

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И
КУЛЬТУРЫ »

На правах рукописи

Ильина Юлия Анатольевна

**ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В СУЗЕ**

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство (среднее профессиональное образование))
(педагогические науки)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук,
профессор
Туравец Наталья Романовна

Белгород – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В СУЗЕ	20
1.1. Художественная интерпретация в контексте исторического развития исполнительства на духовых инструментах	20
1.2. Сущность, структура и принципы художественной интерпретации музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов средних учебных заведений.....	39
1.3. Модель подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений.....	59
Выводы по первой главе.....	79
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В СУЗЕ	83
2.1. Педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений	83
2.2. Методическое сопровождение педагогических условий подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов	103
2.3. Ход и результаты эксперимента по подготовке студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений.....	124

Выводы по второй главе	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	155
ПРИЛОЖЕНИЯ	175

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В последнее десятилетие наблюдается активизация концертной деятельности в области музыкального искусства. Появляются новые форматы выступлений в филармониях, концертных залах и объединениях, используются необычные фестивальные площадки. Большое количество музыкальных абонементов создается для детей и взрослых. Формируется множество концертных программ, направленных на то, чтобы вызвать интерес у публики. Все это предпринимается для привлечения аудитории, формирования активного слушателя, понимающего и ориентирующегося в современной музыкальной палитре. Инструментальное искусство становится все более доступным для современного слушателя. Появляются аудиозаписи лучших музыкантов прошлого и современности, это дает возможность слушателям приобретать аудиальный опыт, сравнивать варианты трактовки сочинений, позволяет разбираться в музыкальных стилях и жанрах, поэтому внимание публики привлекают только яркие и самобытные музыканты, которые отличаются способностью к оригинальной интерпретации музыкального репертуара.

Развитие концертного творчества стимулирует повышение требований к подготовке выпускников музыкальных вузов и сузов в области инструментального исполнительства. Музыкант-исполнитель должен быть разносторонне образованным, иметь фундаментальную гуманитарную подготовку; ориентироваться в старинной, классической, современной музыке; иметь глубокие знания о музыкальных стилях и жанрах; виртуозно владеть инструментом и навыками интерпретации музыкальных произведений. По окончании обучения студенты, в частности исполнители на духовых инструментах, могут выступать на различных сценических площадках в качестве солистов, артистов ансамбля, оркестра или стать педагогами. При этом выпускники данной специальности должны уметь анализировать сочинения различных стилей и жанров, обладать

способностью к самостоятельному освоению сольного, оркестрового и ансамблевого репертуара, создавать убедительные исполнительские интерпретации произведений. Вместе с тем в рамках современной системы музыкального образования профессиональные компетенции, направленные на создание индивидуальной исполнительской концепции музыкального произведения, его художественной интерпретации, у студентов класса духовых инструментов формируются не в полной мере.

В музыкальной педагогике назрела острая потребность в подготовке студентов специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (духовые и ударные инструменты) к художественной интерпретации музыкальных произведений в концертной и педагогической деятельности. Профессиональное обучение будущих выпускников-духовиков включает, помимо развития технических навыков игры на духовых инструментах, овладения современными исполнительскими приемами, получение глубоких музыкально-теоретических, исторических знаний, необходимых для полноценного раскрытия художественного образа музыкального произведения в соответствии с авторским замыслом композитора. Такая подготовка ориентирована на концертное выступление, позволяющее продемонстрировать исполнительское мастерство музыканта, способность передать тонкие оттенки стиля композитора, эстетическую идею сочинения.

Одной из важнейших задач подготовки студентов-духовиков в вузе является формирование такой личности музыканта-профессионала, которая будет обладать широким кругозором, умениями интерпретации музыкальных сочинений, художественным вкусом, позволяющим противостоять низкопробным образцам музыкальной поп-культуры, что подтверждает актуальность настоящего исследования.

Степень научной разработанности проблемы исследования. Вопросы интерпретации часто поднимаются в различных областях науки. Учеными-философами Э. Бетти, Г. Гадамером, В. Дильтеем, Е.Н. Ищенко и другими исследователями обсуждался вопрос изучения смысловых пластов,

заложенных в тексте. Э. Бетти была создана «Общая теория интерпретации» (1955), в которой данная проблема изучается в разных областях знаний: от лингвистики (перевод текстов) до юриспруденции (толкование законов).

Проблема интерпретации поднимается в контексте герменевтики Ф. Шлейермахером и получает дальнейшее развитие в работах В. Дильтея, М. Хайдеггера, Г. Гадамера. Филологи Р. Барт, Г.И. Богин и др. использовали процесс интерпретации для трактования различных текстов. Представители западноевропейских философских школ, анализируя произведения искусства, исследовали динамику воспроизводства продукта первичного творчества. Они определяли объективную и субъективную стороны интерпретации, их соотношение в этом процессе, выявляя различные концепции современных трактовок произведений, начиная от эпохи Возрождения до XX века включительно.

Для музыкально-исполнительского искусства вопрос музыкальной интерпретации сочинений становится все более актуальным. Проблемой интерпретации занимались известные музыканты-исполнители, педагоги, композиторы (Б.В. Асафьев, Е.Я. Либерман, С.В. Рахманинов, С.Е. Фейнберг, Н.А. Мятлева и др.), представители музыкознания (М.Г. Арановский, Н.С. Гуляницкая, Л.П. Казанцева, Н.П. Корыхалова, Г.Р. Тараева, В.Н. Холопова и др.), музыканты-психологи (Л.Л. Бочкарев, Д.К. Кирнарская, В.Г. Ражников, Б.М. Теплов, Ю.А. Цагарелли и др.).

Многие труды по музыкальной педагогике посвящены развитию творческих способностей учащихся и студентов, в том числе формированию умений художественной интерпретации (Э.Б. Абдуллин, Л.А. Баренбойм, Ю.А. Цагарелли, Г.М. Цыпин и др.). В работах ученых поиск интонационных «ключей», оставленных композитором, происходит с опорой на теорию интонации, разработанную Б.В. Асафьевым.

Отечественные педагоги, музыканты-исследователи рассматривают структуру и механизм интерпретационного процесса в исполнительской деятельности (Д.А. Дятлов, Е.Г. Гуренко, С.В. Кириллов, А.Ю. Кудряшов и

др.). В своих трудах авторы изучают специфические художественные (Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг), конкретно-технологические процессы (А.М. Гальберштам, М.Д. Михайлов, С.Х. Раппопорт и др.), в рамках которых исполнитель репродуцирует замысел композитора.

Учение об исполнительском стиле в теории искусствоведения тесно взаимодействует с теорией музыкальной интерпретологии и изучается в различных аспектах в работах Г.Г. Нейгауза, Л.А. Баренбойма, Я.И. Мильштейна, Л.Я. Дорфмана, А.Д. Алексеева, В.П. Чинаева и др. Российские музыковеды, педагоги-музыканты (А.Д. Алексеев, А.Ю. Кудряшов, А.В. Малинковская, А.И. Николаева, Д.А. Рабинович и др.), рассматривая теорию исполнительства, делали акцент на том, что художественная интерпретация музыкальных сочинений должна опираться на изучение проблемы музыкального стиля.

Интерес к проблеме музыкальной интерпретации определяется наличием многочисленных диссертационных исследований в области искусствоведения: В.Г. Москаленко, А.Ю. Кудряшова, Т.В. Лымаревой, Н.А. Мятневой; Д.А. Дятлова и др.; в области теории и истории культуры: Л.В. Кильдюшовой и др.; в области музыкальной педагогики и профессионального образования: Л.Н. Земеровой, М.Д. Корноухова, А.Н. Байгушовой, Н.О. Телегиной, Е.А. Мельничук и др.

Особое значение для настоящего исследования имеют диссертационные работы В.В. Березина, Н.Л. Курова, В.Г. Подаюрова, С.В. Кириллова, И.В. Стачинской и др., посвященные совершенствованию исполнительства на духовых инструментах.

Невзирая на достаточно широкое освещение проблем интерпретации в инструментальном исполнительстве, следует признать, что процесс подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе глубоко не исследовался.

Анализ данной проблемы позволяет сформулировать следующие **противоречия:**

– на психолого-педагогическом уровне – между необходимостью подготовки музыкантов-духовиков в сузе на основе компетентностной парадигмы и отсутствием в образовательных программах разработанной системы подготовки, учитывающей современные требования к проблеме интерпретации сочинений;

– на теоретико-педагогическом уровне – между важностью освоения когнитивных и исполнительских компетенций в процессе практико-ориентированной подготовки в сузе и недостатком структурированных и обобщенных знаний по предметам профессионального модуля в сузе, необходимых для адекватной интерпретации сочинений;

– на научно-методическом уровне – между важностью освоения навыков музыкально-аналитического и исполнительского постижения сочинений с целью поиска интерпретаторских решений и отсутствием соответствующих педагогических условий в системе профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах;

– на исполнительском уровне – между потребностью в развитии интерпретационной культуры музыканта-исполнителя и наличием устоявшихся традиционных исполнительских парадигм, не всегда учитывающих специфику подготовки исполнителей на духовых инструментах к художественной интерпретации музыкальных произведений.

Данные противоречия позволили выявить **научную проблему исследования**, решение которой требует научно-практической, экспериментальной разработки педагогических условий, направленных на подготовку студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе.

Сформулированная проблема исследования обусловила выбор темы: «Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в процессе обучения в сузе».

Объект исследования: процесс обучения студентов-духовиков в сузе.

Предмет исследования: педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в процессе обучения в сузе.

Цель исследования: теоретически обосновать и практически реализовать модель и педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений.

Гипотеза исследования. Процесс подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений в классе духовых инструментов в сузе может быть успешным, если:

- будет сформирована творческая мотивация у студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений;

- будут определены сущность и структура подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений;

- данный процесс будет реализован в рамках модели подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений, сконструированной с опорой на разработанные принципы;

- будут разработаны, экспериментально проверены и адаптированы педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть специфику художественной интерпретации музыкальных сочинений в контексте исторического развития исполнительства на духовых инструментах.

2. Раскрыть сущность, структуру и принципы подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных сочинений в сузах.

3. Спроектировать модель, педагогические условия и методы подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных сочинений.

4. Создать диагностический аппарат для определения уровней и критериев сформированности интерпретационных умений студентов класса духовых инструментов суза.

5. Экспериментально обосновать оптимальность выявленных педагогических условий, направленных на подготовку студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных сочинений.

Методологическая основа исследования:

– на философском уровне: исследования, посвященные потребности в самоактуализации, в развитии творческого потенциала личности, ее талантов и способностей, проблеме креативного, ценностного подхода к творческой деятельности (А. Маслоу, Э. Фромм, А.В. Морозов, Д.В. Чернилевский); труды, направленные на исследование произведений искусства, объективной и субъективной стороны интерпретации (Р. Ингарден, Д. Лукач и др.); работы, в которых анализируются проблемы художественной интерпретации (Е.Г. Гуренко, Л.Н. Земерова, Е.А. Мельничук и др.);

– на общенаучном уровне: вопросы системного подхода в научном исследовании, представленные в работах И.В. Блауберга, Э.Г. Юдина и др.; отечественные теории системного подхода к педагогическому процессу, освещенные в трудах известных музыкантов-педагогов (Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, Г.Г. Нейгауза и др.); компетентностный подход, направленный на становление базовых компетенций в системе профессионального образования (А.А. Вербицкий, А.В. Хуторской и др.);

– на конкретно-научном уровне: деятельностный подход (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев и др.); личностно-ориентированный подход, учитывающий индивидуальные особенности студентов как субъектов учебно-образовательного процесса (Н.А. Алексеев, С.В. Кульневич, И.С. Якиманская

и др.); индивидуально-творческий подход, нацеленный на формирование индивидуального исполнительского стиля музыкантов (Л.В. Вахтель, А.Ю. Кудряшов, А.В. Поляков, В.П. Чинаев и др.); стилевой подход в профессиональной подготовке студентов-духовиков (Е.Ю. Гасич, С.В. Кириллов, А.И. Николаева и др.);

– на технологическом уровне: исследования, посвященные проблеме исполнительской интерпретации музыкальных произведений (М.Д. Корноухов, А.Ю. Кудряшов, А.В. Малинковская, Н.А. Мятлева, Н.О. Телегина и др.); диссертационные работы, в которых рассматриваются проблемы интерпретации музыкальных произведений на духовых инструментах (С.В. Кириллов, И.В. Стачинская и др.); исследования, направленные на совершенствование подготовки музыкантов-исполнителей на духовых инструментах (В.В. Березин, Н.Л. Куров, В.Г. Подаюров и др.), и учебно-методические пособия (В.В. Березин, В.Н. Гержев, В.Д. Иванов, С.В. Кириллов, В.А. Леонов, С.В. Розанов, Ю.А. Усов и др.).

Теоретическая основа исследования:

– труды, затрагивающие вопросы подготовки квалифицированных специалистов в сфере музыкального искусства (Э.Б. Абдуллин, Л.В. Кильдюшова, Д.К. Кирнарская, Е.Ю. Куприна, Г.М. Цыпин и др.);

– работы, в которых освещается специфика музыкально-исполнительской деятельности (А.Д. Алексеев, Н.П. Корыхалова, Я.И. Мильштейн, Ю.А. Цагарелли и др.);

– монографии, посвященные становлению профессиональной культуры личности (А.Н. Леонтьев, В.А. Сластенин, Б.М. Теплов и др.);

– работы, связанные с подготовкой к концертно-исполнительской деятельности (Ю.А. Цагарелли, Г.М. Цыпин и др.);

– концепции стиля в музыкальном искусстве (М.К. Михайлов, С.С. Скребков и др.);

– интонационные теории стиля (Б.В. Асафьев, Е.М. Орлова и др.);

– исследования, посвященные теории и практике художественной интерпретации музыкальных произведений (Л.Н. Земерова, Е.А. Мельничук, Н.А. Мятиева, Н.О. Телегина и др.).

Методы исследования: первый этап – теоретический обзор научных исследований, методической литературы, ФГОС СПО по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (духовые и ударные инструменты); моделирование процесса подготовки студентов к интерпретационной деятельности; второй этап – методы анкетирования, наблюдения, беседы, педагогической экспертизы, педагогического эксперимента; третий этап – анализ и обобщение полученных результатов контрольного этапа эксперимента, осмысление и обработка показателей сформированности умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов класса духовых инструментов суза.

Опытно-экспериментальная база: ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры». В исследовании участвовали 82 студента-музыканта отделения СПО, в том числе 32 студента-духовика.

Диссертационное исследование содержало **три этапа** и проходило в 2019–2024 гг. На *начальном этапе* (2019/2020 учебный год) анализировалась научная, научно-методическая, учебно-методическая литература по теме исследования, изучался Федеральный государственный образовательный стандарт по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (духовые и ударные инструменты). Рассматривались теоретические основы и практическая направленность подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений, проектировались этапы опытно-экспериментальной работы и создавался диагностический аппарат с целью выявления у студентов уровня исследуемой подготовки.

На *втором этапе* (2020/2021 – 2022/2023 учебные годы) изучались учебно-методические комплексы по специальным дисциплинам и их

направленность на процесс подготовки студентов к интерпретаторской деятельности. Разрабатывались модель, педагогические условия, методическое сопровождение подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений; проводился формирующий этап педагогического эксперимента со студентами класса духовых инструментов суза с целью подтверждения эффективности подготовленных педагогических условий.

На *третьем этапе* (2023/2024 учебный год) проходила контрольная проверка эффективности экспериментальной работы, проверялись полученные данные, обобщались результаты, формулировались основные выводы исследования, разрабатывались методические рекомендации, редактировалось содержание диссертации и автореферата.

Научная новизна исследования:

– уточнен феномен художественной интерпретации музыкальных произведений в контексте данного исследования как результат интегрированной учебной деятельности, направленной на овладение исполнительскими и выразительными средствами игры на духовых инструментах; осмысление идейно-художественного содержания изучаемых сочинений с целью разработки индивидуальной концепции исполнения, основанной на глубоком постижении идеи композитора;

– спроектирована модель подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений, включающая три блока: 1. Установочно-целевой. 2. Созидательно-преобразующий. 3. Критериально-оценочный. Данная модель воспроизводит наиболее существенные элементы педагогической системы подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений, что позволяет получить новые знания о сущности, структуре, принципах и методах развития интерпретационных умений студентов;

– охарактеризована нестандартная взаимообусловленная совокупность методологических подходов (системного, деятельностного,

компетентностного, лично-ориентированного) в научном исследовании процесса подготовки студентов-духовиков суза к художественной интерпретации музыкальных произведений, дающая возможность рассматривать данный процесс как целостную динамическую систему, состоящую из отдельных логично функционирующих частей;

– полученные данные вносят существенный вклад в становление научных исследований по вопросам формирования умений художественной интерпретации музыкальных сочинений в классе духовых инструментов.

Теоретическая значимость исследования:

– определена совокупность умений художественной интерпретации музыкальных сочинений в профессиональной подготовке студентов-духовиков суза: 1) музыкально-технические умения интонирования на духовых инструментах; 2) когнитивные умения; 3) творческие умения; 4) рефлексивно-перцептивные умения. Формирование рассматриваемых умений происходит в результате творческого освоения техники исполнительства на духовых инструментах; изучения стилистических направлений в музыкальном искусстве; осмысления художественного содержания произведений и исполнительской рефлексии;

– определены и апробированы принципы подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений: комплексного полихудожественного развития музыканта-духовика; комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий; интериоризации слуховых ощущений и образов воображения (Е.Ю. Куприна); единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве (В.И. Петрушин); творческого подхода к интерпретации композиторского замысла;

– выявлены этапы подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений, которые обусловлены спецификой интерпретаторской деятельности: информационно-

ознакомительный, художественно-герменевтический, рефлексивно-интерпретационный и постинтерпретационный;

– разработан диагностический аппарат для определения уровней подготовки исполнителей на духовых инструментах к художественной интерпретации музыкальных произведений, включающий проверку качества владения выразительными средствами исполнительства на духовом инструменте, способности к художественно-образной трактовке сочинений с учетом стилевых ориентиров творчества композитора. Для этой цели были выявлены сущность и структура рассматриваемой подготовки, составлены анкеты, письменные и творческие задания.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе в классе духовых инструментов суза и вуза с целью повышения уровня профессиональных компетенций студентов в сфере исполнительского искусства. Выявленные педагогические условия и методы подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов (проблемно-поисковый; эвристической и герменевтической беседы; эмпатии, «вживания» в художественный образ музыкального произведения; синектики и аналогии; экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения) имеют универсальное значение и могут способствовать повышению качества обучения не только студентов-духовиков, но и музыкантов, обучающихся на других исполнительских специальностях.

Разработанные и апробированные в учебном процессе методические рекомендации «Художественная интерпретация музыкальных произведений» для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (оркестровые духовые и ударные инструменты) могут быть использованы на занятиях по дисциплинам «История исполнительства на духовых инструментах», «Методика обучения игре на духовых инструментах», «Специальность» в музыкальных сузах и вузах.

Достоверность и обоснованность результатов исследования подтверждаются его методологией, соответствующей цели и задачам диссертации, применением адекватных научной проблеме исследовательских методов; качественным и количественным отбором показателей, полученных лично автором в ходе экспериментальной работы; а также применением разработанных материалов в музыкальном колледже.

Личный вклад соискателя заключается в конструировании модели, педагогических условий, принципов и методов подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений и их практической реализации в процессе обучения в сузе; в подготовке публикаций по проблеме исследования, в непосредственном участии автора в создании диагностического аппарата, разработке плана опытно-экспериментальной работы и его воплощении в учебном процессе ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры».

