

УДК: 378

**Анисимов Максим Владимирович**

аспирант кафедры духовых оркестров  
и ансамблей Московского государственного  
университета культуры и искусств

[anisklarnet@rambler.ru](mailto:anisklarnet@rambler.ru)

**Maksim V. Anisimov**

graduate student at the Department of brass bands  
and ensembles.

Moscow State University of Culture and Arts

[anisklarnet@rambler.ru](mailto:anisklarnet@rambler.ru)

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО  
КАК ИНТЕГРАЛЬНОЕ ИНДИВИДУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЕ  
КАЧЕСТВО МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА**

**PERFORMANCE SKILLS AS AN INTEGRAL INDIVIDUAL CREATIVE  
FEATURE OF A MUSICIAN PLAYING A WIND INSTRUMENT**

***Аннотация.** Общей характеристикой исполнительского мастерства является высокая и постоянно совершенствуемая степень овладения определёнными видами исполнительской деятельности (сольной, ансамблевой, оркестровой), а в узком смысле – двигательной и художественной техникой, интерпретационной и эмоциональной культурой игры. Процесс формирования и развития исполнительского мастерства музыканта-духовика является сегодня важной искусствоведческой проблемой, решение которой достаточно значимо для живой музыкально-педагогической и исполнительской практики. В данной статье предлагается возможность целостного понимания оформившегося феномена исполнительского мастерства инструменталиста в рамках научного подхода и специфики исполнительского творчества музыканта-духовика.*

***Ключевые слова:** исполнительское мастерство, исполнительский процесс, исполнительская техника, компоненты, система, музыкант, духовой инструмент.*

***Abstract:** A common characteristic of mastery is high and constantly improving skills of specific types of performance (solo, ensemble, orchestral), and in a narrow sense, musculoskeletal and artistic technique, interpretation and emotional culture of the playing. The process of formation and development of performance skills of a musician playing a wind instrument is important in contemporary art issue, which is quite significant for live musical-pedagogical and performance practices. In this article we propose the possibility of a holistic understanding of the shape of the phenomenon of mastery instrumentalist in the framework of the scientific approach and the specifics of the performing art of the musician playing a wind instrument.*

***Keywords:** the performing process, the performing technique, musician, wind-instrument.*

В каждой области музыкально-инструментального творчества формирование и развитие исполнительского мастерства – задача первостепенной важности. Исполнитель-мастер своей специальностью – это, прежде всего, профессионал высокой исполнительской культуры, глубоко знающий природу музыкально-исполнительской деятельности, музыкально-художественного творчества, хорошо разбирающийся в стилях, жанрах и вопросах интерпретации музыкального произведения, в совершенстве владеющий технологией игры на своём инструменте. Во всяком случае, исполнитель-мастер, исполнитель-художник становится хорошо узнаваемым и отличающимся от других музыкантов, когда обладает высокой культурой звуковедения, культурой интонирования и интерпретации музыки, оригинальным тембром звучания инструмента, наличием тонкого музыкального вкуса, характерной эмоциональной отзывчивостью на музыку, творческим вдохновением и артистизмом – индивидуальным характером исполнения. В онтогенезе развития исполнительского мастерства не последнюю роль играет индивидуально-творческая направленность, базирующаяся на устойчивом интересе и сильной мотивации к музыкально-исполнительскому творчеству, на стремлении постоянного и целенаправленного повышения профессионализма.

Исходя из сказанного ясно, что исполнительское мастерство инструменталиста – понятие широкое и представляет собой целостное явление в сфере музыкального инструментального творчества.

Надо сказать, что наиболее полно проблема мастерства разработана специалистами общей педагогики и в меньшей степени в сфере музыкальной педагогики. В области искусства игры на музыкальных инструментах в разные годы к серьёзному осмыслению данной проблематики обращались педагоги-музыканты отдельных специальностей (М.М. Берляничик – скрипка, Т.П. Варламова – домра, Н.А. Давыдов – баян, Н.Г. Панова – гармонь-хромка). Изучения научно-методических работ отечественных музыкантов-духовиков, специально посвящённых узловым проблемам теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах, выявило, что рассмотрение исполнительского мастерства ограничивалось лишь его односторонней характеристикой. При этом задача выделения этого феномена как особого объекта научного исследования не ставилась, как, впрочем, и не сопровождалась попытками принципиального обоснования.

