и В ярко представлены следующие средства выразительности: контрастность ритма, мелодики, динамики, способ звукоизвлечения и исполнительского штриха.

⁶ Тематизм элемента С образуется как за счет звуков, так и за счет пауз, также изменение в штрихе – стаккато, исполняется с указанием *risoluto*, форте с яркими акцентами, *staccato* (удар языка по трости), *quasi martellato*, *possibili* и другие.

трастный – атмосфера контрдействия, 3) элемент С – короткие фразы с разнообразными штрихами (на наш взгляд, образ близкий ироническому началу).

Произведение требует от кларнетиста владения эмоционально-экспрессивной манерой игры. Музыкальное воплощение звукового образа основывается на главном элементе – контрастности нюансов, штрихов. Исполнительские приёмы игры выполняют важную роль и являются одним из первостепенных по значимости средств музыкальной выразительности.

Очерк 3 содержит исполнительский анализ Концерта для кларнета и камерного оркестра Б.А. Чайковского. Концерт написан в трех частях. Все части переходят друг в друга *attacca*, соединяя весь концерт в единое целое. Структура такова: первая часть с темповым обозначением *moderato* – размышление, внутренний монолог. Вторая часть, написанная в темпе *vivace*, по характеру крайне тревожна, беспокойна, она – своеобразный сгусток смятения чувств и, в то же время, экспрессивного движения. Третья часть действительна, её образный строй характерен для финалов, она представляет собой оригинальную вереницу смены масок-образов, темп *allegro*.

Форма первой части – простая двухчастная типа разворачивания. Её тема – один из образцов проникновенной лирики Чайковского, она сходна по характеру с темой-монологом альтовой флейты из «Севастопольской симфонии» композитора. Особенностью музыкальной драматургии этой и следующей (второй части) является отсутствие «духа концертности» (в музыке солиста и оркестра нет фактурно-мелодической соревновательности, выражающейся в чередовании оркестровых и сольных эпизодов, присущих большинству произведений подобного жанра музыки). В концерте проявляется один из характерных для творчества Б. Чайковского монологический тип драматургии. В основе первых двух частей концерта лежит по одной музыкальной теме, развитию которой и посвящен весь последующий материал.

Музыкальный образ второй части концерта, написанной в простой

двухчастной форме, тревожен и стремительно динамичен (его можно интерпретировать как «безумную» тарантеллу, с виртуозной кружащейся мелодией).

Третья часть Концерта по структуре представляет собой сонатную форму с «зеркальной» репризой (с соответствующим тональным планом)⁷. Полифонические приемы пронизывают третью часть: помимо характерных для жанра концерта имитаций, встречаются примеры разнотемной полифонии, обратимого и зеркального контрапункта. Третья часть сочинения самая масштабная, в ней заложена соревновательность, присущая жанру концерта, что необходимо подчеркнуть исполнителю в своей интерпретации.

В Концерте для кларнета Б. Чайковского имеются важнейшие аспекты техники, которые стали характерными для кларнетистов середины XX века. Это произведение является одним из поворотных моментов перехода на кларнеты французской системы с кларнетов немецкой системы. В сочинении есть такие моменты, которые виртуознее, естественнее преодолеваются именно на кларнетах французской системы. В первую очередь, это тонкое исполнение нюанса *riano* в первой части. Следующий момент – это моторное движение мелкими длительностями во второй части⁸. Нельзя обойти вниманием выполнение мелодических широких скачков *legato* в третью октаву. Успешное освоение Концерта для кларнета с камерным оркестром Б. Чайковского становится показателем высокого уровня исполнительского мастерства. Звуковое воплощение требуют от кларнетиста владения всем разнообразием исполнительского арсенала.

Таким образом, исходя из проведенного целостного анализа трех указанных сочинений, автором делаются следующие основные выводы:

⁷ В экспозиции Гл.П. и П.П. в соотношении тональностей Т-Д, в репризе Т-Т.

⁸ Следует отметить, что между немецкой и французской системами кларнета имеется существенное различие, как по аппликатурным, так и по сонорно-акустическим характеристикам. Показательным моментом будут клапаны под мизинцами.

- данные произведения предъявляют кларнетисту требование владения базовыми исполнительскими приемами и средствами игры;
- анализируемые сочинения требуют от кларнетиста хорошо продуманного исполнительского плана и создания эмоциональной программы, исходя из особенностей стиля, формы и жанра произведения, интонационного материала и тонального плана произведений;
- успешное освоение приводимых в тексте диссертации сочинений (представляющих образцы различных композиторских стилей и направлений), является для кларнетиста импульсом к дальнейшему развитию интерпретационной культуры, а значит, – повышению индивидуального исполнительского мастерства;
- требования к интерпретации современных произведений направляют кларнетиста на непрерывное развитие музыкального мышления, совершенствование двигательной техники, гибкости и свободы звукоизвлечения, умения самоуправления интонационно-выразительной и эмоциональной стороной игры.

В заключении подводятся итоги настоящего исследования, выявлены задачи, которые, по мнению автора работы, нуждаются в дальнейшем решении. В целом, вектор данного исследования был направлен на детальное рассмотрение комплекса исполнительского мастерства музыканта-духовика, на выявление его компонентов, закономерностей и условий формирования и развития. В ходе исследования было установлено, что этот комплекс действует как сложная функциональная исполнительская система и структурируется в соответствии с требованиями профессионального мастерства музыканта-духовика. При этом делается следующее заключение: общая теория искусства игры на музыкальных духовых инструментах является существенным исследовательским направлением не только для сегодняшнего поколения музыкантов-духовиков, но и для тех, кто будет со временем воспринимать необходи-

мые творческие результаты своих предшественников, несмотря даже на историческую отдалённость.

**Основные положения и результаты исследования отражены
в следующих публикациях:**

1. Анисимов М. В. Музыкально-исполнительские традиции и преемственность как важный механизм аккумуляции и передачи творческого опыта инструменталистов // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 3(59). – С. 174 – 178. [0.4 п. л.].
2. Анисимов М. В. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 5(61). – С. 167– 171. [0.4 п. л.].
3. Анисимов М. В. Диалектика обобщения исполнительского опыта отечественных музыкантов-духовиков // Социология. – 2014. – № 4. – С. 87– 91. [0.3 п. л.].
4. Анисимов М. В. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 3/2. – С. 270 – 274. [0.4 п. л.].
5. Анисимов М. В. Репрезентативность исполнительского опыта отечественных музыкантов-духовиков // Самарский научный вестник. – 2014. – №4. – (9) С. 17– 19. [0.4 п.л.].