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Подготовка* студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе представляет собой когнитивно-творческую педагогическую систему, ориентированную на креативное сотрудничество педагогов и студентов в процессе художественной интерпретации музыкальных сочинений композиторов разных эпох и стилевых направлений. Система подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных произведений включает: приобретение общих и специальных музыкально-теоретических, музыкально-исторических знаний; освоение различных музыкальных жанров и стилей; овладение исполнительским мастерством (владение звуком, техникой мышц губ, языка, пальцев, дыхательного аппарата и др.), необходимым для развития индивидуального исполнительского стиля студентов.

2. *Структурные компоненты* подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных

произведений, выявленные в исследовании, отображают интегрированный характер интерпретаторской деятельности. Когнитивно-аналитический компонент характеризует познавательную сферу студентов, способность к музыкально-аналитической деятельности, исполнительскому анализу идейно-образного содержания произведения. Художественно-операциональный компонент отражает владение инструментально-выразительными приемами исполнительства на духовых инструментах, необходимыми для создания адекватного художественного образа в сочинениях разных жанров и стилей. Рефлексивно-герменевтический компонент определяет способность студентов к самоанализу собственного исполнения, творческому толкованию концепции музыкального сочинения, основанному на знании музыкальных эпох, жанров и стилей.

3 *Модель* подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений отображает системный характер обучения и включает: цель, задачи, методологические подходы; принципы, методы, этапы, формы обучения; педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений; компоненты и критерии исследуемых умений, уровни их сформированности, планируемый результат. Данная модель позволяет выявить специфику рассматриваемой подготовки, получить новые знания о внутренних свойствах и способах обучения студентов-духовиков.

4. Оптимизация подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений обеспечивается реализацией разработанных *педагогических условий*: 1) освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза; 2) формирование у студентов комплекса умений художественной интерпретации музыкальных сочинений; 3) развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте; 4) организация целостной педагогической системы,

направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования обсуждались на научно-практических конференциях ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (2020–2024 гг.); на заседаниях кафедры теории и методики профессионального образования ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (2020–2024 гг.); на заседаниях кафедры оркестровых инструментов ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (2021–2024 гг.); на VI Международной научно-практической конференции «Многоуровневая система непрерывного профессионального образования в социокультурной сфере» (г. Белгород, 2024 г.); на Международной научно-практической конференции «Педагогика и психология в практике современного образования» (г. Гжель, 2023 г.); на XIV Международной научно-практической конференции «Государство и творческая личность» (г. Минск, 2023 г.); на XVIII Международной научно-практической конференции «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» (г. Москва, 2020 г.); на III Международной научно-практической конференции «Культурно-образовательная среда: современные тенденции и перспективы исследований» (Белгород, 2021 г.) и др.

Внедрение результатов исследования в практику проходило в ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» на кафедре инструментального исполнительства; в МБУ ДО ДМШ № 1 г. Белгорода на отделении духовых и ударных инструментов.

Структура диссертации: введение, две главы, выводы по каждой главе, заключение, список использованной литературы (158 источников на русском и иностранных языках), приложения, включающие методические рекомендации «Художественная интерпретация музыкальных произведений»

для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство
(оркестровые духовые и ударные инструменты).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В СУЗЕ

1.1. Художественная интерпретация в контексте исторического развития исполнительства на духовых инструментах

Вопросы интерпретации в настоящее время находятся в центре внимания представителей различных наук и восходят к экзегетике, связанной с толкованием богословских текстов, и герменевтике, трактующей самые разные тексты, не только словесные, но и музыкальные, живописные и другие. Появившись в первой половине XIX века, феномен интерпретации стал ключевым в философии, лингвистике, эстетике, культурологии, психологии, искусствознании, педагогике и многих других науках.

Общая характеристика понятия «интерпретация» дается в Большом толковом словаре русского языка: «Интерпретация (от лат. interpretation – объяснение, трактовка) – это теоретико-познавательная категория; метод научного познания, направленный на понимание внутреннего содержания интерпретируемого объекта через изучение его внешних проявлений (знаков, символов, жестов, звуков и др.)» [17, с. 569].

С точки зрения теории постмодернизма, учитывающей современные философские течения, феномен интерпретации рассматривается, как «когнитивная процедура установления содержания понятий или значения элементов формализма посредством их аппликации на ту или иную предметную область, а также результат указанной процедуры» [142, с. 330]. В контексте данного определения понятие «аппликация» трактуется не как одна из техник создания изображения в сфере декоративно-прикладного искусства, а как процедура внесения в какой-либо текст различных выразительных элементов (пословиц, красочных оборотов, оригинальных терминов и т. п.) для повышения колоритности высказывания.

В научных исследованиях гуманитарного и культурологического характера интерпретация представлена как познание, осуществляемое в результате эмпирического или семантического толкования изучаемого объекта. При этом надо учитывать, что для получения достоверных представлений об изучаемом явлении, эти два вида трактовки (эмпирический и семантический) должны дополнять друг друга.

Феномен интерпретации классифицируют по разным основаниям. Так, например, в «Истории и философии науки и техники» в зависимости от области знания, анализируются следующие виды интерпретации:

«1) естественно-научная ...

2) логико-математическая...

3) в гуманитарных науках ... установление смысла текстовых структур» [47, с. 56].

Учеными выделяются и другие типы интерпретации: обыденный (повседневный), научный (теоретический), художественный и др. В контексте настоящего исследования особое значение имеет художественный тип интерпретации, ориентированный на истолкование произведений музыкального творчества и включающий элементы вышеуказанных типов интерпретации. Феномен художественной интерпретации трактуется в научной литературе как процесс толкования художественного объекта с целью его творческого воспроизведения.

Проблемы интерпретации в широком значении слова рассматривает Эмилио Бетти (1890–1968) в труде «Герменевтика как общая методология наук о духе» [13]. Ученый анализирует разные виды интерпретации («распознающую», «репродуктивную», «нормативную»). «Распознающая» интерпретация связана с толкованием смысла в каком-либо тексте, произведении искусства. «Репродуктивная» или «репрезентативная» интерпретация направлена не столько на понимание произведения, сколько на передачу смысла, заложенного в нем, слушателям, читателям через его интерпретацию. «Нормативная» интерпретация предполагает регулирование

действий, правил, предпринимаемых для объективности толкования источника. Важно, чтобы интерпретатор обладал необходимым опытом, знаниями, позволяющими верно толковать исследуемое произведение [114, с. 133–134].

Э. Бетти определяет интерпретацию как процесс, в котором сочетаются три составляющие: субъективные качества автора, субъектность интерпретатора и «репрезентативная форма», выступающая в роли посредника между ними. «Сам процесс интерпретации понимается Э. Бетти диалектически, не как статическое противостояние субъекта и объекта, а как живое взаимопроникновение двух духовных образований, конечная цель которого – понимание», – констатирует Ю.Г. Россиус [114, с. 130].

Подготовка будущих музыкантов-исполнителей ориентирована на разные виды интерпретации. Так «распознающая интерпретация» помогает осознать семантику сочинения. «Репродуктивная интерпретация» позволяет передавать слушателям замысел композитора в процессе воспроизведения музыкального произведения. «Нормативная интерпретация» опирается на общепринятые нормы исполнительского искусства.

Теоретические положения Э. Бетти не потеряли актуальности и в наши дни. Особое значение имеют принципы интерпретации (каноны), широко используемые в современной теории музыкального исполнительства. Первый – «канон автономии интерпретируемого объекта» – требует избегать сугубо субъективного подхода; второй – канон «целостности, или смысловой связанности» – направлен на соотнесение целого и отдельных частей в процессе интерпретации; третий канон – «актуальности понимания» – ориентирован на толкование чужого текста в контексте современной действительности... Четвертый – «канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания» – предполагает созвучность толкования произведения интерпретатором с духом авторского высказывания [13].

В исследовании феномена интерпретации изучению подлежат такие структуры как текст, контекст, вербальные, невербальные феномены, история изучения которых включает три основных этапа:

- «1. Герменевтическая интерпретация – реконструкция текста...
 2. Структурно-семиотическая интерпретация – дешифровка текста. ...
 3. Интерпретация как деконструкция – процедура означивания ...
- приравняется к созданию текста» [47, с. 56].

В гуманитарных науках проблема интерпретации художественных произведений является одной из ведущих, поскольку от ее решения напрямую зависит качество осмысления творческой идеи автора работы. В зарубежных исследованиях процессы воссоздания смысла различных текстов рассматриваются в философской герменевтике (Г. Гадамер, В. Дильтей и др.). В отечественной науке феномен интерпретации поднимают в рамках философских исследований Е.Н. Ищенко (эпистемология), Л.А. Микешина (философия познания), В.В. Миронов (эпистемология, философия культуры) и др.

В духовной культуре исходное значение феномена интерпретация текста рассматривается как постижение смысла, идеи, эмоционального контекста художественного феномена в результате проникновения в замысел творца, анализа исторического периода, в который создавалось произведение искусства.

В музыковедении интерпретация связана с изучением смысла, заложенного композитором в музыкальное сочинение, с творческим воплощением произведения в исполнительском процессе. В каждом жанре искусства существуют определенные средства выразительности, позволяющие создавать некий новый мир смыслового пространства художественного произведения.

В «Музыкальной энциклопедии» предлагается следующее определение исследуемого понятия: «Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – художественное истолкование певцом, инструменталистом,

дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [89, с. 549–550]. В каждую музыкальную эпоху действовали разные подходы к проблеме интерпретации, в зависимости от существующих исполнительских возможностей, индивидуального стиля музыканта, его мировоззренческих позиций, эстетических идеалов.

Феномен интерпретации тесно связан с понятием герменевтика. Учение о герменевтике впервые возникло в Древней Греции как искусство, связанное с толкованием и пониманием различных текстов. Происхождение термина «герменевтика» (греч. *hermeneutike* – искусство толкования), как известно, часто связывают с именем древнегреческого бога торговли и красноречия Гермеса. Ученик Сократа Платон употреблял это понятие для «разъяснения воли богов» в речи оракулов или, например, в поэме Гомера [28].

Основоположником теории герменевтики в контексте филологии является немецкий философ и богослов Фридрих Шлейермахер (1768–1834) [141]. Первое издание его книги «Герменевтика» состоялось в 1836 году. В ней заложены основы учения: сущность понятия, принципы, методы работы с текстом, в частности, толкования Нового завета в Библии. Автор рассматривает герменевтику как «синтез науки и искусства». Для настоящего исследования ценной является мысль Ф. Шлейермахера о том, что «если объект герменевтики – произведение искусства, обладающее бесконечно богатым содержанием, то сам процесс толкования также бесконечен, к окончательному толкованию "можно лишь приближаться"» [141, с. 261].

Обращаясь к новичкам, толкующим тексты, Ф. Шлейермахер советует использовать «подсобные средства», которые обучающий должен приобретать относительно самостоятельно [141, с. 66]. Например, он считает, что изучение рассматриваемого явления должно протекать «на фоне общности литературной жизни народа и эпохи, далее способов построения

композиции и, наконец, индивидуальных особенностей отдельного писателя» [141, с. 223].

Одним из важных положений в теории Ф. Шлейермахера является принцип герменевтического круга. А.Л. Вольский во введении к книге Ф. Шлейермахера «Герменевтика» отмечает: «Универсальность понимания для Шлейермахера исчерпывается одним-единственным законом: целое понимается из частей, а часть только в связи с целым» [141, с. 29]. Впоследствии это положение, благодаря другим исследователям, получило название «герменевтический круг», что в философской науке стало означать диалектическую взаимосвязь целого и отдельного. Творческий процесс композитора, как правило, протекает от целостного замысла музыкального сочинения к поэтапному воплощению художественного образа. В отличие от композитора, исполнитель вначале обращает внимание на отдельные детали нотной записи, постепенно проникая в авторскую концепцию музыкального произведения.

На развитие общей и философской герменевтики, помимо Ф. Шлейермахера, заметное влияние оказали исследования В. Дильтея (1833–1911). Его труды имели большое значение для исторических наук и литературоведения. Философская герменевтика складывается как наука во второй половине XX столетия. Немецкие философы М. Хайдеггер (1889–1976) и Х.Г. Гадамер (1900–2002) внесли значительный вклад в становление герменевтики, заложив в своих трудах философские основы герменевтики. В частности, упоминаемый принцип герменевтического круга получил широкое распространение у В. Дильтея, М. Хайдеггера, Х.Г. Гадамера. Новым в их трудах стало расширение поля влияния герменевтики: от толкования текстов до интерпретации бытия человека, сознания.

Развитие духовной культуры способствовало появлению новых герменевтических концепций в религиоведении, гуманитарных и общественных науках, объясняющих специфику применения языка, трактовки разнообразных смыслов в разных сферах науки и искусства, в

жизнедеятельности человека. Рассматривая смысловую нагрузку, которую несет в себе произведение искусства, следует отметить, что часто замысел произведения искусства раскрывается в связи с другими видами искусства, литературы, поэзии.

Истоки музыкальной герменевтики восходят к философским исследованиям, тесно связаны с литературной герменевтикой, теорией эстетики. Обобщая теорию музыкальной герменевтики, Н.С. Гуляницкая пишет: «связанная ранее всего с философией музыки, затем психологией и социологией, а еще позже семиологией, теорией восприятия музыки, герменевтика – в итоге – охватывает широкое пространство многоаспектного музыкального анализа, долженствующего привести к пониманию художественного произведения» [32, с. 18]. Проблемы музыкальной герменевтики рассматривали В. Ленц (1808–1883), А. Маркс (1795–1866) в книгах о Л. Бетховене, а также Э. Ганслик (1825–1904) в труде «О музыкально-прекрасном» [25].

Одним из первых исследователей музыкальной герменевтики был Г. Кречмар (1848–1924), который в 1902 году рассматривал герменевтику как инструмент дешифровки музыкальных текстов, позволяющий осмысливать музыкальную ткань сочинения [60]. Рассматривая процесс музыкальной интерпретации с точки зрения герменевтического подхода, Н.С. Гуляницкая пишет: «Смысл музыкального произведения, прошедший сквозь "веб" (сеть) восприятия, толкования и оценки, рождается как некое музыковедческое высказывание о произведении композитора» [32, с. 25]. Одно и то же музыкальное произведение может иметь разные варианты интерпретации на основе той или иной исполнительской концепции. «Для музыкальной герменевтики большое значение имеет проблема личности создателя и авторский замысел», – пишет Н.С. Гуляницкая [32, с.22].

Музыкальная интерпретация предполагает художественное отображение сочинения композитора или произведения народного творчества, имеет много общего с научной интерпретацией, так как подразумевает исследовательскую

деятельность, направленную на поиск исполнительской концепции. При этом особую роль играет совместная деятельность преподавателя и студента, направленная на поиск адекватной трактовки художественного замысла сочинения.

Вопросы познания смысла художественного произведения, его творческого воплощения в результате исполнительства на музыкальных инструментах, в том числе и на духовых, имеют давнюю историю. Она связана с процессом развития музыкального искусства, хронографией создания музыкальных инструментов. Сначала появились ударные инструменты, позднее – духовые и струнные. В археологических раскопках каменного века нашли флейты, к старинным видам духовых инструментов относят также гобой, трубу. В Древней Греции широко использовались струнные, духовые и ударные инструменты. Неизменными участниками праздников в Древней Руси были скоморохи, умевшие играть на разных инструментах, в том числе и на духовых. Постепенно роль духовых инструментов приобретает все большее значение в различных придворных церемониях, в ратной музыке [129].

В Древней Греции, Древней Руси и других цивилизациях того времени музыкальным инструментам придавали особое символическое значение: «Так, струнные (арфа, лира, псалтериум, кифара и т. п.) олицетворяли надзвездные сферы... Инструменты, сделанные из металла, – символ горных вершин, музыки высшего сословия и рыцарства. Деревянные духовые инструменты – символ долин, музыки простонародья (пастухов, ремесленников и пр.)» (С.А. Гудимова) [31, с.18].

Становление исполнительского мастерства органически было переплетено с запросами музыкального искусства во всем богатстве жанровых и стилевых направлений, с совершенствованием музыкальных инструментов, формированием системы нотной записи. Музыкальная нотация имеет глубокую историю, восходящую к Древнему Египту (пиктографическая нотация), Древней Греции (музыкальные символы). В VI–

XII веках в записи григорианских хоралов использовались невмы – знаки, подсказывающие различные интонации. Реформатором нотной записи, как известно, стал Гвидо д'Ареццо (около 991–1033 гг.), изобретший четырехлинейный нотный стан и давший названия ступеням звукоряда (пятая линейка появилась позднее). Современная нотная система сформировалась, в основном, в XVII веке [110].

На Руси музыкальное письмо отображалось с помощью крюков и знамен (XI–XVII вв.). С возникновением мензуральной нотации (нотированным ритмом) в XIII–XV веках стали обозначать определенные соотношения длительностей звуков. В 1604 году монах Кирило-Белозерского монастыря Христофор систематизировал историю церковного пения XVI века в работе «Ключ знаменной», а в 1668 году появляется «Азбука знаменного пения» Александра Мезенца. Позднее издается один из главных музыкально-теоретических трактатов XVII века – «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого, содержащий теоретические вопросы и методические указания для певчих (1679 г.) [21].

Еще в конце XVI века композиторы сталкивались с далеко несовершенным нотным письмом, в результате чего музыкант-исполнитель вынужден был сам решать, как раскодировать цифрованный бас, мелизмы, самостоятельно выбирать оптимальный темп, импровизировать каденции в сочинениях. Таким образом, музыканты-исполнители могли вольно обращаться с нотной записью. В этот период прослеживается начало процесса перехода от исполнителя-импровизатора к исполнителю-интерпретатору, стремящемуся в своем творчестве воплотить идею композитора. Следует иметь в виду, что композиторы в XVII–XVIII вв. зачастую сами являлись непревзойденными интерпретаторами своих произведений. В то же время они виртуозно владели не всеми инструментами и, безусловно, нуждались в музыкантах-исполнителях или интерпретаторах. В.Н. Холопова разделяет эти два понятия: «Исполнение допускает простое

воспроизведение, интерпретация – индивидуальное прочтение произведения» [133, с. 289].

И.М. Ямпольский, раскрывая тип композитора-исполнителя XVII–XVIII веков, разделяет его на «играющего на скрипке композитора», для которого исполнительское искусство – это средство реализации композиторского мастерства, и «сочиняющего для скрипки виртуоза» эпохи романтизма, у которого уже композиторское творчество – это средство демонстрации своей индивидуальности исполнителя [146].

В XVII веке в Россию стали приглашать западноевропейских музыкантов, среди которых были скрипачи, трубачи, флейтисты, тромбонисты и другие исполнители. В первой половине XVIII века появляется плеяда выдающихся композиторов, чье творчество свидетельствует о виртуозном мастерстве музыкантов-духовиков того времени и высокой профессионально-педагогической культуре. Это А. Вивальди, который поставил духовые инструменты в один ряд со струнными, написав 12 концертов для гобоя и 38 для фагота; Т. Альбини, плодотворно писавший для гобоя; Г.Ф. Телеман, И.С. Бах, духовые произведения которых стали полноправными носителями богатого эмоционального содержания, свойственного композиторам; Г.Ф. Гендель, развивший жанр *concerto grosso* с солирующими духовыми инструментами.

В XVIII веке в России были широко распространены духовые оркестры (в придворных театрах, в помещичьих усадьбах, в армейской военной жизни, в народных празднествах). В деятельности музыканта-исполнителя тесно переплетались импровизация и творческий процесс сочинения, такое музицирование считалось нормой не только для композиторов, но и для любителей. Исполнители позволяли себе вставлять импровизационные моменты, сочинять собственные каденции.