Поэтому не удивительно, что вопросы исполнительского мастерства не рассматриваются в курсах «Методика обучения игре на духовых инструментах», «Основы теории музыкально-исполнительской деятельности музыканта-духовика», а также в отдельных дисциплинах по выбору, предназначенных для студентов средних и высших музыкальных образовательных учреждений направления подготовки «музыкально-инструментальное искусство» и профиля подготовки «оркестровые духовые и ударные инструменты». Отсутствует целенаправленная ориентация на сущность формирования и развития исполнительского мастерства в базовых «Методиках» музыкантов-духовиков: Б.А. Дикова, В.Д. Иванова, В.А. Леонова, Н.И. Платонова, В.С. Попова, И.Ф. Пушечникова,

В.В. Сумеркина, Р.П. Терёхина, Ю.А.Усова, Е.Е. Фёдорова, А.А. Федотова и в ряде других учебно-методических пособиях.

Несомненно, для первых шагов в создании любой музыкально-исполнительской теории не столь важно то, насколько полно осмыслены те или иные её составные части, важнее – какие исходные взгляды несут в себе потенциальные методологические и теоретические принципы, а также прикладные музыкально-художественные оценки и творческие установки.

В центре аксиологической интерпретации исполнительского мастерства лежит общее понятие «мастерство». Так в «Словаре русского языка» С.И. Ожегова оно объясняется как «высокое искусство в какой-нибудь области», а слово «мастер» – как специалист, достигший высокого искусства в своём деле» [4,с.313]. В этих словах с философско-методологической точки зрения фокусируются фундаментальные ценности деятельности человека, причём такой личностной деятельности, в результате которой достигается определённое совершенство, зрелость, идеал. Кроме обыденного использования, эти слова введены и в научный оборот, являясь также важной частью современной теории музыкального исполнительства и педагогики.

Как известно, в качестве неперемного условия музыкально-исполнительской деятельности у музыканта обязательно присутствует наличие как общих индивидуально-творческих качеств, так и характерных для исполнительства профессиональных знаний, навыков, умений. Поэтому, говоря об этой деятельности как таковой, следует иметь в виду и её приложимость к природе исполнительского мастерства, из которой можно выделить ряд общих свойств и качеств, присущих личности музыканта-инструменталиста, позволяющих ему успешно осуществлять исполнительский процесс. Это и является необходимой предпосылкой для исследовательского анализа.

Если говорить в общем, то конечный звуковой результат следует рассматривать как системообразующий и мотивационный фактор исполнительского процесса. Этот процесс основан на так называемой функциональной системе (по теории П.К. Анохина), которая содержит последовательно включаемые механизмы: мотив действия, предвидение возможных результатов действия, принятие решения и, главное, результат и его оценка в качестве обратной связи (афферентации).

Эти механизмы непосредственно охватывают и сложную систему исполнительского процесса музыканта-духовика, которая, с одной стороны, включает психофизиологические функции музыканта, протекающие под непосредственным воздействием интеллекта и слуха музыканта. А с другой стороны, функционирование данной системы обеспечивается работой: а) биофизических компонентов, включающих дыхательный, губной, артикуляционный, пальцевый аппарат; б) механических компонентов, в состав которых входят инструмент, мундштук, трость и приспособления к ним. Все компоненты в процессе звукоизвлечения, взаимодействуя между собой, согласовываются (координируются) музыкантом в виде приобретённых специализированных двигательнотехнических умений и навыков. Эти игровые движения проявляются в многообразных исполнительских приёмах и способах, присущих специфике звукооб-

разования (акустическая генерация звука) и звукоизвлечения (ведения звука) на конкретном виде духового инструмента (лабиального, язычкового, амбушюрного).

В содержательную сторону исполнительского процесса входит также достаточно обширный комплекс интонационно-выразительных средств (тембр, высота, громкость, темп, агогика, ритм, штрихи, вибрато и др.). При этом конкретное оформление музыкальной ткани (фактурное условие) определяет внешнее и внутренне взаимоотношение всех игровых компонентов. Таким образом, объединяясь по функциональным признакам, эти компоненты, в конечном итоге, способствуют получению необходимого звукового результата.