Проблема трактовки музыкального произведения начинает рассматриваться уже в середине XVIII века. В это время исполнительство и сочинение приобретают самостоятельность: композитор не всегда является

исполнителем своих сочинений, музыкант становится интерпретатором чужого сочинения. Немецкий флейтист и педагог И.И. Кванц в 1752 году издает работу «Опыт обучения игре на флейте», в которой обобщает традиции исполнительства той эпохи [52]. В придворной среде России XVIII века, в помещичьих усадьбах все чаще звучат духовые инструменты. Творчество русских композиторов Е. Фомина, Д. Бортнянского, В. Пашкевича, О. Козловского способствовало совершенствованию исполнительской школы на духовых инструментах (флейте, кларнете, фаготе, валторне и др.).

На рубеже XVIII – XIX веков в европейской музыкальной культуре начался активный процесс разделения искусства композиции и исполнительства, который позволил музыкально-исполнительской деятельности обрести самостоятельный статус. С начала XIX столетия профессия исполнителя приобретает особое положение, появляются музыканты-виртуозы, которые пленяют слушателей техникой владения инструментом или голосом, мастерством импровизации. В партитурах М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского появляются красочные партии духовых инструментов, что потребовало от исполнителей владения всем арсеналом выразительных средств, совершенствования исполнительского мастерства для раскрытия художественного образа сочинения. В этот период широко используются различные вариации, попури, транскрипции как творческие адаптации любимых музыкальных сочинений. Как известно, особую популярность приобрели транскрипции Ференца Листа. Таким образом, в музыкальном исполнительстве окончательно сформировывается потребность в адекватной трактовке сочинений, что и поспособствовало возникновению термина «музыкальная интерпретация» в искусствоведении второй половины XIX столетия для обозначения механизма понимания и толкования нотного текста.

Развитие композиторского творчества повлекло за собой проблему соответствия исполнения творческому замыслу композитора. В этом плане

перед авторами сочинений встал вопрос более точного отображения в нотном тексте разных нюансов, деталей и ремарок, чтобы уберечься от исполнительского своеволия. Известно, что Моцарт, стремясь избежать отклонений от авторской идеи, одним из первых стал записывать каденции к своим концертам, вначале для своих учеников, затем для других исполнителей. Впоследствии эта тенденция получила дальнейшее развитие. В музыкальном искусстве Европы середины XIX в. развиваются два направления: Веймарская школа, возглавляемая Ф. Листом, и Лейпцигская школа, группировавшаяся вокруг Ф. Мендельсона. Лейпцигской школой велась активная пропаганда произведений И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, К.В. Глюка, И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Ярким последователем лучших традиций Лейпцигской школы был И. Брамс. Ближе ко второй половине XIX века в Лейпцигской школе стали проявляться консервативные тенденции, она превратилась в оплот музыкального академизма, противостоявший новаторским устремлениям Р. Вагнера и Веймарской школы [42, с. 6]. Следует отметить, что Веймарская школа возникла в период национального подъёма Германии во время борьбы передовых деятелей страны против консерватизма в искусстве. Её представители боролись за романтическое музыкальное искусство, за идейную насыщенность музыки и коренное обновление её форм на основе программности, практически полностью отвергая непрограммную музыку. В то же время Веймарская школа недооценивала достоинства непрограммной классической музыки [42, с. 6].

Одним из ярких сторонников академического направления, пропагандируемого представителями Лейпцигской школы, можно назвать выдающегося венгерского скрипача Й. Иоахима (1831–1907). Изучая его исполнительское творчество, музыкальные историки выявили основные приметы интерпретаторского направления в скрипичном искусстве второй половины XIX века. Й. Иоахим, как отмечали современники, тщательно изучал партитуры сочинений, глубоко вникал в их содержание [42].

По исполнительскому творчеству Й. Иоахима можно судить о его педагогических принципах: строгое отношение к тексту, вдумчивая, кропотливая интерпретация нотного текста. Большое количество обвинений исходило от Й. Иоахима в адрес последователей Н. Паганини, бездумно подражавших лишь его блестящей и виртуозной игре с большим количеством украшений. Вместе с тем, некоторые сторонники школы Й. Иоахима, догматически поддаваясь его трактовкам классических произведений, превращали свое исполнение в штамп, лишенный индивидуального подхода.

Искусство концертной интерпретации произведений Н. Паганини, безусловно, было связано с творческими устремлениями мастеров итальянского скрипичного искусства XVIII века, когда исполнитель был не столько интерпретатором в современном его значении, сколько импровизатором, выразителем собственных чувств, к тому же зависящим от собственных технических возможностей. По свидетельству очевидцев, Н. Паганини так объяснял свою трактовку произведений классики: «У меня свой индивидуальный метод, и я ему подчиняю свои произведения. Чтобы исполнять произведения других авторов, я должен переделать их на свой лад» [цит. по 42, с. 8]. Отдаваясь композиторской и исполнительской деятельности, Н. Паганини не имел учеников.

Сейчас трудно судить об интерпретаторской деятельности крупнейших исполнителей-романтиков, можно лишь говорить об их артистической индивидуальности и об исполнительских принципах, которые были заложены Й. Иоахимом: «сохранять то равновесие между субъективным и объективным, при котором исполнитель не мог бы доминировать над композитором» [цит. по 42, с. 9].

В XIX веке произошло окончательное разделение музыкального искусства на различные отрасли (исполнительство, композиция, педагогика). В этот период музыковедами велось изучение старинных источников для реконструкции инструментария, рассматривались исполнительские и педагогические традиции эпохи барокко, что позволило открыть новые

стилевые пласты музыки и исполнительства. «Процесс разделения композиторской и исполнительской деятельности ... в несравненно большей степени затронул исполнителей и в меньшей – сочинителей музыки», – констатирует Л.А. Баренбойм [7, с. 244]. Такая ситуация характерна и для наших дней: композиторы, как правило, хорошо владеют тем или иным инструментом, в то время как подавляющая часть исполнителей не в состоянии импровизировать, тем более – сочинять. В результате система обучения обедняется, становится более формализованной. Не случайно еще в 1926 году Б. Асафьев писал: «"Композиторство" не должно ограничиваться специализацией и замкнутым кругом людей особенно одаренных. Это злейшая ошибка старой музыкальной педагогики...» [4, с. 72].

В конце XIX – начале XX веков интерпретаторская деятельность приобрела статус самостоятельного феномена. В.Н. Холопова отмечает: «Класс интерпретаторов XIX века, едва сложившись, заявил о себе мощнейшими музыкальными именами – Ф. Лист, А. Гензельт, А. Рубинштейн, – показав в них художественные личности, конгениальные композиторам, которых они исполняли» [133, с. 292].

Исполнительство на духовых инструментах в XIX веке получает дальнейшее развитие, что связано с совершенствованием конструкции инструментов, сольными выступлениями, развитием музыкального искусства в России в целом. Духовые инструменты стали играть большую роль не только в фанфарной, гимнической музыке, но и в народной. Музыканты-духовики, достигая высот исполнительского искусства, пользовались большим успехом.

В XX веке вопросы интерпретации музыкальных сочинений приобретают особую значимость для музыкантов-исполнителей. Этой проблеме посвятили свои исследования, высказывания известные музыковеды, композиторы, музыканты-педагоги, исполнители: Б.В. Асафьев, М.Г. Арановский, Л.С. Ауэр, Г.М. Коган, Е.Я. Либерман, В.И. Петрушин, С.В. Рахманинов, Б.М. Теплов, В.Н. Холопова, Г.М. Цыпин и др.).

Рассматривая специфическую манеру преподавания, направленную на «активизацию интеллектуальных сил» студентов, Г.М. Цыпин обращает внимание на ограниченность подхода, при котором рациональное начало преобладает над эмоциональным [138, с. 252].

Обобщая процесс становления музыканта-исполнителя, А.Д. Алексеев выделяет три исторических типа музыканта-исполнителя:

– до XIX века – композитор-исполнитель (творческое начало проявляется в виде импровизаций). В рамках данного типа исполнителя мы можем говорить о творчестве Д. Букстехуде, И.С. Баха, В. Моцарта и др.;

– первая половина XIX века – исполнитель-виртуоз (преимущественно виртуоз), например С. Тальберг, составлявший конкуренцию Ф. Листу. Впоследствии исполнители данного типа были вытеснены исполнителями-интерпретаторами;

– на протяжении XIX века – исполнитель-интерпретатор. Яркий представители этого типа – Ф. Лист и др. [2];

– в конце XIX – начале XX века – новый тип исполнительства – аутентичный, ориентированный на конкретную музыкальную эпоху. Развитие музыкальной науки привело в первой половине XX века к формированию отдельной отрасли музыковедения, посвященной искусству вокального и инструментального исполнительства;

– на рубеже XX–XXI веков – автор сочинения и музыкант, воплощающий его, становятся полноправными творцами музыкального искусства.

XX век ознаменовался разнообразием музыкальных жанров, новыми стилевыми направлениями: модернизм, экспрессионизм, конструктивизм, неоклассицизм, постмодернизм и др. В связи с таким обилием музыкальных течений появляются и разные исполнительские подходы в трактовке сочинений. Композиторы стремятся контролировать исполнительский процесс, присутствуя на репетициях. С появлением звукозаписи становится возможным услышать авторское исполнение сочинения, а также сравнивать

различные варианты интерпретации музыкального произведения в исполнении разных музыкантов. «Исполнителям надо лишь следовать пластинкам, на которых я сам дирижирую», – указывал И. Стравинский [цит. по 59, с. 33].

Проблема прочтения авторских ремарок выражается не только в умении или неумении исполнителя ориентироваться в них, но и в возможности работы с авторскими рукописями, так как чаще всего использовались редакторские копии. Данная проблема очень ярко отразилась в изданиях «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Известны редакции К. Черни, Г. Бишофа, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Б. Бартока, С. Диденко и В. Мержанова, каждое из которых отличается текстологическими, исполнительскими и педагогическими чертами передачи и отражения авторского текста [119]. И перед интерпретатором стоит проблема выбора редакции, наиболее адекватной художественному стилю композитора.

Качество художественной интерпретация музыкального произведения зависит от уровня подготовки музыканта-исполнителя, в противном случае это будет простое воспроизведение. По этому поводу Д.К. Кирнарская пишет: «Психологические исследования доказывают, что импровизационность, спонтанность отличают исполнение более одаренных музыкантов по сравнению с менее одаренными» [55, с. 299].

В XX веке в исполнительстве, связанном с неакадемической музыкой (любительская песня, джаз, рок-музыка), появилась обратная тенденция, когда исполнитель является автором своих сочинений. Это, как правило, связано с элементами импровизации, которая не фиксируется в нотном тексте. В постинтерпретаторскую эпоху исполнительство на музыкальных инструментах обогатилось дополнительными сценическими действиями, движениями, вербализацией.

Многие композиторы, чтобы свести к минимуму возможность неточного исполнения, стали фиксировать свои замыслы до мельчайших подробностей и перед исполнителем ставится задача исполнить сочинение

так, как чувствует его сам композитор. Таким образом, становится очевидным, что наиболее полное воплощение композиторского замысла в процессе исполнительской интерпретации музыкального сочинения возможно лишь тогда, когда автор сам исполняет свое сочинение.

Исполнительство на духовых инструментах с их ярким оригинальным звучанием в России получает достойное развитие в XX веке. Московская и Ленинградская консерватории стали центрами музыкальной культуры в стране, в том числе культуры исполнительства на духовых инструментах. Если раньше в консерваториях работали, в основном, иностранные преподаватели, то теперь появились выдающиеся педагоги-виртуозы: В.М. Блажевич (тромбон), С.В. Розанов (кларнет), М.И. Табаков (труба), В.Н. Цыбин (флейта) и др. Их заслугой является развитие исполнительства на духовых инструментах, обогащение выразительных возможностей духовых инструментов.

В середине XX века в России появляются методические издания: С. Розанова «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах» (1938), Н. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958); Н. Яворского «Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период» (1959); Б. Дикова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1962); А. Усова «Вопросы теории и практики игры на валторне» (1957, 1965). В XXI веке продолжается издание учебно-методических пособий для духовых инструментов (В. Леонов «Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах», 2014; В. Гержев «Методика обучения игре на духовых инструментах», 2015 и др.). Следует отметить, что каждый духовой инструмент имеет свою специфику, что влечет за собой использование разных методических приемов, связанных с дыханием, аппликатурой, способом постановки инструмента, формированием звука и т. п.

В учебных пособиях анализируются как технические проблемы игры на духовых инструментах, так и узкоспециальные моменты, такие как амбушюр, работа органов дыхания, работа над интонацией, выработкой красивого звука, проблемы репертуара, овладение техническим мастерством, позволяющим достигать высокого художественного мастерства.

Ю.А. Усов, высоко оценивая российских музыкантов-духовиков, подчеркивает, что им «присущи глубина интерпретации и техническое мастерство. ... Лучших представителей советской исполнительской школы отличают высокая культура звука, широкая распевная фраза, динамический диапазон и четкая, звучащая техника» [129 с. 197]. Достижения прошлых веков в области игры на духовых инструментах в наши дни получили достойное развитие.

На рубеже XX–XXI веков появляется большое количество фундаментальных исследований, диссертаций, посвященных проблемам исполнительской интерпретации (А.Д. Алексеев, А.Н. Байгушова, Д.А. Дятлов, А.Ю. Кудряшов, Н.А. Мятиева, Н.О. Телегина и др.), вопросам теории и практики интерпретации (Л.Н. Земерова, М.Д. Корноухов, В.Г. Москаленко и др.).

В исследовании Н.А. Мятиевой, посвященном вопросам интерпретации музыкальных сочинений второй половины XX столетия, вводятся новые для музыковедения понятия: «зона композиторской компетенции» и «зона исполнительской компетенции», «текстуальная стратегия» [90]. Феномены «зона композиторской компетенции» и «зона исполнительской компетенции» связываются со стабильными и вариативными параметрами музыкального сочинения. Текстуальная стратегия раскрывает суть коммуникации между композитором и исполнителем, активизирует личность исполнителя в процессе расшифровки нотного материала, творческой интерпретации музыкального текста с учетом стилистики музыкальной эпохи, в которую творил композитор.

Этапы процесса художественной интерпретации музыкального произведения рассматривает И.Е. Молостова в статье «Структура художественной интерпретации музыки» [86]. Начальный этап (предварительной интерпретации) ориентирован на поисковую работу и направлен на создание художественного образа сочинения. Следующий «этап интерпретаторского анализа текста» – этап создания рабочего варианта толкования текста. Далее – экстраинтерпретационный этап, связанный с формированием индивидуального исполнительского стиля и заключительный – постинтерпретационный – ориентирован на окончательный вариант исполнения музыкального произведения.

В диссертационном исследовании О.Н. Телегиной процесс формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов-пианистов в вузе включает следующие этапы: информационно-герменевтический, художественно-деятельностный, рефлексивно-аналитический [124]. Следует отметить, что стадии интерпретационной деятельности, предложенные И.Е. Молостовой и Н.О. Телегиной, логично встраиваются в процесс обучения музыкантов-исполнителей в колледже и вузе.

Проблемы интерпретации музыкальных произведений на духовых инструментах рассматриваются в диссертационных работах С.В. Кириллова, И.В. Стачинской, вопросы совершенствования исполнительства на духовых инструментах представлены в исследованиях В.В. Березина, Н.Л. Курова, В.Г. Подаюрова и др.

В XXI веке признанными мастерами игры на духовых инструментах, прославившими Россию, стали Сергей Накаряков (труба), Игорь Фёдоров (кларнет), Владислав Лаврик (труба), Сергей Колесов (саксофон), Игорь Бутман (саксофон) и др. Высокие звания «Паганини трубы», «Карузо трубы», «Лучший трубач XXI века» заслужил Сергей Накаряков, показав широчайшие перспективы развития исполнительства на трубе. Игра на духовых инструментах в современной России отличается высоким качеством

звучания, особой выразительностью, логикой фразировки, глубоким проникновением в музыкальное содержание произведения.

В заключение следует отметить, что достаточно большое количество новых исследований, посвященных проблемам исполнительства, интерпретации музыкальных произведений, свидетельствует о возросшем интересе музыковедов, музыкантов-педагогов, исполнителей к данным проблемам, о стремлении совершенствовать исполнительский процесс в системе музыкального образования. В то же время вопросы подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений в классе духовых инструментов музыкального суза представлены недостаточно, что свидетельствует о потребности в новых исследованиях.

1.2. Сущность, структура и принципы художественной интерпретации музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов средних учебных заведений

Художественная интерпретация музыкальных произведений является одним из важнейших элементов профессиональной подготовки студентов по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (оркестровые духовые и ударные инструменты). Термин «подготовка» используется в педагогике и как процесс обучения, и как определённый запас знаний. В современной России подготовка музыкантов-исполнителей в сузе и вузе нацелена на формирование профессиональной компетентности. В отечественных педагогических трудах компетентность представлена как комплекс знаний, опыта, личностных свойств человека, важных для эффективного осуществления профессиональной деятельности.

Профессиональная компетентность студента-духовика суза формируется в результате интегративной деятельности (исполнительской, когнитивной, аналитической, рефлексивной) и включает опыт исполнения на духовых инструментах, овладение музыкально-теоретическими и музыкально-историческими знаниями, развитие общего и музыкального

кругозора, музыкальных способностей. Анализируя профессиональную компетентность с точки зрения функционального подхода, следует выделить разные виды компетентности, которые зависят от преобладающей деятельности специалиста, его индивидуальных, личностных особенностей, сферы применения. Каждый из видов профессиональной компетентности важен для творческого становления студента-духовика.

К числу общепрофессиональных компетентностей относится социальная, она необходима специалисту любой профессии, ориентирована на творческое сотрудничество участников процесса обучения, в то время как личностная компетентность направлена на самореализацию, самосовершенствование музыканта в исполнительской деятельности. Индивидуальная компетентность в исполнительской деятельности имеет особое значение, так как она направлена на формирование собственного исполнительского стиля, позволяющего творчески интерпретировать музыкальные произведения.

Художественная интерпретация музыкальных произведений, как уже отмечалось, направлена на познание смысла, заложенного в музыкальном сочинении. При этом музыкант, трактуя музыкальный текст, привносит свое видение в содержание произведения, свое представление, основанное на предшествующей практике интерпретации, на определенном жизненном опыте, музыкальном кругозоре.

Высказывания известных философов позволяют рассматривать теорию художественной интерпретации сочинений в разных аспектах:

1. «Смысл целого текста ... зависит от смыслов составляющих ... а смысл составляющих – от смысла целого» (Ф. Шлейермахер).

2. «Текст есть проявление творческого духа индивида, и правильное понимание текста возможно только при понимании духа эпохи ...» (В. Дильтей).

3. «Интерпретация текста есть некий разматываемый клубок все новых и новых интерпретаций...» (М. Хайдеггер).

4. «Каждая интерпретация текста определена предшествующими интерпретациями (традицией интерпретаций...)» (Х.Г. Гадамер) [28].

В этом же русле находится и канон (принцип) Э. Бетти о «целостности, или смысловой связанности» процесса интерпретации [114, с. 141]. В контексте настоящего исследования этот канон означает, что музыкант-исполнитель, анализируя сочинение, всегда должен ориентироваться на логическое соотношение художественного целого и отдельных частей музыкального произведения.

В системе подготовки музыкантов-исполнителей к художественной интерпретации музыкальных произведений вышеуказанные положения философов имеют фундаментальное значение. Понять содержание и смыслы, заложенные в музыкальном произведении, помогает герменевтика как метод исследования. Одним из главных принципов герменевтики в системе музыкального исполнительства является принцип «герменевтического круга», который означает, что целое можно понять на основе изучения его отдельных частей, а осознать смысл отдельного можно только в контексте целого. Универсальное значение в рамках настоящего исследования имеют положения Ф. Шлейермахера: 1) «внутри отдельного текста единичное понимается только, исходя из целого ...» [141, с. 67]; 2) «невозможно рассматривать предмет изолированно» [141, с. 223]. Основная идея ученого заключается в том, что объективный анализ художественного феномена возможен только с учетом исторического, культурного развития общества в определенный период, специфики творческого почерка автора произведения.

Процесс познания по герменевтическому кругу особенно важен при изучении стилевых направлений в музыкальном искусстве. А.И. Николаева отмечает, что движение по указанному кругу происходит на разных уровнях: «от звуковой формы музыки, через постижение смысла, содержания, восходя к высшему, на котором познается концепция стиля... другая половина круга... от центральной идеи вновь к познанию звукового материала» [125, с. 333]. Благодаря такому «круговому» движению происходит углубленное

постижение художественно-эстетического содержания музыкального сочинения во всех тонкостях.

Понятия «смысл», «содержание» рассматривает А.Ю. Кудряшов с точки зрения современной теории музыкознания: «*смысл* – интерпретация, творческая конкретизация значения одного или нескольких знаков в художественном тексте ... *содержание* – комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как объективно сложившимися значениями, так и преломленными в индивидуальном сознании композитора ... » [63, с. 37–38].

Понимание содержания музыкального произведения зависит с одной стороны от осознания отдельных средств музыкального языка (интонации, мелодии, метроритма, темпа, агогики, динамических оттенков, ладовых особенностей, тонального плана, гармонии, регистра, тембра, фактуры, архитектоники, артикуляции, исполнительских штрихов) и с другой стороны – от целостного анализа изучаемого объекта, позволяющего осмыслить его художественный образ, исполнительскую концепцию.

М.Г. Арановский рассматривает музыкальный язык как целостную систему, включающую разнообразные средства музыкального выражения. Последние находятся в постоянном взаимодействии, оказывая влияние на художественную концепцию сочинения [107, с. 94]. Полноценная интерпретация музыкального сочинения возможна при исследовании специфики музыкальной эпохи, в которой создавалось сочинение, а также при изучении наиболее типичных произведений той эпохи, традиций интерпретации. Многовариантность интерпретаций музыкального произведения определяется процессуальной спецификой интерпретации, которая совершается как на эмоциональном уровне восприятия, так и на интеллектуальном уровне. Эти два процесса тесно взаимодействуют в ходе формирования трактовки музыкального произведения. Концепция, заложенная автором сочинения, в результате интерпретации отображается через призму индивидуального стиля исполнителя.

Художественная интерпретация рассматривается И.Е. Молостковой как поисково-познавательная деятельность, направленная на осмысленное исполнение произведения, адекватное замыслу композитора, и «включает в себя два вида процессов:

– процесс формирования художественного образа музыкального произведения;

– результат, состоящий из совокупности избранных интерпретатором музыкально-исполнительских средств...» [85, с. 38–40].

И.Е. Молостова, анализируя процесс художественной интерпретации музыкального произведения, выделяет четыре этапа, тесно связанных между собой: 1) начальный, предварительный, перцептивный; 2) собственно процесс трактовки сочинения, выявления заложенных смыслов; 3) "экстраинтерпретационный", направленный на создание индивидуальной концепции исполнения; 4) "постинтерпретационный" – заключительный [85, с. 38–40].

Система подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения включает приобретение общих и специальных теоретических знаний, освоение музыкальных стилей, овладение умениями художественной интерпретации музыкальных произведений, исполнительским мастерством с учетом специфики духовых инструментов.

Теоретическое исследование проблемы формирования умений художественной интерпретации музыкального произведения, опытно-экспериментальная работа, а также изучение требований Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) позволили выявить структурные компоненты подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов суза:

– когнитивно-аналитический,

- художественно-операциональный,
- рефлексивно-герменевтический.

Когнитивно-аналитический компонент отражает познавательную сферу студента, его знания в области музыкальной истории и теории, музыкальных стилей и жанров; характеризует способность к аналитической деятельности, связанной с изучением идейно-художественного содержания произведения; средств исполнительской и музыкальной выразительности на духовых инструментах.

В ходе обучения в вузе студент-духовик получает широкий спектр знаний, нацеленных на развитие у него общепрофессиональных и профессиональных компетенций. Анализ системы обучения в колледже Белгородского государственного института искусств и культуры показал, что наблюдается некоторый разрыв между исполнительской деятельностью и музыкально-теоретической подготовкой. Учащиеся класса духовых инструментов не всегда могут применять знания, полученные в рамках историко-теоретических дисциплин, для формирования индивидуального исполнительского стиля, позволяющего адекватно интерпретировать музыкальные произведения.

К когнитивной сфере личности музыканта относятся такие психологические процессы, как внимание, восприятие, мышление, воображение, память.

Активизация творческого внимания в процессе подготовки студентов-музыкантов к художественной интерпретации музыкального произведения способствует формированию готовности обучающихся к осмыслению художественно-образных особенностей сочинения, осознанной аналитической работе. «Внимание – это избирательная направленность на тот или иной объект и сосредоточенность на нем, углубленность в направленную на объект познавательную деятельность», – отмечает С.Л. Рубинштейн [115, с 417]. Интерпретационный процесс опирается на произвольное внимание, которое сознательно регулируется. В «центральное поле» внимания попадают

в первую очередь мелодическая и ритмическая стороны произведения (если они не слишком сложные), в «боковое» – такие средства выразительности, которые требуют специальной подготовки. От качества внимания зависит эффективность других познавательных процессов: восприятия, памяти, мышления, воображения.

«Восприятие является чувственным отображением предмета или явления объективной действительности, воздействующей на наши органы чувств» (С.Л. Рубинштейн) [115, с. 226]. Уровень музыкального восприятия зависит от индивидуального музыкально-слухового опыта человека, музыкально-теоретической подготовки, культурной среды, в которой он находится. Специфику музыкального восприятия следует учитывать в процессе формирования интерпретаторской деятельности. По мнению Е.В. Назайкинского, полноценное восприятие опирается не только на сформированный музыкальный слух, но и на общие способности к восприятию сенсорной информации, эмоциональную восприимчивость, внимательность, художественное воображение, музыкальный кругозор исполнителя [92, с. 6]. Рассматривая акт восприятия с точки зрения теории музыкального мышления, М.Г. Арановский отмечает: «мы можем расчленить акт восприятия на две операции: идентификацию текста с музыкальными явлениями вообще и семантическую интерпретацию» [107, с. 111].

Музыкально-слуховые представления формируются у студентов в процессе восприятия музыкального материала часто неосознанно, на интуитивном уровне. В то же время музыкальное восприятие может быть аналитическим, включающим деятельность музыкального мышления, направленного на опознание знакомых интонаций, оборотов, гармоний, выявление новых, необычных средств выражения музыкальной мысли.

В ходе художественной интерпретации сочинения существенную роль играет творческое воображение. В результате преобразующего вида воображения на основе музыкально-слуховых впечатлений происходит формирование художественного образа произведения, перевод его в

словесно-логическую конструкцию, а иногда и в симультанные представления. «Воображение – ... это преобразование данного и порождение на этой основе новых образов, являющихся и продуктами творческой деятельности человека и прообразами для нее», – констатирует С.Л. Рубинштейн [115, с. 226]. Благодаря развитию творческого воображения у студентов появляется возможность осмысливать образно-слуховое содержание музыкального сочинения, продуцировать новые художественные идеи, адекватно отображать композиторский замысел.

Воображение тесно взаимодействует с таким когнитивным процессом как мышление. Понятия «музыкальное мышление», «музыкальная мысль» начали появляться на рубеже XVIII – XIX веков. Обобщая многочисленные исследования феномена мышления, Й. Бурьянек приходит к выводу, что «музыкальное мышление является видом или слоем творческой психической активности, которая составляет внутреннее свойство музыкального переживания, предстающего перед нами как комплексное отражение действительности...» [107, с. 58].

Формирование музыкального мышления – одна из сложнейших и важнейших задач подготовки музыканта-профессионала, поскольку тесно связано с музыкальной практикой, кодированием и расшифровкой музыкальной информации. Чтобы исследовать музыкальное произведение, необходимо ориентироваться в специфике музыкального языка той или иной эпохи, разбираться в музыкальных стилях и жанрах.

Виды художественного мышления можно классифицировать в зависимости от музыкальной практики, связанной с творчеством, воспроизведением или восприятием произведения искусства. Интеллектуально-аналитический вид мышления может сочетаться с образно-эмоциональным. Все зависит от степени развития и подготовки музыканта-исполнителя: мышление может быть примитивным, ограниченным или абстрактно-теоретическим, опирающимся на современные теории музыкальной науки. В контексте настоящего исследования наиболее

оптимальным представляется интеллектуально-аналитический вид мышления, обогащенный художественно-образными представлениями.

Во всех проявлениях музыкального творчества и исполнительства участвует музыкальная память, рассматриваемая в исследовании как психический процесс, направленный на запоминание, сохранение, узнавание и воспроизведение музыкального материала. Это – одна из важнейших музыкальных способностей, наряду с такими способностями, как музыкальный слух, чувство ритма, творческое воображение, музыкальное мышление. Благодаря мнемической деятельности у студентов-музыкантов происходит расширение музыкального тезауруса, формируются стилевые фреймы, позволяющие ориентироваться в музыкальных стилях и эпохах. «Фрейм того или иного стиля в процессе восприятия образует в сознании ученика перцептивный эталон – сложный стилевой код, на основе которого и создается соответствующая стилевая установка» (А.И. Николаева) [125, с. 337].

В процессе запоминания музыкального материала используются разные виды памяти, в первую очередь – образно-слуховая. Для музыканта-исполнителя важную роль играют также двигательная, зрительная, эмоциональная память, вместе с тем для интерпретаторской деятельности особое значение приобретает словесно-логическая (вербальная) память, основанная на интеллектуализации процесса запоминания, на аналитической активности, на исследовании различных деталей и нюансов исполняемого произведения, осмыслении его архитектоники, художественно-образного содержания, исполнительских средств музыкальной выразительности.

В результате изучения музыкально-теоретических и специальных дисциплин студенты должны овладеть разными видами анализа: целостным, стилевым, исполнительским. Первые два вида анализа М.К. Михайлов характеризует следующим образом: «Целостный анализ рассматривает в качестве необходимой предпосылки некоторую сумму априорных знаний историко-стилевого характера. Стилевой анализ способствует успешности

анализа целостного, используя в свою очередь его методику и аналитическую технику» [83, с. 151]. Исполнительский анализ тесно переплетается с этими двумя видами анализа и направлен на отбор исполнительских приемов и средств выразительности с целью творческой интерпретации художественного смысла произведения.

Комплексный анализ сочинения помогает исполнителю найти свое понимание художественно-образного содержания произведения, обосновать свою индивидуальную трактовку музыки, наметить исполнительские действия, при помощи которых он будет воплощать эту трактовку, предусмотреть технические трудности, которые могут встретиться в процессе работы над произведением и наметить пути их преодоления.

В рамках настоящего исследования используются все вышеперечисленные виды анализа. Остановимся на комплексном анализе:

1.1. Потактовый анализ сочинения, направленный на изучение нотного текста, всех авторских ремарок и примечаний.

1.2. Выявление семантических средств музыкальной выразительности, основной идеи сочинения, его жанровой принадлежности.

1.3. Исследование архитектоники произведения, специфики воплощения музыкального содержания в форме.

1.4. Разбор творчества композитора, его мировоззрения, эпохи, творческого периода, в который он создавал произведение.

1.5. Историко-стилевой анализ, включающий изучение стиля сочинения, его образного содержания.

1.6. Интонационный анализ, разбор исполнительских средств музыкальной выразительности (звук, интонация, тембр, метроритм, темп, нюансы, штрихи, артикуляция, фразировка и др.).

1.8. Анализ исполнительских приемов, технических трудностей.

1.9. Самоанализ индивидуального исполнительского стиля.

1.10. Анализ собственной трактовки исполнения сочинения в контексте замысла композитора.

Важным элементом когнитивно-аналитической деятельности музыканта является интонационно-стилевой анализ музыкального произведения, направленный на «специальное изучение интонационных истоков творчества и широкое использование музыкальных и "внемузыкальных" ассоциаций...» (Е.М. Орлова) [97, с. 251].

Процесс комплексного анализа сочинения не должен замыкаться в узких рамках нотного текста, необходимо учитывать социально-историческую эпоху, в которую создавалось произведение, специфические закономерности музыкальной системы, традиции художественной культуры.

Следующий компонент подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений – *художественно-операциональный*. Он характеризует качество исполнительской деятельности студентов-духовиков, которое зависит от двух взаимосвязанных и взаимообусловленных моментов: 1) владение необходимыми навыками исполнительства на духовом инструменте, позволяющее создавать собственный индивидуальный исполнительский стиль; 2) способность адекватно отображать художественный образ сочинений разных жанров и стилей.

Художественно-операциональный компонент в контексте настоящего исследования тесно связан с такими категориями, как «исполнительская техника», «исполнительское мастерство», «исполнительская компетентность» и «исполнительская культура». Понятие «исполнительская техника» происходит от греческого слова *techné* – искусство, мастерство. Автор «Словаря музыканта-духовика» В.Д. Иванов трактует это понятие как «совокупность сформировавшихся специальных навыков и умений, а также координированных слухом моторных действий и образов движений, активно участвующих в процессе звукоизвлечения и художественного интонирования» [40, с. 39]. Исполнительская техника студента-духовика включает такие элементы, как техника мышц губ, языка, пальцев,

дыхательного аппарата, исполнительская артикуляция, техника владения звуком и др.

Феномен «исполнительская компетентность» в контексте требований ФГОС по данной специальности представляет собой комплекс знаний (истории музыки, истории исполнительства на духовых инструментах, сольного и ансамблевого репертуара, исполнительского потенциала инструмента), умений (чтения с листа, применения технических выразительных приемов для адекватной трактовки сочинений), навыков (профессиональной игры на инструменте, рефлексии собственного исполнения, музыкально-артистических) [130].

Основные аспекты исполнительства (исполнительскую технику, исполнительскую компетентность, исполнительское мастерство, музыкально-творческие способности) синтезирует понятие «исполнительская культура». Исполнительская культура музыканта представляет собой сочетание таких качеств личности, которые способствуют творческому воссозданию художественного образа сочинения в соответствии с композиторским замыслом, эстетическими и культурными традициями разных эпох, стимулируют критическое отношение к исполнительской деятельности других музыкантов и рефлексии собственного исполнения.

Развитие «культуры интонирования» в исполнительской деятельности студента-духовика приобретает особое значение. Это связано с тем, что исполнительство, звукоизвлечение на духовых инструментах имеют свою специфику, связанную с необходимостью осуществлять слуховой «контроль над началом звука, его ведением, окончанием и управлением промежуточными действиями органов, участвующих в игре (губы, язык, дыхание, пальцы рук)» (В.Д. Иванов, Ван Сюдун) [41, с. 338]. Также следует учитывать конструктивно-акустические особенности деревянных и медных духовых инструментов.

Таким образом, художественно-операциональный компонент характеризует уровень владения духовым инструментом, степень

сформированности индивидуального стиля игры, направленного на отображение художественного образа сочинения в соответствии с идеей композитора.

Рефлексивно-герменевтический компонент отображает более высокую степень исполнительского мастерства – способность студента-духовика к раскрытию, истолкованию и передаче образного строя, смысла музыкального произведения, осознанию качества собственного исполнения. Формирование данного компонента на необходимом уровне становится возможным в результате овладения когнитивно-аналитическим и художественно-операциональным компонентами. Результатом сформированности рефлексивно-герменевтического компонента художественной интерпретации музыкального произведения является творческое исполнение, основанное на интеллектуальном и эмоционально-эстетическом проникновении в семантику авторского сочинения.

Хороший уровень рефлексии (от латинского слова «reflectio» – «отражение») собственного исполнения необходим музыканту для определения соответствия индивидуальной исполнительской концепции сочинения творческой идее композитора. Владение навыками герменевтического толкования исполняемого музыкального сочинения позволяет студентам выявлять художественные смыслы, заложенные в нотном тексте, в средствах музыкальной выразительности, характерных для разных жанров и стилей, исторических эпох. Такой вид анализа необходим для формирования у студентов умений креативной интерпретации музыкального произведения, проникновения в художественный мир композитора. Герменевтический анализ восходит к одному из канонов, раскрытых Э. Бетти, – «канону герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания» [13]. Данный канон ориентирован на то, что процесс толкования смысла произведения должен опираться на личностный опыт интерпретатора и в то же время соответствовать авторскому пониманию художественного замысла.

Рефлексивно-герменевтический компонент отражает способность студентов оценивать свое выступление, анализировать допущенные ошибки и предусматривать изменения, необходимые для совершенствования исполнительского искусства. По мнению Г.М. Цыпина, «умение слушать себя в ходе исполнения включает: а) детальное слышание ткани музыкального произведения; б) эмоциональную наполненность игры; в) осознание качества исполнения; г) соответствующую исполнительскую реакцию...» [138, с. 184].

Под художественной интерпретацией обычно принято понимать появление новой художественной формы, рождающейся в результате постижения, понимания и переосмысления содержания произведения искусства. Таким образом, *художественная интерпретация* музыкального произведения рассматривается в настоящем исследовании как результат когнитивно-творческого процесса, направленного на осмысление идейно-художественного содержания, исполнительских и выразительных средств изучаемого сочинения с целью разработки индивидуальной концепции исполнения, основанной на глубоком постижении композиторской идеи.

Выявление структуры и сущности художественной интерпретации музыкального произведения в рамках подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения позволило определить *принципы обучения*, которые определяют векторы формирования вышеуказанных компонентов.

Среди общеизвестных принципов в исполнительской деятельности студента-музыканта фундаментальное значение имеют следующие: постепенности, последовательности, непрерывности, креативности, интеграции форм творческой деятельности, целостности и комплексности развития личности, ориентированности на самостоятельность и самообразование, единства художественного и технического.

В настоящем исследовании были разработаны авторские принципы художественной интерпретации музыкальных произведений, а также адаптированы известные принципы, имеющие прямое отношение к проблеме

исследования: 1) комплексного полихудожественного развития музыканта-духовика; 2) комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий; 3) единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве (В.И. Петрушин); 4) интериоризации слуховых ощущений и образов воображения (Е.Ю. Куприна); 5) творческого подхода к интерпретации композиторского замысла.

Принцип комплексного полихудожественного развития музыканта-духовика применялся в процессе изучения дисциплин общеобразовательного цикла; музыкально-теоретических и музыкально-исторических предметов, специальных дисциплин и др.) и методических рекомендаций «Художественная интерпретация музыкальных произведений», подготовленных автором исследования.

Изучение вышеуказанных дисциплин и рекомендаций способствовало полихудожественному образованию студентов, ориентированному на интеграцию разных видов искусства (музыки, литературы, живописи и др.), обогащению общего и музыкального кругозора. «Художественный образ, – как считает Г.М. Цыпин, – может выступать в виде некой универсалии, вбирая в себя и краску, и звук, и жест, и силуэт, и т. д. ...» [106, с. 273–274]. Особую роль в исследуемом процессе играет изучение информации, необходимой для создания собственной исполнительской концепции произведения, соответствующей идее композитора. В частности, это касается изучения эпохи, в которую творил композитор, его биографии, мировоззрения, истории создания произведения, стилистики выразительных средств.

Принцип комплексного полихудожественного развития музыканта также важен для изучения программных музыкальных произведений, в которых происходит интегрированное взаимодействие и взаимовлияние разных видов искусства. «Композитор, живописец или кинорежиссер, пересоздавая на языке своего искусства литературное произведение, должен решить сложнейшую задачу – сохраняя основной замысел, дать ему

оригинальную интерпретацию, обнаружить в нем скрытые возможности», – пишет Б.С. Мейлах [107, с 19].