Рассматривая проблему исполнительского мастерства, необходимо выяснить: что же включает в себя понятие «исполнительское мастерство» и каковы общие теоретические позиции отечественных музыкантов-духовиков?

В центр данной проблемы позволяет ввести актуальная для сегодняшней искусствоведческой науки позиция видного российского учёного-музыканта, замечательного педагога-духовика Б.А. Дикова (1918 – 2006). «Современная музыка, – писал он, – с её сложным мелодическим и ладогармоническим языком ставит перед исполнителями и педагогами различных специальностей, в том числе и перед кларнетистами, ряд новых проблем. Важнейшая из них заключается в том, чтобы общими усилиями исполнителей и педагогов-кларнетистов поднять исполнительское мастерство до уровня современных требований [2, с.173]. Вполне очевидно, в этой позиции учёного усматривается почва для дальнейшего теоретического обсуждения и выдвижения в качестве специального анализа значимых сторон исполнительского мастерства музыканта-духовика.

Аналогичная оценка этому явлению даётся и нашим выдающимся трубачом, педагогом Т.А. Докшицером: «Музыкальное исполнительство, – пишет он, – можно рассматривать с двух сторон – технической и художественной. Первая подразумевает владение всеми средствами и способами игры на инструменте, начиная с элементарных навыков звукоизвлечения и кончая сложнейшими виртуозными приёмами. Вторая сторона исполнительства – художественная – своего рода одушевление техники, наполнение звучания смыслом, содержанием, вдохновением, создание ярких музыкальных образов, вызывающих у слушателя эмоциональный отклик. Эти две стороны музыкального исполнительства можно было бы обозначить иначе: ступень технического мастерства и ступень творчества. Но как бы мы их не называли, главное то, что эти две ступени едины в творческом процессе» [3,с.4].

Немало интересных эмпирических наблюдений, достойных внимания кратких рекомендаций относительно важности и сложности достижения исполнительского мастерства музыканта-духовика содержится и в других работах. Отсюда ясно, что вопросы формирования и развития исполнительского мастерства так и не были опосредованы внутри отраслевой теории и практики искусства игры на духовых инструментах. И всё-таки, почему?

Потому что, по мнению известного учёного-духовика Н.В. Волкова, «дальнейшее совершенствование исполнительского мастерства и развитие му-

зыкально-художественного мышления музыканта-духовика сдерживается, во-первых, теоретическими представлениями, выведенными на основе эмпирического опыта, с другой стороны – недостатком современных знаний в смежных областях науки» [2,с.355].

Несмотря на то, что в оценке музыкантами-духовиками сущности исполнительского мастерства отсутствует взаимная методологическая увязка и вектор на корреляцию процесса совершенствования этого мастерства, их скудные методологические посылы являются исходным материалом для обозначения, интерпретации и раскрытия природы этого явления.

Надо признать, что проблема исполнительского мастерства не поддаётся однозначному решению, так как, по заключению О.Ф. Шульпякова, «обобщение многообразных факторов исполнительского мастерства совершается не на одном каком-то уровне, а представляет собой сложный, многофазный процесс, охватывающий по сути дела все стороны творческой деятельности музыканта. Ближайшее рассмотрение проблемы позволяет выделить, по крайней мере, три уровня обобщения. На первом из них – интонационно-выразительном – происходит осмысление закономерностей самого музыкального языка, интерпретаций различных произведений в соответствии с их стилистическим, жанровым и иными признаками. На втором уровне – фактурно-техническом – осуществляется обобщение элементов технико-смысловой организации игры. Наконец, на третьем, самом низком, «физическом» уровне ведётся синтезирование игровых приёмов по линии двигательных ощущений» [4,с.240].

Следует к этому добавить, что непосредственно исполнительский процесс музыканта-духовика и его результаты могут являться как стимулятором развития исполнительского мастерства, так и перспективой его креативного уровня роста.

Если продолжить расширение содержания понятия исполнительского мастерства, то необходимо выделить идею, составляющую одну из оценочных категорий данного явления.