Формирование умений художественной интерпретации проходит в процессе развития музыкально-слуховых представлений, творческого воображения, ассоциативного мышления. «Синтез искусств, наряду со всем многообразием жизненных впечатлений, как раз и служит благодатной почвой для возникновения такого рода ассоциаций», – отмечает Г.М. Цыпин [106, с. 274].

Следующим важнейшим принципом, играющим большую роль в исследуемом процессе, является *принцип комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий*. Когнитивные стратегии представляют собой набор мыслительных процедур, позволяющий выявлять знания, необходимые для решения определенных задач. Данный принцип ориентирует на комплексное использование разных познавательных операций. Как правило, когнитивные стратегии в зависимости от поставленных задач бывают концептуальные и мнемические.

Концептуальные стратегии чрезвычайно важны для формирования собственной исполнительской концепции музыкального произведения. Такие стратегии содержат ряд этапов:

- выявление элементов музыкального языка, выразительных средств, характерных для разных стилей;
- сравнительно-сопоставительный анализ выразительных средств сочинений одного стиля, определение общего и отличного;
- систематизация и классификация полученных данных;
- обобщение стилевых особенностей и признаков сочинения;
- музыкальная интерпретация сочинения на основе авторской концепции.

Мнемические стратегии связаны с приемами запоминания, которые в зависимости от типа музыкальной памяти студента опираются на музыкально-слуховые, зрительные, симультанные, словесно-логические,

интеллектуальные и другие представления. Чем больше компонентов участвует в мнемическом процессе, тем эффективнее происходит запоминание. Особую роль в этом процессе играет аналитическая работа, направленная на углубленное изучение содержания сочинения.

«Содержание музыкального произведения – необычайно сложная система, – указывает Л.П. Казанцева. – Ее сложность состоит в многокомпонентности и разветвленности структуры содержания, в динамичности этой структуры, активно изменяющейся в исполнительских интерпретациях и восприятиях, исторических эпохах и национальных культурах ...» [51, с. 31]. Лучшему усвоению музыкального материала способствует формирование «исполнительского тезауруса», который включает широкий спектр музыкально-слуховых представлений, знаний музыкально-исторического, теоретического характера, сведений из сферы исполнительства, зависит от личностных свойств музыканта-исполнителя.

Когнитивные стратегии, имея комплексный взаимодополняющий характер, включают различные приемы, интегрированные междисциплинарные связи, систематизацию учебного материала, а также элаборацию (от англ. elaboration – детализация, переработка), что в психологической науке означает усовершенствование процесса обучения с помощью переработки полученной информации за счет интеграции знаний, интерпретации ассоциативных связей, использования дополнительных приемов.

Реализация принципа комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий предполагает овладение определенными знаниями, прописанными в ФГОС СПО, например, знание теории и истории исполнительства на духовых инструментах, современных возможностей своего и родственного инструмента.

Принцип единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве (В.И. Петрушин). Раскрывая специфику данного принципа, В.И. Петрушин отмечает: «Выдающиеся исполнители могут дать

объективную картину исполнения и в то же время показать при этом свою индивидуальность» [101, с. 315.]. Руководствуясь этим принципом музыкант-исполнитель, в том числе и в классе духовых инструментов, должен стремиться к созданию собственной концепции исполнения без злоупотребления как своими эмоциями, чувствами, подходами, так и бездумным, далеким от художественного образа отображением объективной картины мира. Деятельность выдающихся музыкантов-исполнителей подтверждает мысль о том, что объективное и субъективное в исполнительстве представляют две стороны единого целостного процесса творческой интерпретации музыкального сочинения.

В музыкальной истории исполнительское искусство, как правило, всегда объединяло объективное и субъективное начала. Это связано с особенностями исполнительской культуры музыканта-исполнителя, включающей личностную, индивидуальную инициативу и стремление как можно более точно отобразить художественный замысел творца. Каждая из этих тенденций может преобладать, и конечно, желателен баланс этих двух начал.

На созидательно-преобразующем этапе подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных произведений особое значение приобретает *принцип интериоризации слуховых ощущений и образов воображения* (Е.Ю. Куприна). Феномен интериоризации А.Н. Леонтьев трактует как «переход, в результате которого внешние по своей форме процессы ... преобразуются в процессы, протекающие в умственном плане, в плане сознания» [69, с. 49]. В контексте данного исследования интериоризация означает преобразование различных внешних воздействий во внутреннюю структуру личности музыканта. «Действие механизма свертывания распространяется и за пределы произведения: благодаря нему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох», – отмечает В.В. Медушевский [77, с. 185].

Интерииоризация слуховых ощущений и образов воображения у студентов класса духовых инструментов проходит, как отмечалось выше, путем преобразования внешних музыкальных представлений в область внутренних музыкально-слуховых образов. «Музыкальные представления вовсе не должны быть "чисто слуховыми представлениями", т. е. представлениями, не включающими зрительных, двигательных или каких-либо еще моментов. По всей вероятности, они почти никогда не бывают чисто слуховыми», – указывает Б.М. Теплов [126, с. 185]. В процессе осмысления концепции исполняемого произведения постепенно внешние слуховые впечатления преобразуются во внутренние музыкальные представления, которые связаны с созданием целостного симультанного образа сочинения.

На определенном этапе художественной интерпретации музыкального произведения происходит постепенное выстраивание исполнительской концепции сочинения на основе общекультурного, художественного, музыкально-слухового опыта студента, наличия знаний музыкальных стилей, необходимых исполнительских навыков. Дальнейшая реализация авторского замысла происходит в результате экстериоризации, во время которой внутренние музыкально-слуховые представления получают свое воплощение в процессе исполнения сочинения на духовом инструменте.

Принцип творческого подхода к интерпретации композиторского замысла. Как известно, процесс интерпретации – сугубо творческий, в какой-то степени импровизационный, поскольку нотный текст сочинения не может передать все нюансы, тонкости воспроизведения и требуется креативный подход, своеобразное сотворчество автора и музыканта-исполнителя, большая аналитическая работа, опирающаяся на художественно-образное мышление. Главной целью творческого подхода к интерпретации является нестандартное, индивидуализированное отношение музыканта к толкованию авторского замысла, проявляющееся как своеобразное сотворчество исполнителя и композитора, в результате которого рождается оригинальная

трактовка сочинения, не противоречащая идее композитора, его стилистике, технике письма.

По поводу интерпретации музыкального сочинения А. Эшпай пишет: «надо опасаться проникновения штампов, единообразия, "автоматизмов" в творческий процесс» [цит. по 138, с. 184]. Аналогичные взгляды на проблему интерпретации музыкального произведения высказывает и В.И. Петрушин: «Творческий путь решения заключается в том, что человек пытается избегать тривиальных решений и, выдвигая множество гипотез, проверяет свои догадки, пока не найдет нужное решение» [101, с. 36]. Таким образом, студент не должен повторять привычные шаблоны исполнения произведения определенного стиля, он должен стремиться к созданию собственной исполнительской концепции.

Творческий подход к интерпретации музыкального произведения тесно связан со стилевым подходом. На начальном этапе обучения студенты осваивают различные музыкальные и исполнительские стили, слушают произведения разных жанров и эпох, изучают их стилистические и выразительные особенности. Исследуя стилевой подход в системе обучения музыканта-исполнителя, А.И. Николаева применяет такое понятие как «стилевой фрейм», который она трактует как «репрезентант какого-либо стиля» [125, с. 336]. Раскрывая специфику этого феномена, автор приводит разные знаковые для определенных стилей сочинения, например, для П.И. Чайковского – Первый фортепианный концерт, для И.С. Баха – Органная токката ре минор, для Л. Бетховена – Лунная соната [125, с. 337]. Конечно, можно привести и другие, не менее показательные сочинения выдающихся композиторов.

В репертуаре для духовых инструментов также есть много ярких произведений, репрезентирующих тот или иной музыкальный стиль. Например: Людвиг ван Бетховен. «Дуэт для кларнета и фагота»; Карл Мария фон Вебер. «Большой концертный дуэт для кларнета с фортепиано»; Клод Дебюсси. «Рапсодия для оркестра и саксофона»; Александр Глазунов.

«Концерт Ми-бемоль мажор для альт-саксофона»; Иоганн Себастьян Бах.
«Соната для флейты и клавира».

В заключение следует отметить, что *подготовка к художественной интерпретации* музыкальных произведений в контексте настоящего исследования имеет свою специфику, связанную с изучением разнообразных исполнительских приемов, технических средств игры на духовых инструментах, необходимых для создания конкретного художественного образа. В целом рассматриваемая подготовка трактуется как интегрированный учебный процесс, направленный на творческое сотрудничество педагога и студента, развитие индивидуального исполнительского стиля студента-духовика.

1.3. Модель подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений

Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений, как отмечалось выше, представляет собой сложный многоуровневый педагогический процесс, включающий овладение музыкально-теоретическими, музыкально-историческими знаниями, мастерством игры на духовых инструментах, умениями художественной интерпретации произведений разных стилевых направлений. С целью оптимизации данного процесса, систематизации основных его закономерностей был использован метод моделирования, позволяющий наглядно представить специфику исследуемой подготовки, ее отдельные элементы, функции, связи и условия их взаимодействия.

Первоначальное понимание модели как образа, образца, прототипа в современной науке получило более глубокое толкование. На первое место выходит моделирование скрытых внутренних свойств объекта, способность модели отображать, воспроизводить и тем самым замещать объект изучения существенным признаком модели. В общей и профессиональной педагогике

дается обобщенное представление феномена модель (от лат. *modus* – образец, способ, мера), которое рассматривается в качестве аналога педагогической системы в виде определенной схемы, отображающей процесс обучения, формирования каких-либо способностей, свойств личности.

Моделирование, как один из эффективных методов исследования различных процессов, явлений, объектов, позволяет получить новые знания, выявить особенности изучаемого феномена. «Моделирование – универсальный метод исследования, – отмечает Е.Н. Землянская. – уникальность метода состоит в том, что позволяет переносить выявленные теоретические положения в практику и наоборот, подмеченные практические факты включать в теорию...» [38, с. 42].

В широком смысле слова моделирование обычно рассматривается в двух видах: предметное (исследование происходит на модели) и знаковое (схемы, чертежи, формулы). В моделировании процесса обучения учитываются содержание учебного материала и практическая деятельность по его усвоению, при этом, как правило, используются *функциональные* модели, раскрывающие систему связей в учебном процессе, описательные, отображающие сущность, структуру, основные аспекты обучения. Особняком стоят прогностические модели, представляющие собой ориентиры дальнейшего развития системы обучения.

Помимо вышеуказанных видов моделей, в педагогической науке рассматриваются следующие типы моделей: традиционная, рационалистическая, гуманистическая, неинституциональная. В системе образования также широко используются модели: развивающего обучения (А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин, В.В. Давыдов); культурологическая (М.Н. Скаткин, И.Я. Лернер, В.В. Краевский); андрагогическая (с ведущей ролью взрослого обучающегося); проективная модель личностно-ориентированного обучения (Н.А. Алексеев, Е.В. Бондаревская, С.В. Кульневич, В.В. Сериков); компьютерного обучения (обучающие, диагностирующие, контролирующие программы) и др. Рассматриваемые

модели ориентированы на разные подходы к элементам обучения, на отображение новых систем образования, таких как дистанционное обучение, интернет-образование.

Наиболее продуктивной, на наш взгляд, представляется проективная модель личностно-ориентированного обучения, которая ставит во главу угла личность обучающегося, процесс развития общих и специальных способностей с учетом индивидуальных качеств личности. Гуманистический вариант модели ориентирован на творческую учебно-познавательную деятельность, формирование креативной личности, способной к самоактуализации, к созданию собственной концепции развития.

В контексте настоящей диссертационной работы осуществлялся комплексный подход к моделированию процесса подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов, глубокая проработка всех его компонентов. Обобщение знаний о специфике подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения, выявление особенностей и закономерностей этого процесса позволили разработать модель исследуемой подготовки. В ходе моделирования были определены цели и задачи, методологические подходы, выявлены компоненты и критерии изучаемого феномена, логические цепочки, позволяющие в наглядной форме систематизировать данный процесс.

Структура разработанной модели подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов включает три взаимосвязанных и взаимообусловленных блока: установочно-целевой, созидательно-преобразующий и критериально-оценочный (см. рис. 1).

Установочно-целевой блок содержит цель, задачи, методологические подходы, принципы обучения. Цель подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений: сформировать личность музыканта-исполнителя на духовых инструментах,

владеющего теоретическими и практическими основами интерпретации

музыки разных эпох и стилей. Результатом данной подготовки должна стать способность создавать собственные интерпретации разностилевых сочинений, адекватные идее и замыслу композитора.

В рамках поставленной цели были определены задачи исследуемой подготовки:

1. Разработать и реализовать принципы и методы формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений студентов-духовиков.

2. Определить педагогические условия формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений.

3. Выявить структуру подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений и критерии оценки компонентов.

1. Установочно-целевой блок				
Цель: сформировать личность музыканта-исполнителя на духовых инструментах, владеющего теоретическими и практическими основами интерпретации музыки разных эпох и стилей				
Задачи: 1. Разработать и реализовать принципы и методы формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов-духовиков. 2. Определить педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений. 3. Выявить структуру подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений и критерии оценки				
Методологические подходы				
Системный	Деятельностный	Компетентностный	Личностно-ориентированный	
Принципы:				
комплексного полихудожественного развития музыканта	комплементарности когнитивных стратегий	единства субъективных и объективных подходов в исполнительстве	интериоризации слуховых ощущений и образов воображения	творческого подхода к интерпретации композиторского замысла
2. Созидательно-преобразующий блок				
Этапы обучения: информационно-ознакомительный; художественно-герменевтический, рефлексивно-интерпретационный, постинтерпретационный				
Формы обучения: индивидуальная; групповая; контрольные мероприятия; концертное выступление				
Методы:				

проблемно-поисковый	эвристической и герменевтической беседы	эмпатии, "вживания" в художественный образ музыкального произведения	синектики и аналогии	экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения
Педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений				
Освоение <i>знаний</i> , необходимых для интерпретаторской деятельности студентов.	Формирование комплекса <i>умений</i> художественной интерпретации музыкальных произведений.	Развитие индивидуального <i>исполнительского</i> <i>стиля</i> игры на духовом инструменте.	Организация целостной <i>педагогической системы</i> , направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов	
3. Критериально-оценочный блок				
Компоненты:	когнитивно-аналитический;	художественно-операциональный;	рефлексивно-герменевтический	
Критерии:	освоение теоретико-исторических знаний, основ музыкальных стилей; умение анализировать музыкальное произведение.	владение инструментально-выразительными приемами духового инструмента, адекватное отображение художественного образа в сочинениях разных жанров и стилей.	умение делать герменевтический анализ сочинения, владение навыками самоанализа исполнительских действий	
Уровни: высокий, средний, низкий				
Результат: сформированная личность музыканта-исполнителя, владеющего теоретическими основами и исполнительскими навыками интерпретации музыки разных эпох и стилей, способного к созданию собственной исполнительской концепции				

Рис. 1. Модель подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений

В процессе моделирования как метода исследования большую роль играют методологические подходы, которые позволяют ориентироваться в исследовательских и учебных процессах с опорой на современные тенденции развития педагогической науки.

Методологические подходы (системный, деятельностный, компетентностный, личностно-ориентированный), используемые в процессе моделирования подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов, служат ориентирами для исследования изучаемой проблемы.

Системный подход позволяет представить процесс обучения студентов в качестве многоуровневой системы, состоящей из отдельных самостоятельных логично функционирующих частей, которые рассматриваются комплексно в тесной взаимосвязи. Данный подход отвечает запросам современной системы

образования, поскольку помогает выявлять внутренние связи и закономерности.

В рамках системного подхода изучаемые объекты рассматриваются как целостные системы, состоящие из ряда взаимозависимых компонентов, в то время как действовавшие ранее функциональный и аналитический подходы предлагали анализировать изучаемую целостную структуру как простую сумму разных элементов, не связанных между собой. Важным свойством системного подхода является иерархичность рассматриваемой структуры, что дает возможность более эффективно решать поставленные задачи обучения.

В исполнительской деятельности студента-духовика, как и любого музыканта, тесно взаимодействуют психологические системы, имеющие отношение к формированию умений художественной интерпретации музыкального произведения. «Процесс музыкального познания рассматривается как совокупность целостных психологических систем: сенсорно-перцептивной, когнитивной, ценностной, творческой», – считает А.В. Торопова [127, с.40–42].

Сенсорно-перцептивная система музыканта-исполнителя позволяет ориентироваться в информационном потоке, в том числе и в музыкальном материале, благодаря определенным сенсорным эталонам, музыкальному восприятию, воображению, мышлению, слуховым и другим ощущениям.

Перцептивные процессы (от латинского слова *perceptio* – восприятие) отражают способности человека к восприятию окружающей среды, включая зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные, вкусовые и кинестетические ощущения. В классе духовых инструментов особое значение имеют кинестетические, тактильные ощущения. Благодаря сенсорным рецепторам происходит сложный процесс «соприкосновения» с инструментом кончиков пальцев и губ. Такие ощущения имеют особое значение, поскольку позволяют использовать самые разнообразные исполнительские приемы, придавая им эмоциональную окраску. Исполнительские движения требуют многократных, осмысленных повторений для приобретения технических навыков, извлечения красивого

выразительного звука, соответствующего художественному образу произведения.

Музыкальные слуховые ощущения связаны с процессами восприятия, деятельностью музыкального слуха, который в теории музыки рассматривается в широком и узком смысле слова. В широком значении данное понятие описывает А.Л. Островский: «Музыкальный слух – это способность воспринимать, представлять и осмысливать музыкальные впечатления» [99, с. 149]. В узком смысле слова – на сенсорно-перцептивном уровне – музыкальный слух рассматривается как звуковысотный слух, ориентированный на восприятие и интонирование отдельных звуков. Обе трактовки используются в музыкальной деятельности, в зависимости от поставленных задач, от того, что воспринимается или исполняется: целостное музыкальное произведение или отдельные звуки, интонационные обороты, аккорды. Музыкальный слух может быть мелодическим, гармоническим, полифоническим, архитектурным, фактурным, тембровым, динамическим и др. Это зависит от того, какой музыкальный материал воспринимается. Особую роль в рамках настоящего исследования играет *стилевой слух* как разновидность музыкального слуха, представляющий собой способность воспринимать и анализировать музыку различных стилей и жанров, исполнять музыкальные произведения адекватно стилю и замыслу композитора.

Среди музыкальных слуховых ощущений одним из ключевых является чувство ритма. Как и музыкальный слух, чувство ритма изучается музыковедами в узком и широком смысле слова. В широком значении ритм рассматривали Б.В. Асафьев («двигатель музыки и строитель формы во времени»), Б.Л. Яворский («развертывание во времени конструкции музыкального произведения»). Понятие «ритм» в узком смысле обычно представляется в теории музыки как «организованная последовательность длительностей звуков». Характеризуя структуру ритма, Е.В. Назайкинский пишет: «Музыкальный ритм включает в себя в качестве отдельных сторон

ритмический рисунок, являющийся своеобразной материей ритма, метр – систему ритмической организации и темп – качественные и количественные характеристики скорости протекания ритмического процесса» [92, с. 187].

Темпо-ритмическая сторона музыкального произведения в процессе художественной интерпретации чрезвычайно важна. Способность выбирать правильный темп зависит от исполнительского опыта игры на конкретном инструменте, это связано с особенностями интонирования, например на флейте, кларнете, саксофоне или тубе.

В сложной системе музыкального восприятия происходит отражение тонких оттенков и средств музыкального языка, архитектоники музыкального сочинения. В головном мозге перцептивная информация анализируется, преобразуется и получает критическую оценку. Восприятие музыки тесно связано с богатством музыкально-слуховых впечатлений музыканта, с музыкально-артикуляционным опытом исполнителя, который существенно отличается у пианиста, скрипача или духовика. Е.В. Назайкинский рассматривает три уровня восприятия музыки: первый «соответствует отдельным звукам или слогам», второй – «уровень мотивов, фраз, предложений», третий – уровень «восприятия более крупных построений или композиции в целом» [92, с. 253].

Сочетание различных видов ощущений, возникающих на основе межанализаторных взаимодействий, создает эффект синестезии (от греческих слов «вместе» и «ощущение»), который обогащает музыкальное восприятие зрительными и другими ощущениями. Как хорошо известно, музыкально-цветовой синестезией (цветным слухом) обладали, например, Б.В. Асафьев, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, М.К. Чюрленис и др.

Активное восприятие большого количества музыкальных сочинений разных эпох и жанров способствуют образованию «интонационного фонда» (Б.В. Асафьев), возникновению феномена апперцепции, который предопределяет зависимость восприятия от прошлого музыкального опыта (Е.В. Назайкинский). В результате учебной деятельности направленной на

восприятие и изучение произведений музыкального искусства различных стилевых направлений формируется стилевая апперцепция, которую связывают с опытом восприятия и воспроизведения произведений разных музыкальных стилей [93, с. 41–42].

Когнитивная система, связанная с познавательными действиями, тесно взаимодействует с перцептивными, интеллектуальными, мнемическими процессами, такими как внимание, восприятие, память, воображение, мышление.

Несмотря на то, что внимание не является самостоятельным психическим процессом, оно напрямую связано с интересами, потребностями личности и способствует активизации музыкального восприятия, практической деятельности, в нашем случае – исполнительской. Профессиональная исполнительская деятельность опирается на музыкальное мышление, творческое воображение. Впервые использовал термин «музыкальное мышление» И.Ф. Гербарт (1776–1841), занимаясь исследованиями в области музыкальной психологии. Далее этой проблемой занимались Г.Т. Фехнер (1801–1887), Э. Ганслик (1825–1904), Г. Риман (1849–1919) и многие другие исследователи. Существенную роль в интерпретаторской деятельности играет понятийное мышление. «Процесс функционирования концептуальной структуры предполагает включение таких видов когнитивных активностей, как: процессы вербализации семантики концепта; процессы словесно-образного перевода; процессы чувственно-эмоциональных включений; операционально-логические процессы; мнемическая активность концепта; аттенционные характеристики работы концепта», – отмечает исследователь памяти человека Л.В. Черемошкина [139, с. 18].

Во ФГОС СПО по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) акцентируется внимание на необходимость формирования аналитических способностей обучающихся, глубокое постижение нотного материала во всех аспектах не только

музыкально-теоретического и исполнительского характера, но и в контексте музыкального языка автора сочинения, исторического периода, в который создавалось сочинение [130].

На процесс музыкального познания в целом и художественной интерпретации в частности влияет ценностная система, поскольку связана с эстетической и эмоциональной оценкой музыкального произведения, анализом его художественной ценности. Аксиологический подход в музыкальном образовании связан с ориентацией на ценностное изучение музыкального искусства, осмысленное отношение к исследованию значимых аспектов музыкального сочинения.

Рассматривая исполнительскую систему, В.Н. Холопова выдвигает «ряд "пунктов" ценностного плана:

- "магнетизм" воздействия исполнителя (психологическая ценность);
- новизна (эвристичность), оригинальность;
- сила, значимость (эстетические ценности) » [133, с. 293].

Аксиологическая составляющая музыки требует более тонкой интерпретации произведения искусства, проникновения в духовную сферу сочинения. Опора на ценностную парадигму в системе музыкального образования в современном обществе приобретает фундаментальное значение, поскольку ориентирована на формирование гармонично развитой духовной личности.

В контексте настоящего исследования учебный процесс выстраивается в стройную ценностную систему подготовки студентов-духовиков к профессиональной деятельности музыканта-исполнителя, которая состоит из отдельных учебных элементов, развитие каждого из которых предопределяет эффективную творческую деятельность.

Творческая система в обучении музыканта-профессионала любой специальности является ведущей, также она важна и в процессе подготовки студентов-духовиков суза к художественной интерпретации музыкальных произведений. Творческое воплощение музыкального образа базируется на

креативном подходе, предполагающем решение оригинальных, необычных задач в исполнительской деятельности.

Для организации творческой атмосферы в учебном процессе суза в классе духовых инструментов важно создавать условия, стимулирующие поиск новых, необычных идей, особых исполнительских приемов, необходимых для интерпретаторской деятельности. Погружение исполнителя в авторский замысел сочинения сопряжено с возможными неточностями отражения намерений композитора в нотном тексте. При такой постановке вопроса проблема открывается в двух направлениях: сложность фиксации нотного текста и сложность его прочтения. Одни авторы предоставляют исполнителю практически полную свободу трактовки, другие усложняют нотную запись огромным количеством условных знаков и музыкальных терминов. Таким образом, перед исполнителем стоит задача творческой расшифровки нотной записи, основанной на индивидуальной трактовке замысла сочинения.

В системе музыкального образования, как и в любой другой обучающей системе, деятельностный подход играет важнейшую роль. Теория деятельности сложилась в России в 1920–1930-е годы, ее основы были заложены выдающимся психологом С.Л. Рубинштейном и получили дальнейшее развитие в трудах А.Н. Леонтьева, Л.В. Занкова, Д.Б. Эльконина, В.В. Давыдова и других ученых. Обобщая взгляды ведущих психологов, педагогов, можно рассматривать деятельностный подход как процесс обучения, ориентированный на самостоятельное познание и креативное саморазвитие обучающихся в результате поисковой, исследовательской и творческой деятельности.

Деятельностный подход предполагает такую организацию учебного процесса, в которой студенты становятся активными участниками познавательной и исполнительской деятельности, осуществляемой с учетом их художественных интересов, ценностных ориентаций, личностных потребностей в самореализации. В рамках настоящего исследования учебный процесс

выстраивается в органичную систему, включающую ряд взаимосвязанных этапов: 1) знакомство с музыкальным произведением, его теоретико-стилистический, исполнительский анализ; 2) исполнение сочинения на инструменте; 3) художественно-творческое воплощение произведения в соответствии с поставленными задачами художественной интерпретации; 4) самоанализ исполнительских действий. Большое значение в этой деятельности имеет приобретение жизненного опыта, накопление музыкальных впечатлений, расширение музыкального кругозора. «Исполнитель так же как Композитор нуждается в обилии музыкальных впечатлений; он складывает их в свою слуховую "копилку" и следит, чтобы она вовремя пополнялась», – отмечает Д.К. Кирнарская [55, с. 296].

В процессе подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений используются различные виды деятельности: познавательная, аналитическая, исполнительская, интерпретаторская. Все эти виды деятельности приобретают личностно-ориентированный, творческий характер, позволяющий сформировать творческую личность музыканта-духовика, индивидуальный исполнительский стиль студента. Такая подготовка возможна благодаря совместной работе опытного педагога-наставника и студента.

Исполнительская деятельность студента-музыканта проходит несколько этапов: сначала репродуктивный, основанный на подражании, затем креативный, связанный с проявлением творческой активности, и собственно творческий этап, направленный на создание оригинальной концепции исполнения, которая не противоречит композиторскому замыслу. Рассматривая тайну исполнительского мастерства музыканта-духовика можно сказать, что она во многом зависит от художественных качеств личности, ее способности к эмоциональному, искреннему выражению тончайших чувств, владению творческой манерой исполнительства.

В современном образовании, нацеленном на инновационные преобразования, среди научных методологических подходов особую роль

приобретает компетентностный подход. Такой подход в рамках настоящего исследования ориентирован на подготовку специалиста, способного к эффективной профессиональной деятельности после окончания учебного заведения, на целенаправленное развитие ключевых компетенций студентов, их личностное и профессиональное становление, формирование готовности использовать полученные знания и освоенные технические приемы для решения профессиональных задач художественной интерпретации музыкального произведения.

Можно выделить следующий комплекс общепрофессиональных и специальных компетенций музыканта-исполнителя: общекультурные; коммуникативные; специальные, предметно-специализированные, художественно-эстетические; музыкально-профессиональные.

В научных исследованиях компетентностный подход рассматривается как один из инструментов обновления содержания образования в соответствии с запросами России XXI века. Общие и профессиональные компетенции (ОК и ПК) будущего музыканта-духовика, конкретные умения и знания, касающиеся проблемы настоящего исследования, определены во ФГОС среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) [130]. В параграфе 2.2. диссертации рассмотрены профессиональные компетенции, которые выстроены в русле компетентностного подхода и носят деятельностный характер. Данные компетенции ориентированы на формирование личностных качеств будущего специалиста, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений, для становления творческого потенциала музыканта-духовика.

Личностно-ориентированный подход в современной парадигме образования приобретает фундаментальное значение, поскольку акцентирует внимание не на простое приобретение знаний, а на развитие личности обучающихся, овладение музыкальными способностями, эмоциональной отзывчивостью, креативными качествами, необходимыми для исполнительской

деятельности. Данный подход способствует воспитанию творческой направленности личности каждого студента, способной владеть основами общемировой и музыкальной культуры, применять полученные умения и знания в интерпретационной деятельности.

Личностно-ориентированный подход позволяет студенту находить собственные пути к поиску индивидуального исполнительского стиля в процессе интерпретации музыкального сочинения, самостоятельно ориентироваться в необъятном потоке музыкально-теоретической, исторической информации, контролировать соответствие собственной концепции исполнения замыслу композитора, свою исполнительскую деятельность в целом. Умение рефлексировать, ориентироваться в средствах выразительности музыкального произведения, выявлять его художественно-образное содержание, ценностные ориентиры – необходимые черты творческой личности.

В креативной психологии личность рассматривается как саморегулирующаяся целостная психическая система со своими специфическими особенностями функционирования, как субъект, стремящийся к созданию новых духовных ценностей. Процесс интерпретации музыкального сочинения требует от личности музыканта-исполнителя не только исполнительской, музыкально-теоретической подготовки, но и широкого кругозора, соответствующих психологических, интеллектуальных, рефлексивных качеств.

В формировании личности музыканта важно наличие у него стремления к саморазвитию, самореализации в процессе художественной исполнительской деятельности. Известный психолог С.Л. Рубинштейн отмечает: «Для облика личности существенное значение имеет... круг ее потребностей, интересов, идеалов» [115, с. 533]. Разнообразие используемых видов музыкальной деятельности (познавательной, аналитической, исполнительской, музыкально-слушательской, творческой) помогает сформировать личность, способную к интерпретаторской деятельности.

Разработанная модель содержит *принципы обучения*, являющиеся руководством к организации интерпретаторской деятельности студентов-духовиков. Роль принципов определяется их практической направленностью на достижение конкретной цели обучения. В процессе формирования у студентов умений художественной интерпретации музыкальных произведений были адаптированы к теме исследования известные принципы и разработаны новые принципы, которые более подробно были рассмотрены в параграфе 1.2.

Принцип комплексного полихудожественного развития музыканта предполагает обогащение музыкального воображения студентов с помощью использования различных видов искусства, музыкально-слухового и жизненного опыта. Реализация данного принципа способствует более яркому отображению художественного образа музыкального произведения.

Принцип комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий является универсальным императивом, стимулирующим использование различных познавательных операций с целью получения новых знаний, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений.

Принцип единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве (В.И. Петрушин) ориентирует студентов на использование интегративного подхода к процессу исполнения, при котором логично сочетаются индивидуальная исполнительская концепция музыканта и объективная установка, связанная со стилистикой композитора, исторической эпохой.

«Принцип интериоризации слуховых ощущений и образов воображения» (Е.Ю. Куприна) ориентирует студентов на формирование умений художественной интерпретации музыкальных произведений путем преобразования внешних слуховых ощущений и образов воображения во внутренние музыкально-слуховые представления, симультанные образы интерпретируемого сочинения.

Принцип творческого подхода к интерпретации композиторского замысла направлен на развитие творческой инициативы и самостоятельности студента в решении задач художественной интерпретации музыкальных сочинений, организацию новаторского подхода к решению креативных проблем в исполнительской деятельности.

Центральное место в разработанной модели занимает *созидательно-преобразующий блок*, включающий этапы, формы, методы и педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений.

Основные этапы формирования у студентов-духовиков умений художественной интерпретации музыкальных произведений были разработаны в ходе теоретического анализа специальной литературы, изучения педагогического опыта. Данные этапы описаны в параграфе 2.2. В рамках данного параграфа рассмотрим основные этапы кратко.

На первом этапе – информационно-ознакомительном – происходит первоначальное прослушивание и знакомство с музыкальным произведением, закладываются предпосылки к формированию художественного образа. На этом этапе большое значение приобретает музыкально-историческая и музыкально-теоретическая подготовка студентов. В курсе музыкальной литературы они приобретают знания о музыкальных эпохах и стилях, о творчестве композиторов разных музыкальных направлений, их мировоззрении в контексте эпохи, в которую развивалась личность музыканта-творца. Другие музыкально-теоретические и специальные дисциплины помогают студентам глубже осмысливать выразительные исполнительские средства произведения. Главная задача обучения – приблизить музыкальную теорию к живому искусству, богатому и разнообразному.

Второй этап – художественно-герменевтический, на котором происходит герменевтический анализ музыкального произведения, направленный на исследование художественного содержания сочинения, творческую

интерпретацию музыкального произведения, создание индивидуального исполнительского стиля. На данном этапе исполнительское творчество сопряжено с созданием духовных ценностей, обогащением внутреннего мира студента-духовика.

На третьем этапе интерпретации – рефлексивно-интерпретационном – формируется индивидуальная исполнительская концепция музыкального сочинения, собственная исполнительская «речь», которая во многом зависит от уровня владения инструментом, степени музыкально-теоретической подготовки. На этом этапе развивается способность студента рефлексировать в процессе интерпретаторской деятельности. Результаты такой работы синтезируются в исполнительской редакции музыкального произведения, обращенной к слушателю.

Четвертый этап художественно-интерпретационной деятельности студента-исполнителя – постинтерпретационный – предполагает возможную коррекцию исполнительской редакции в случае необходимости, переосмысление художественной трактовки сочинения в процессе его публичного исполнения. Успех обучения зависит от того, насколько всесторонне развит исполнитель, насколько эффективно он использует современные достижения в области исполнительского искусства и музыкознания.

В созидательно-преобразующем блоке модели отражены *формы подготовки* студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений: индивидуальная, групповая, контрольные мероприятия, концертное выступление. Это могут быть различные лекции, индивидуальные и групповые консультации, репетиции, практические занятия, самоподготовка.

Индивидуальная подготовка студентов-духовиков – одна из главных форм становления музыканта-профессионала, включающая овладение навыками игры на духовом инструменте, специальными приемами, выразительными средствами; создание яркого художественного образа;

формирование индивидуального исполнительского стиля. Здесь важен дифференцированный подход к каждому обучающемуся, учитывающий личный опыт практической и теоретической подготовки. Мастерство педагога-музыканта заключается в умении выявить сильные и слабые стороны обучающихся, в способности подсказать, как работать над техникой исполнения, над музыкальным образом сочинения.

Групповая форма обучения предполагает работу, как с малыми подгруппами, так и с большими группами. Наиболее эффективна такая форма обучения при изучении общеобразовательных, музыкально-теоретических, исторических дисциплин. В контексте нашего исследования на таких занятиях студенты получают знания о музыкально-исторических эпохах, стилях, жанрах музыкальных произведений, основах музыкальной интерпретации. Студентам предлагается изучение произведений разных жанров и стилей, при этом особое внимание уделяется анализу стилистики произведений, различных трактовок их воплощения.

Важной формой в системе обучения являются контрольные мероприятия (контрольные уроки, академические концерты, технические зачеты, проверочные работы, опросы, рейтинговые «срезы», коллоквиумы, зачеты, экзамены), которые проводятся не только в конце семестра, учебного года, но и в виде рубежного контроля в течение учебного семестра. Они позволяют определить текущие и итоговые уровни подготовки студентов по той или иной дисциплине, степень сформированности профессиональных и общепрофессиональных компетенций для последующей коррекции планов учебных занятий.

Концертное выступление – итог профессиональной подготовки студентов класса духовых инструментов, характеризующий уровень сформированности умений художественной интерпретации музыкальных произведений. При этом может быть как сольное выступление, так и в составе ансамбля, оркестра. Начальным этапом подготовки концертного

выступления могут быть камерные концерты в рамках кафедры, класса преподавателя.

В процессе подготовки к концерту следует учитывать акустику помещения, в котором предстоит выступить, сделать соответствующую корректировку звучания инструмента. Важна также психологическая подготовка к концертному выступлению. Различные виды и формы творческих мероприятий (концерты класса, открытые уроки, участие в концертах суза, вуза, в различных конкурсах) стимулируют студентов к совершенствованию исполнительского мастерства.

Важной составляющей созидательно-преобразующего этапа модели являются *методы обучения*, разработанные автором диссертационного исследования, а также методы других авторов, адаптированные к теме исследования: 1) проблемно-поисковый; 2) эвристической и герменевтической беседы; 3) синектики и аналогии; 4) эмпатии («вживания» в художественный образ музыкального произведения; 5) экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения. Детально эти методы рассмотрены в параграфе 2.2.

Проблемно-поисковый метод, несмотря на его пятидесятилетнюю историю, актуален и в наше время, используется как в общей, так и в музыкальной педагогике. Данный метод предполагает постановку творческой проблемы и активизацию поисковой деятельности студентов с целью получения знаний, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений.

Метод эвристической и герменевтической беседы относится к словесным и интегрирует в себе указанные виды бесед. К ним примыкает сократическая беседа, ориентированная на диалогическую форму сотрудничества педагога и студентов.

В процессе формирования умений художественной интерпретации особое значение приобретает интерактивный *метод эмпатии*, «вживания» в художественный образ музыкального произведения, направленный на

глубокое погружение студента в музыкальный мир композитора, в эмоционально-образное содержание произведения в процессе его восприятия, изучения, исполнения.

Помочь сформировать студентам собственное представление о художественном образе сочинения может комплексный *метод синектики и аналогии*. Такой интегрированный метод способствует расширению стандартного мышления студентов-музыкантов, раскрытию новых связей и сравнений в анализируемом музыкальном произведении. Метод синектики (от др.-греч. синектика – «совмещение разнородных элементов»), разработанный американскими учеными Д. Принсем и У. Гордоном, логично сочетается с методом аналогии, в котором используются знания из разных областей.

Метод экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения ориентирован на сравнительно-сопоставительный анализ интерпретаций одного и того же произведения в живом исполнении разных музыкантов или при прослушивании видео-, аудиозаписей. Такой метод позволяет сформировать стилевой слух, развить интерпретационные навыки студентов.

В разработанной модели важную роль играет раздел *«Педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений»*, включающий следующие компоненты: 1. Освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза. 2. Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов-духовиков (музыкально-технических умений интонирования на духовых инструментах; когнитивных, творческих, рефлексивно-перцептивных). 3. Развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте. 4. Организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов. Педагогическим условиям посвящен параграф 2.1.

Третий блок модели – *критериально-оценочный* – включает структурные компоненты подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов класса духовых инструментов суза и критерии, по которым оценивались уровни их формирования. Когнитивно-аналитический компонент отображает наличие знаний теории и истории музыки, музыкальных стилей; умение анализировать музыкальное произведение; художественно-операциональный компонент предполагает владение техникой игры на инструменте, навыками художественно-образной трактовки сочинений различных стилей; рефлексивно-герменевтический компонент характеризует критическую рефлексию исполнения, способность к познанию художественного смысла сочинения.