Главная идея состоит в том, что исполнительское мастерство каждого музыканта, существуя и развиваясь в рамках того или иного вида музыкально-исполнительской деятельности, реализуется в четырёх основных сферах.

Первая сфера выражается творческой индивидуальностью каждого отдельно взятого музыканта, соответственно, имеющего отличительный от других инструменталистов творческий почерк или, как принято ещё говорить, – определённую творческую манеру, индивидуальный стиль. Творческая индивидуальность инструменталиста эволюционирует по восходящей линии, иногда через преодоление влияния устоявшихся канонов, норм, эстетики игры, существующих на данный момент в музыкальном исполнительстве.

Вторая сфера связана с идеей развития, самостоятельного движения творческой личности исполнителя, её профессионального саморазвития и самооценки. При этом под саморазвитием исполнителя понимается процесс обогащения творческих способностей и других, важных для инструментального исполнительства качеств на основе приобретённого игрового опыта.

Третья сфера характеризуется тем, что музыкант-исполнитель не может развиваться вне освоения, накопления и передачи наиболее ценностных музыкально-художественных традиций и творческого опыта.

Идея четвёртой сферы выражается в том, что инструменталист максимально реализуется в рамках своего накопленного годами исполнительского мастерства, которое, как атрибут природы музыкально-исполнительской деятельности, предполагает постепенное (поэтапное) самосовершенствование.

Безусловно, все эти сферы тесно взаимосвязаны, но развитие каждой из них определяется конкретными условиями и местом в системе исполнительской деятельности инструменталиста. Исходя из логики рассуждений, мы подошли к дефиниции понятия «исполнительское мастерство» инструменталиста. Данный термин можно трактовать как высокую, постоянно совершенствуемую степень владения определёнными видами исполнительской деятельности, как наличие высшего уровня владения специализированными технико-двигательными, интонационно-выразительными и музыкально-смысловыми навыками игры, позволяющий музыканту эффективно управлять интерпретационными и эмоциональными процессами, быстро достигать максимально качественного художественно-звукового результата. 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. Ещё раз подчеркнём, что исполнительское мастерство инструменталиста, в том числе и музыканта-духовика, – есть объективное отражение его особых, свойственных только ему индивидуально-творческих качеств, которые интегрируются в уровень «высшего пилотажа».

Таким образом, мы в общих чертах выяснили корни и интерпретировали исполнительское мастерство инструменталиста, исходя из характеристики его интегрирования в общей системе многофазового исполнительского процесса музыканта-духовика. При этом исполнительское мастерство конкретного музыканта является главным признаком определённого технологического и интерпретационного уровней, достигнутых им в процессе долгой практики. Причём качественное освоение многообразных двигательных-технических и интонационно-выразительных компонентов представляет сегодня насущную проблему, выдвинутую перед искусствоведением в рамках искусства игры на духовых инструментах. Проблема исполнительского мастерства является своего рода «лакмусовой бумажкой» для дальнейшей выработки результативных методических установок и формирования профессиональной компетентности, творческих ориентиров, определяющих уровень и качество воспитания новой генерации российских музыкантов-духовиков.

#### ***Литература:***

1. Волков Н.В. *Теория и практика искусства игры на духовых инструментах*. М. Академ. Проект, 2008. 399 с.
2. Диков Б.А. *Методика обучения игре на кларнете*. М.: Музыка, 1983. 192 с.

3. Докшицер Т.А. Путь к творчеству. М: ИД «Муравей», 1999. 216 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. Сов. энциклопедия, 1973. Изд. 10-е. 846 с.
5. Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб. Композитор, 2006. 496 с.

**References.**

1. Volkov N.V. *Teoriya i praktika iskusstva igry na duhovyh instrumentah*. M.: Akadem. Proekt, 2008. 399 s.
2. Dikov B.A. *Metodika obucheniya igre na klarnete*. M.: Muzyka, 1983. 192 s.
3. Dokshitser T.A. *Put' k tvorchestvu*. M.: ID «Muravej», 1999. 216 s.
4. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka*. M.: Sov. ehnciklopediya, 1973. Izd. 10. 846 s.
5. Shul'pyakov O.F. *Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika*. SPb.: Kompozitor, 2006. 496 s.