Результатом подготовки студента класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения является сформированная личность музыканта-исполнителя, владеющего теоретическими основами и исполнительскими навыками интерпретации музыки разных эпох и стилей, способного к созданию собственной исполнительской концепции.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. В настоящей главе рассмотрен феномен интерпретации с точки зрения междисциплинарного подхода. Он трактуется как инструмент к пониманию, способ передачи смыслов, вид творчества. В контексте настоящего исследования понятие «художественная интерпретация музыкального произведения» рассматривается как результат интегрированной профессиональной деятельности, направленной на осмысление идейно-художественного содержания изучаемого сочинения, создание индивидуальной концепции исполнения на духовом инструменте, основанной на глубоком постижении композиторского замысла.

2. Процесс развития исполнительства на духовых инструментах имеет давнюю историю, начиная с первобытного общества. На протяжении веков

роль духовых инструментов в музыкальном искусстве приобретала все большее значение. В России духовые инструменты играли большую роль в фанфарной, гимнической и народной музыке. Развитие композиторского творчества повлекло за собой совершенствование конструкции духовых инструментов, расширение выразительных возможностей, исполнительской техники.

3. Представлена эволюция искусства исполнительства на музыкальных инструментах, начиная с XVI века, когда композиторы сталкивались с несовершенной нотной записью, и исполнителю приходилось быть как бы соавтором сочинения. В XVII–XVIII веках композиторы часто сами исполняли свои произведения. На рубеже XVIII – XIX веков в музыкальной культуре Европы начинается процесс разделение композиторского и исполнительского искусства, в результате чего возникла проблема интерпретации музыкальных произведений. С середины XIX века происходит разграничение композиции и исполнительства. Появление осмысленной художественной интерпретации музыкальных произведений неразрывно связано с формированием индивидуального исполнительского стиля.

4. Анализ исследуемой проблемы в контексте исторического развития показал, что феномен интерпретации в настоящее время находится в центре внимания представителей различных наук. Проблемы интерпретации в широком значении слова рассматривали многие зарубежные (Э. Бетти, Ф. Шлейермахер, Г.Г. Гадамер, В. Дильтей и др.) и отечественные (Е.Н. Ищенко, Л.А. Микешина, В.В. Миронов и др.) ученые-исследователи.

5. Понятие интерпретация тесно связано с герменевтикой, на становление которой заметное влияние оказали исследования Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, М. Хайдеггера, Х.Г. Гадамера и других ученых. Истоки музыкальной герменевтики тесно связаны с философскими, литературными исследованиями, теорией эстетики. Одним из первых исследователей теории музыкальной герменевтики был Г. Кречмар,

рассматривавший герменевтику как инструмент «дешифровки музыкальных текстов».

6. В результате теоретического анализа проблемы подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений, проведенной опытной работы с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) в диссертации были выявлены структурные компоненты вышеуказанной подготовки: когнитивно-аналитический, художественно-операциональный, рефлексивно-герменевтический.

7. Подготовка к художественной интерпретации музыкальных произведений рассматривается в исследовании как когнитивно-творческий процесс, направленный на креативное сотрудничество педагога и студентов в исполнительской и учебно-познавательной деятельности с целью формирования индивидуального исполнительского стиля студента, умений художественной интерпретации музыкального произведения в соответствии с идеей композитора. Исследуемая подготовка имеет свою специфику, связанную с изучением разнообразных исполнительских приемов в процессе игры на духовых инструментах, технических средств выразительности (техника мышц губ, языка, техника дыхательного аппарата, техника пальцев), необходимых для создания художественного образа произведения.

8. Изучение проблемы исследования позволило разработать принципы подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных произведений: 1) комплексного полихудожественного развития музыканта-духовика; 2) комплементарности (взаимодополнения) когнитивных стратегий; 3) единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве (В.И. Петрушин); 4) интериоризации слуховых ощущений и образов воображения (Е.Ю. Куприна); 5) творческого подхода к интерпретации композиторского замысла.

9. В первой главе были выявлены особенности и закономерности

подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений, разработана модель рассматриваемой подготовки. В ходе моделирования были определены цели и задачи, методологические подходы, выявлены компоненты и критерии изучаемого феномена, логические цепочки, позволяющие в наглядной форме систематизировать данный процесс. Структура разработанной модели подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений включает три взаимосвязанных и взаимообусловленных блока: установочно-целевой, созидательно-преобразующий и критериально-оценочный.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ КЛАССА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В СУЗЕ

2.1. Педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений

Понятие «педагогические условия» имеет различные трактовки и включает компоненты, которые трансформируются с появлением новых исследований в педагогической науке. На процесс преобразования структуры педагогических условий влияют такие факторы, как обобщение современного практического опыта, развитие мультимедийных обучающих технологий и др. Как правило, исследуются внешние (окружающая среда) и внутренние педагогические условия (система педагогического воздействия). В контексте настоящей работы педагогические условия рассматриваются как совокупность образовательных и материально-технических компонентов педагогической системы, способствующих достижению поставленной цели.

Педагогами-исследователями сформулированы разные типы педагогических условий: организационно-педагогические; психолого-педагогические; дидактические. Организационно-педагогические условия направлены на административную регуляцию учебного процесса, включая материальное обеспечение, сотрудничество всех представителей педагогической системы. Психолого-педагогические условия предполагают личностно-ориентированный подход к обучению с учетом психологических возможностей студентов и педагогов. Дидактические условия регулируют процесс обучения путем разработки оптимальных способов педагогического воздействия на обучающихся.

С целью художественно-творческого развития личности студента-духовика, оптимизации подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе в исследовании были разработаны

педагогические условия, которые содержат в качестве структурных компонентов все вышеуказанные типы условий (организационные, психологические и дидактические). При разработке педагогических условий учитывались достижения в области образовательных и информационных технологий, требования ФГОС СПО по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) [130].

Совокупность педагогических условий подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов-духовиков в сузе включает: 1. Освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза. 2. Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов. 3. Развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте. 4. Организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.

Качество интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов зависит от многих обстоятельств: от уровня исполнительской подготовки, наличия музыкально-теоретических, исторических знаний, музыкально-слухового опыта и художественного кругозора, владения понятиями «музыкальный стиль», «индивидуальный исполнительский стиль», «художественная интерпретация музыкального произведения». Для успешной интерпретаторской деятельности у студентов важно сформировать профессионально ориентированную мотивацию к творческой интерпретации музыкальных сочинений, созданию собственного исполнительского стиля.

Первое педагогическое условие: *освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности.* Одним из критериев, предопределяющих умения художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов-духовиков, является наличие знаний о жизненном и творческом пути композитора, исполнительских возможностях духового инструмента, о средствах музыкальной выразительности, особенностях архитектоники и

формообразования, о музыкальных стилях, принципах художественной интерпретации сочинений и др.

Знания, необходимые для интерпретаторской деятельности, студенты класса духовых инструментов получают в сузе в рамках музыкально-теоретических, исторических предметов и дисциплин профессионального цикла. В таблице 1 параграфа 2.2. диссертации представлены профессиональные компетенции в соответствии с ФГОС ВПО и учебные дисциплины, обеспечивающие их формирование. Главным условием приобретения знаний, необходимых для полноценной интерпретации музыкальных произведений, является непосредственная связь получаемых знаний с живой музыкой, с художественным творчеством.

В процессе изучения музыкально-исторических и теоретических дисциплин в сузе учитывалось, что музыкознание имеет глубокие исторические корни и в разные времена в истории и теории музыки были разные художественные принципы, техники письма. Сочетание теоретического и исторического подходов способствует формированию целостной концепции музыкального произведения, осознанию стилистических особенностей музыкального языка сочинения, его содержательной стороны. А.Н. Сохор справедливо отмечает: «Элементы музыкального языка общества входят в мышление композитора и становятся его материалом вместе с присущими им семантическими возможностями» [107, с. 63]. Музыкальная семантика сопряжена с выявлением разнообразных смыслов, заложенных композитором в произведении. Это могут быть и различные национальные школы, специфические интонации, аккорды, ритмоформулы, тональности и т. п. В основе каждого музыкального стиля лежит тот или иной музыкальный язык, средства музыкальной выразительности, которые видоизменяются, трансформируются.

Процесс изучения произведения начинается с нотной записи, как семиотического объекта, позволяющего исполнителю воплощать идею композитора в звуковой форме. При этом нотная страница дает достаточно

богатый материал для музыканта-исполнителя, отображает характер произведения, темп, метроритм, динамические оттенки, архитектуру музыкальной формы и др. Вместе с тем, нотный текст передает только общее представление о произведении, многое зависит от музыкального опыта и мастерства исполнителя, который, ориентируясь на авторский текст, претворяет его в индивидуальном прочтении.

В число знаний, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений, как уже отмечалось, входят понятия о стиле, о принципах становления музыкального искусства на протяжении нескольких столетий. Студенты должны знать, что «стиль – категория историческая, меняющая свое содержание в разные эпохи...» (В.Н. Холопова) [133, с. 223]. Среди множества определений музыкального стиля в контексте настоящего исследования оптимальной представляется формулировка М.К. Михайлова: «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления» [83, с. 117].

Изучение музыкальных стилей происходит в результате приобретения слухового опыта в процессе восприятия музыки разных эпох и стилей, сравнительно-сопоставительного анализа общего и отличного в разных стилевых направлениях, интерпретациях произведений разных музыкальных эпох, основными из которых являются классицизм, барокко, романтизм, импрессионизм, музыка XX–XXI веков во всем своем многообразии.

Исследователь музыкальных историко-стилевых процессов С.С. Скребков в 1973 году выделил пять базовых периодов становления музыкального искусства Европы, начиная от зарождения музыки и включая конец XIX века – XX век [118, с. 13–14]. С тех пор прошло более 50 лет, появились новые исследования музыкальных течений и стилей. В одном из информационных источников указаны следующие музыкальные эпохи: «Средневековье (476–1400). Ренессанс (1400–1600). Барокко (1600–1750). Классицизм (1750–1820). Романтизм (1820–1890). Модернизм (1890–1930).

XX век (1901–2000): модернизм, экспрессионизм, конструктивизм, неоклассицизм и др. XXI век (2001 – н.в.)» [48]. Представленные музыкальные эпохи и стили, естественно, не раскрывают всего многообразия музыкальных течений, направлений и лишь приблизительно отображают временные рамки. Изучение музыкальных стилей – отдельная музыковедческая проблема.

Студенты должны ориентироваться в основных академических музыкальных стилях и эпохах, средствах музыкальной выразительности, используемых на каждом этапе развития музыкального искусства. Рассматривая стилевые признаки в искусстве, М.К. Михайлов предлагает следующую классификацию стилей: эпохальный (исторический), индивидуальный, стиль конкретного направления [83, с. 105]. Помимо этого автор выделяет национальный стиль, который может проявляться как в индивидуальном творчестве композитора, так и в историческом контексте, а также в связи с фольклорными источниками. Особняком стоит полистилистика, характеризующаяся взаимопроникновением и взаимодействием различных стилей в рамках одного произведения.

Накопление музыкально-теоретических знаний, исполнительского и музыкально-слухового опыта, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений, способствует формированию своеобразного «звукословаря», музыкального тезауруса, включающего теоретические и музыкально-слуховые представления о средствах музыкального языка (мелодии, гармонии, метроритмической и ладовой организации, динамике, тембре, фактуре, архитектонике и др.). Вместе с тем, следует учитывать, что вышеуказанные элементы музыкальной системы в разные эпохи могли приобретать разное семантическое, художественно-смысловое значение, эмоциональный оттенок, и музыкант-исполнитель должен уметь ориентироваться в различных художественных течениях.

Второе педагогическое условие: *формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов*

класса духовых инструментов суза. Понятие «умения» можно сформулировать как способность к эффективному, творческому выполнению различных действий в предложенных условиях.

Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов-духовиков сузов рассматривается в исследовании как творческий, поэтапный процесс обучения, включающий трактовку музыкального сочинения исполнительскими средствами музыкальной выразительности, специфичными для духовых инструментов, осмысление художественного содержания произведения, освоение стилистических направлений в музыкальном искусстве, способность к рефлексии индивидуального исполнительского стиля. Умения художественной интерпретации музыкального произведения у студентов-музыкантов имеют комплексный характер и включают: 1) способность к использованию различных исполнительских выразительных приемов; 2) познавательно-аналитическую работу; 3) творческую трактовку художественного сочинения; 4) осознание адекватности исполнительского толкования произведения творческому замыслу композитора.

Н.О. Телегина, рассматривая умения художественной интерпретации у музыкантов-исполнителей в процессе фортепианной подготовки в вузе, выделяет четыре вида умений: герменевтические, креативные, исполнительские, рефлексивные [124, с. 9–10]. Комплекс вышеперечисленных умений, разработанный Н.О. Телегиной для студентов-пианистов, логически выстроен и послужил основой для выявления умений художественной интерпретации музыкальных произведений для исполнителей на духовых инструментах: 1) музыкально-технические умения интонирования на духовых инструментах; 2) когнитивные умения; 3) творческие умения; 4) рефлексивно-перцептивные умения.

Музыкально-технические умения интонирования на духовых инструментах являются неотъемлемой составляющей художественной

интерпретации музыкальных произведений, без них не может быть и речи о какой-либо интерпретации музыки. В отличие от исполнительства на фортепиано, позволяющем отобразить богатый спектр музыкальных красок и выразительных средств, игра на духовых инструментах имеет свои особенности. Каждый духовой инструмент отличает монодическое звучание, неповторимый, уникальный тембр, способ держания инструмента, положение корпуса во время исполнения, специфика звукоизвлечения, дыхания, интонации, вибрато и др. Соответственно и методика обучения игре на каждом инструменте имеет свои отличия. Музыкально-технические умения интонирования на духовых инструментах формируются в результате поэтапного овладения определенными исполнительскими навыками, необходимыми для создания художественного образа произведения.

На первом этапе идет работа над звуком, качеством интонации, тембра. Не случайно Б.В. Асафьев отмечал, что «музыка – искусство интонируемого смысла» [5, с. 344]. «Пройдя сквозь ум, интеллектуальную культуру и идейную целеустремленность композитора-мыслителя, популярнейшие интонации эпохи становятся живым родником музыки высокого интеллектуального уровня», – писал Б.В. Асафьев [5, с. 359]. Процесс совершенствования интонирования на духовом инструменте опирается на музыкально-слуховые представления студентов о том, каким должно быть исполнение сочинения, в каком стиле. При этом важна координация музыкально-слуховых представлений со способами звукоизвлечения, координация слуха и исполнительских движений губ, языка, пальцев, дыхательного аппарата. Такая работа проходит на занятиях по специальности в ходе сотрудничества педагога и студента. Эталонное исполнение преподавателем произведения на духовом инструменте дает возможность студенту получить музыкально-слуховое представление о том, как надо его играть на инструменте.

«В понятие исполнительской техники музыканта-духовика, – пишет В.Н. Гержев, – входят следующие компоненты: 1. Техника губ... 2. Техника

дыхания... 3. Техника языка ... 4. Техника пальцев... а также умение музыканта применять разнообразные варианты аппликатуры... » [27, с. 29].

На втором этапе с целью получения художественного результата идет работа над технологической стороной творческого процесса, техническими навыками студента-духовика, исполнительскими приемами, темпом, агогикой, метроритмическими трудностями. На этом этапе формируются стилевые музыкально-слуховые представления, совершенствуются выразительные средства исполнения, присущие духовым инструментам (выразительный звук, красивый тембр, чистая интонация ... и т. д.) [27].

Овладение исполнительскими приемами является необходимым условием для создания нужного звукового образа произведения, определенного эмоционального настроения, позволяющего раскрыть идею сочинения. При этом для более яркого, полноценного отображения музыкального образа используются «разного рода поэтические сравнения, аналогии, ассоциации "по сходству"..."» (Г.М. Цыпин) [138, с. 103].

Одним из интересных феноменов, обогащающим восприятие и исполнение, является синестезия, которая, как уже отмечалось, представляет свойство человека, способного к «синестезированию чувств», когда одновременно сочетаются разные ощущения. Среди музыкантов наиболее широко синестезия проявляется в виде цветного слуха. Это редкое качество творческой личности, безусловно, обогащает художественный процесс сочинения и исполнительства.

На третьем этапе овладения музыкально-техническими умениями интонирования на духовых инструментах происходит дальнейшее развитие навыков артикуляции, фразировки, исполнения динамических оттенков, различных штрихов, регулирования темпа исполнения, его агогических изменений, вырабатывается художественно-образное, стилевое мышление. Сформированные технические навыки позволяют музыканту свободно выражать идеи композитора, художественные закономерности сочинения. На данном этапе происходит создание собственной трактовки музыкального

произведения. Особое значение приобретает навык импровизации в различных исторических стилях. Такой навык необходим не только будущим композиторам, но и музыкантам-исполнителям, так как базируется на знании стилистических особенностей разных композиторских школ и способствует развитию стилевого мышления музыканта.

Интенсивное развитие современного музыкального искусства, появление оригинальных музыкальных произведений для духовых инструментов, новых техник композиции, обогащающих звуковую палитру, требует разработки особых технических средств игры на инструменте, овладения новыми исполнительскими приемами.

Особое значение в процессе совершенствования музыкально-технических умений интонирования на духовых инструментах приобретают навыки самостоятельной работы над произведением. С этой целью на индивидуальных занятиях по специальности проводится тренировочная работа, в ходе которой студент без чьей-либо помощи работает над сочинением под контролем педагога. Получая ценные советы преподавателя, студент постепенно приобретает необходимые навыки самостоятельной работы, связанной с исполнением произведений разных стилей и жанров с их неповторимым колоритом, красочным тембром.

Когнитивные умения во многом определяют характер интерпретаторской деятельности музыканта. Они формируются в результате активной познавательной деятельности, направленной на изучение творчества композитора, эпохи, в которую он сочинял, на творческое осмысление нотного текста, содержания музыкального произведения, его стилистических особенностей, поиск собственного оригинального варианта трактовки музыкального произведения с учетом замысла композитора. В процессе познания новой учебной информации происходит подключение к сформированной ранее когнитивной структуре.

Глубже проникнуть в заложенный композитором смысл произведения позволяет герменевтика как метод исследования музыкального текста.

Герменевтика в музыкальной педагогике направлена на создание системно организованного учебного процесса, включающего информационные источники, аудио-, видеозаписи, творческое сотрудничество педагогов и обучающихся, ориентированное на толкование содержания интерпретируемого произведения.

Герменевтическая технология в контексте настоящего исследования предполагает глубокое изучение музыкального текста произведения, смысла, заложенного композитором, исполнительскую интерпретацию сочинения с учетом выразительных средств духового инструмента, поиск индивидуальной трактовки произведения. Особое значение приобретает заинтересованность педагога и студентов в стилевом подходе к интерпретации сочинения.

Работа с музыкальными текстами относительно далеких эпох, благодаря герменевтической технологии, позволяет учитывать культурный контекст исторического периода, в который создавалось сочинение, опираться на современные традиции толкования различных текстов. Такой подход способствует более глубокому проникновению в логику композиторской мысли.

Алгоритм герменевтических действий включает: 1) первичное знакомство с изучаемым нотным текстом, биографией композитора, эпохой, в которую он творил; 2) анализ и осознание используемых средств музыкальной выразительности и исполнительских возможностей духового инструмента; 3) формирование собственного отношения к произведению, создание концепции исполнения с учетом авторской стилистики; 4) художественная интерпретационная деятельность, направленная на творческое, ценностное осмысление музыкального произведения; 5) рефлексия собственного исполнения музыкального произведения и его корректировка.

На занятиях в классе необходимо обсуждать разные трактовки сочинений, особенности исполнительских стилей, осуществлять сравнительно-сопоставительный анализ вариантов интерпретации одного и

того же музыкального сочинения. Герменевтические беседы должны проходить в творческой атмосфере сотрудничества, свободы высказывания собственного мнения. Преподаватель не должен сковывать инициативу студента, давать готовые варианты исполнительской концепции произведения. Музыкальные сочинения, используемые для анализа, должны быть яркими, контрастными, чтобы четко прослеживались разные исполнительские решения.

Когнитивные умения, используемые для художественной интерпретации музыкальных произведений, стимулируют творческое отношение студентов к процессу музыкального исполнительства, позволяют задействовать весь спектр средств исполнительской выразительности на конкретном духовом инструменте. Когнитивная деятельность музыканта связана с осмыслением содержания музыкального произведения, поиском художественной идеи, закодированной в нотном письме, осознание средств музыкальной выразительности, типичных для конкретного композиторского стиля.

Л.П. Казанцева акцентирует внимание на одном из свойств «музыкального содержания: это – мир "тонких материй", мир поэтичный и прекрасный» [51, с. 32]. Важно обеспечить самостоятельный поиск построения индивидуальной художественной концепции сочинения. В то же время следует учитывать, что аналитическая деятельность музыканта дает только общие принципы трактовки сочинения, качество интерпретации зависит от индивидуальных особенностей исполнителя.

Творческие умения предполагают способность студентов нестандартно мыслить, импровизировать, создавать оригинальные концепции исполнения музыкального произведения. На занятиях в классе духовых инструментов для развития творческих способностей студентов необходимо сформировать соответствующую креативную атмосферу, направленную на поиск адекватных вариантов исполнения сочинения. «Самое страшное в музыке, –

считает П. Казальс, – исполнять вещь буквально так, как она написана. Это большая опасность: ведь ноты только намечают путь» [цит. по 34, с. 143].

В контексте данного исследования особое значение приобретают такие структуры креативности, как творческое воображение, эстетическое чувство красоты, самокритичность, логическая строгость. К ним можно добавить музыкально-слуховые представления, эмоциональную отзывчивость, различные виды слуха (мелодический, гармонический, полифонический, архитектурный и др.), чувство метроритма, музыкальную память и мышление. Благодаря креативным качествам личности исполнитель-музыкант способен создавать оригинальные творческие трактовки сочинения, не противоречащие идее композитора.

Чтобы образовательный процесс в вузе был творческим важно стимулировать у студентов стремление к креативному подходу к выполнению всех заданий, созданию нового, необычного, к самосовершенствованию, критической самооценке исполнительских действий, развитию художественного мышления.

Структуру и критерии креативности рассматривали многие исследователи (Дж. Гилфорд, Э.П. Торренс, Л.Б. Ермолаева-Томина, А.Н. Лук, А.В. Морозов и др.). О.В. Милицина выделяет следующие креативные качества обучающихся: «1) мотивационно-творческая активность; 2) творческое мышление, воображение, педагогическая интуиция; 3) умение проявить независимость в суждениях; 4) умение проявить находчивость и оригинальность» [81, с. 41].

Рефлексивно-перцептивные умения – неперенный атрибут творческой деятельности музыканта-исполнителя, в том числе и в классе духовых инструментов. Рассматриваемые умения предполагают осознание собственных исполнительских действий, способность оценивать как бы со стороны свое исполнение с целью выявления адекватности стилю композитора, концепции сочинения. С целью формирования рефлексивно-перцептивных умений педагог должен детально продумывать вопросы,

задания для студентов, направленные на самоанализ, самооценку исполнительских действий.

Отображение музыкальных образов разных эпох возможно при наличии определенных знаний, достаточно большого опыта восприятия произведений различных жанровых и стилевых направлений, приобретения новых исполнительских приемов, характерных для современной музыки. От способности критически воспринимать и точно воспроизводить различные выразительные средства зависит степень художественно-образного осмысления сочинения, эффективность подготовки музыканта к концертному выступлению, конкурсу или экзамену.

Рассматривая функционирование профессиональной рефлексии в исполнительской деятельности музыканта, А.М. Гальберштам выделяет три ее уровня: профессионально-личностная рефлексия; сценическая рефлексия; операциональная рефлексия [24]. Все вышеперечисленные уровни профессиональной рефлексии имеют прямое отношение и к исполнительской деятельности студентов класса духовых инструментов.

Третье педагогическое условие: *развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте*. Понятие «исполнительский стиль» трактуется в музыкальной педагогике как особая манера исполнительства, типичная для конкретного музыканта-исполнителя, включающая неповторимую подачу средств выразительности, исполнительских приемов. Л.В. Вахтель в диссертационном исследовании, посвященном данной проблеме, пишет: «Индивидуальный стиль исполнительской деятельности студента определяется в исследовании как индивидуальная исполнительская техника ...» [19, с. 6]. Таким образом, индивидуальный стиль основывается на достаточной технической оснащенности исполнительского аппарата студента, владении необходимыми знаниями, творческими навыками, позволяющими проектировать оригинальную концепцию исполнения, артистично воплощать ее в концертной деятельности.

Являясь неотъемлемым компонентом исполнительской культуры музыканта, индивидуальный стиль напрямую зависит от специфики нервных процессов студента. Особенности темперамента, характера обучающихся, способность контролировать игру, оказывают большое влияние на качество исполнения музыкального произведения. Так студенты со слабой нервной системой лучше справляются с небольшими произведениями, в которых необходима проработка отдельных деталей, в то время как обучающиеся с сильной нервной системой могут овладеть более крупной формой.

В деятельности студента-музыканта, в том числе и в классе духовых инструментов, особое значение приобретает стилевая установка, нацеленная на выявление музыкального стиля сочинения, создание индивидуального исполнительского стиля. Д.Н. Узнадзе рассматривает установку субъекта как определенную направленность личности на конкретный объект [128]. Таким образом, стилевая установка в нашем случае является предпосылкой адекватной интерпретации сочинения в индивидуальном творческом воплощении.

Музыкально-стилевые представления студентов, необходимые для развития индивидуального исполнительского стиля, формируются в результате длительного процесса, в котором сочетаются опыт восприятия разной музыки, изучение творчества отечественных и зарубежных композиторов, анализ, сравнение музыкального материала, освоение музыкально-теоретических, исторических, культурологических знаний.

Следует выделить следующие важные моменты, влияющие на процесс исполнительства: «стилевые настройки», «стилевая апперцепция» (Е.В. Назайкинский) [93]. Музыкально-стилевая апперцепция – это своеобразное проектирование заложенной информации о стиле на конкретный музыкальный объект и, как пишет Е.В. Назайкинский, «создает встречный поток стилевой "информации"» [93, с. 42].

Развитие индивидуального исполнительского стиля проходит несколько этапов. Первый этап – предварительный. Для начинающих исполнителей

важно получить начальное представление о произведении, о его художественной идее, стилистических приемах, музыкальном языке сочинения.

На следующем этапе происходит вдумчивая работа над нотным текстом, концепцией исполнения, техническими трудностями. Прежде чем, работать над собственной концепцией исполнения, необходимо досконально изучить авторские указания, касающиеся характера исполнения, темповых обозначений, выразительного значения интонаций. На этом этапе происходит исполнительский анализ, работа над архитектурой произведения, знакомство с творчеством композитора, с эпохой, в которой он творил, включаются творческое воображение, поэтические сравнения, ассоциации с другими видами искусства.

Третий этап посвящается работе над формированием индивидуального исполнительского стиля, совершенствованием технической стороны исполнения, позволяющей отображать художественно-образное содержание произведения. На этом этапе полезно прослушивание записей выдающихся исполнителей, но не с целью подражания или копирования, а для того, чтобы изучить разные варианты исполнения, взять на вооружение те или иные интерпретаторские решения, сравнить свое исполнение в записи с прослушанными звукозаписями.

Н.А. Мятеева вводит в теорию музыкального исполнительства понятия: «текстуальные стратегии» «зона композиторской компетенции» и «зона исполнительской компетенции». «Под текстуальной стратегией в музыкальном исполнительстве предлагается понимать исторически детерминированный метод декодирования музыкального текста с учетом характерного для эпохи разделения элементов музыкальной ткани по зонам композиторской и исполнительской компетенций», – пишет Н.А. Мятеева [91, с. 246].

Текстуальные стратегии напрямую зависят от уровня музыкально-слухового опыта, музыкально-теоретической подготовки студента-

исполнителя, широты кругозора, способности к адекватному восприятию музыки. Рассматривая феномен «текстуальная стратегия» в контексте музыкознания, Н.А. Мятиева характеризует преимущества такой стратегии, связанные с творческим «взаимодействием» композитора и исполнителя, гарантирующим адекватное отношение к нотному тексту, возможность разных вариантов трактовки сочинения при сохранении идентичности авторского сочинения, художественных традиций исполнения [91, с. 246–249].

В теории исполнительства средства музыкальной и исполнительской выразительности дифференцируются как «изменяемые и неизменяемые», «постоянные и варианты», «стабильные и мобильные». Все эти варианты рассматриваются Н.А. Мятиевой как «зона композиторской и зона исполнительской компетенции».

Зона композиторской компетенции связана с обозначениями, которые автор делает в нотном тексте, включая характер исполнения и другие указания. В эту зону входят так называемые стабильные параметры (звуковысотность, метроритм, динамические оттенки, обозначения штрихов и т. п.). К зоне исполнительской компетенции относятся такие мобильные показатели, которые не прописаны в нотном тексте и зависят от уровня подготовки исполнителя, его знаний музыкальных стилей и эпох, способности к творческой интерпретации музыкального сочинения. Каждое музыкальное произведение содержит стабильные и вариативные средства. В.Н. Холопова различает две группы средств музыкального сочинения: «центральную и периферическую. Центральная сфера – стабильна, незыблема, твердо фиксируется в нотах, периферийная – мобильна, переменная, предоставляется воле исполнителя» [133, с. 288]. Таким образом, в теории и практике интерпретации музыкальных сочинений выделяются постоянные и варианты компоненты исполнительской интерпретации:

– постоянные компоненты (стабильные): звуковысотность; метроритмическая организация, темповые (метрономические) обозначения, динамические оттенки, музыкальная форма и др.;

– варианты компоненты (мобильные): темп, агогика, характер исполнения, динамические оттенки, артикуляция, тембр, интонирование и др.

Постоянные компоненты связаны с авторским текстом музыкального сочинения, отражающим различные аспекты музыкального произведения. Нотная запись музыкального произведения характеризует основное содержание произведения и расшифровывается по-разному, в зависимости от художественно-интеллектуальных возможностей исполнителя, его эмоционального настроения. Сложности, связанные с точным интонированием мелодии при разборе нотного текста, зависят от наличия или отсутствия у студента музыкальных способностей, технической базы, музыкально-теоретической подготовки, позволяющих решать поставленные композитором задачи.

Вариантные компоненты исполнительской интерпретации зависят от степени проникновения музыканта-исполнителя во все тонкости нотной записи произведения, отражающей замысел композитора, а также от наличия творческого подхода к идейно-образной трактовке музыкального произведения. В процессе разработки индивидуальной исполнительской концепции произведения у музыканта возникает собственный вариант исполнения сочинения, отличающийся оригинальностью и самобытностью.

Среди вариантных компонентов существенную роль играет темп, который должен быть оптимальным для каждого конкретного сочинения. Важным моментом в выборе темпа является знание исторического периода, в который было написано музыкальное произведение. Например, термин *Allegro* изначально переводился с итальянского как «живой, веселый», что характеризовало характер исполнения (XVII–XVIII вв.). Позднее этот термин стал обозначать скорость движения, быстрый темп.

Следует учитывать, что темп имеет зонную природу. Этой проблеме посвящено специальное исследование Н.А. Гарбузова «Зонная природа темпа и ритма» (Москва, 1950). Чтобы верно интерпретировать произведение надо знать, что у каждого произведения есть собственная зона темпа, в пределах которой музыка звучит наиболее убедительно, соответствует замыслу композитора. Выбор темпа облегчается, начиная с XIX века, когда в музыкальных произведениях появляется метрономическое обозначение.

В произведении часто встречаются агогические отклонения: *rubato*, *accelerando*, *ritenuto*, *fermato* и др. Данные авторские указания не регламентированы и отдаются для реализации исполнителю. Именно они влияют на чувственно-эмоциональный аспект отдельного фрагмента произведения и интерпретируются сообразно индивидуальности исполнителя, эстетическим установкам эпохи и художественного стиля композитора.

И.Л. Горбушина выделяет два вида агогики: 1) «жесткий» – резкие отклонения от темпа: цезура, *fermato*, *ad libitum* и др.; 2) «мягкий» – небольшие агогические отклонения, не нарушающие общий темп произведения: *ritenuto*, *accelerando*, *ritardando* и др. [30]. Еще одним из вариантных компонентов, отображаемых композитором в нотном тексте, являются динамические оттенки (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и другие), которые считаются важнейшими средствами передачи чувств, эмоционального состояния.

С целью формирования индивидуального исполнительского стиля необходимо прослушивание сочинения с последующим обсуждением, сравнительно-сопоставительным анализом *аудио- и видеозаписей* различных мастеров-исполнителей не только на духовых инструментах, но и на других инструментах, так как очень часто музыканты-духовики исполняют переложения, сделанные для их инструментов. Например, скрипичные сонаты часто исполняются на кларнете, саксофоне-альте, виолончельные сонаты на

саксофоне-теноре, флейтовые сонаты на саксофоне-сопрано. А также используются различные переложения дуэтов, трио и т.д.

Проблема формирования индивидуального исполнительского стиля занимает центральное место в теории музыкального исполнительства. Г.Г. Нейгауз иронично высказывается по поводу стилей исполнения: «Первый – никакого стиля... Второй – исполнение "морговое": исполнитель так стеснен "сводом законов" (часто воображаемых) ... что в конце концов бедный автор умирает... Третий вид ... – исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения... Четвертый вид, наконец, – исполнение, озаренное "проникающими лучами" интуиции, ... живое, дышащее любовью к автору...» [94, с. 249–250]. Безусловно, автор отдает предпочтение последнему виду исполнения, отдавая должное третьему виду как ценному приложению. Без творческого, личностного подхода исполнение будет механистичным, бездушным, несмотря на точное исполнение всего того, что указано в нотном тексте.

Четвертое педагогическое условие: *организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.* Данное условие предполагает создание такой педагогической системы, которая будет способствовать развитию интеллектуальных и музыкальных способностей студентов суза; совершенствованию навыков игры на духовых инструментах, созданию креативной атмосферы.

Оптимальность педагогической системы зависит от четкого взаимодействия всех компонентов учебного процесса и внеучебной деятельности. Педагогическая система суза в контексте данного исследования включает организацию художественно-творческого процесса с опорой на совокупность принципов, методов, способов, приёмов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе и раскрывающих закономерности формирования навыков

художественного восприятия, индивидуального исполнительского стиля и умений художественной интерпретации музыкальных произведений.

Особое место в педагогической системе на современном этапе обучения занимают мультимедиа технологии (от англ. multimedia – многокомпонентная среда), в которых применяются в режиме диалога, полилога различные составляющие (видеоряд, мультипликация, тексты, картинки и т.п.). Такие технологии в сочетании с аудио, видеозаписями способствуют более эффективному обогащению музыкально-слуховых представлений студентов, овладению музыкальным багажом. При этом могут использоваться индивидуальные, групповые занятия, а также самостоятельное изучение музыкального материала во всех доступных формах медиаобразования с использованием аппаратных и программных средств. Медиасредства повышают качество процесса обучения, стимулируют творческое мышление студентов.

Одним из компонентов целостной педагогической системы является *художественно-творческая, предметно-развивающая среда*. «Подлинные художественные ценности создаются лишь теми, кто живет в особой – чистой и возвышенной – духовной среде», – пишет Г.М. Цыпин [138, с. 97]. Вовлечение студентов в концертную деятельность, посещение всевозможных культурных мероприятий, индивидуальное и совместное прослушивание аудио- и видеозаписей, все это способствует становлению личности музыканта-творца.

Художественное воспитание способствует формированию творческой мотивации студентов, интеграции знаний, полученных в цикле общепрофессиональных и узкоспециальных дисциплин, расширению музыкального кругозора, органичному использованию разных видов искусства. «Ассоциативные связи, живописно-образные параллели и аналогии лучше всего остального могут опозитизировать мысль музыканта, разбудить его творческую фантазию, подтолкнуть интуицию», – отмечает Г.М. Цыпин [138, с. 99].

В задачу педагога входит особый вид сотрудничества, при котором он не подсказывает студенту свое видение интерпретации музыкального произведения, а путем наводящих вопросов стимулирует у него формирование собственной исполнительской концепции, адекватной авторскому замыслу. Для реализации идеи композитора студент должен владеть исполнительским мастерством, иметь серьезную интерпретаторскую подготовку.

В заключение следует отметить, что представленные в исследовании педагогические условия способствуют оптимизации профессиональной подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе. Реализуются педагогические условия комплексно в процессе приобретения специальных знаний, формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений, развития индивидуального исполнительского стиля, организации целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.

2.2. Методическое сопровождение педагогических условий подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов

Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений – сложный интегрированный процесс качественного преобразования системы обучения, требующий специального методического сопровождения. Понятие методическое сопровождение рассматривается в педагогической науке как форма поддержки педагога, включающая учебно-методические рекомендации в соответствии с ФГОС по данному направлению обучения.

В рамках настоящего исследования методическое сопровождение направлено на реализацию в учебном процессе разработанных в исследовании педагогических условий, систематический контроль и

корректировку подготовки студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных сочинений.

Решение профессиональных задач обучения в классе духовых инструментов происходит с опорой на компетентностный подход. Профессиональная компетентность музыканта-исполнителя развивается в результате комплексной деятельности, включающей исполнительскую, музыкально-теоретическую и историческую подготовку, развитие музыкальных способностей, музыкального и общего кругозора, рефлексии исполнительских действий. Профессиографический подход в процессе подготовки студентов класса духовых инструментов приобретает особую значимость в формировании специальных ключевых компетенций, направленных на самостоятельное решение творческих задач, формирование исполнительского мастерства.

С точки зрения функционального подхода обычно выделяют «четыре вида профессиональной компетентности: специальную, социальную, личностную, индивидуальную» (И.В. Гладкая) [29]. Каждый из видов профессиональной компетентности важен для творческого становления студента-духовика. Под специальной компетентностью музыканта-исполнителя можно понимать единство его общекультурной, теоретической и практической готовности к осуществлению исполнительской деятельности. Профессиональная компетентность формируется в образовательном процессе, ее необходимо рассматривать как субъектное качество, проявляющееся в проектировании и реализации деятельности с учетом квалификационных требований.

Социальная компетентность относится к числу общепрофессиональных, она необходима специалисту любой профессии, ориентирована на систему коммуникации в различных условиях, творческое сотрудничество в учебном процессе и концертной деятельности. Личностная компетентность отражает способность музыканта к принятию ответственных креативных решений, направлена на самореализацию музыканта в

исполнительской деятельности, его самосовершенствование. Индивидуальная компетентность в исполнительстве приобретает особое значение, так как благодаря ней музыкант формирует собственный исполнительский стиль, позволяющий творчески интерпретировать музыкальные произведения.

В ФГОС СПО по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам инструментов) указываются конкретные умения, которыми должны обладать студенты-духовики в ходе изучения дисциплин музыкально-теоретического цикла [130]. Перед студентами ставится задача овладеть сведениями о различных музыкальных сочинениях, о творчестве композиторов, об исторических периодах развития музыкального искусства, научиться рассказывать об этом, анализировать используемые композитором средства выразительности, разбираться в стилях и жанрах изучаемых сочинений.

Согласно вышеуказанному ФГОС СПО компетенции и показатели оценки освоения профессионального модуля должны быть направлены на формирование личности музыканта-интерпретатора. В контексте настоящего исследования ключевой является профессиональная компетенция (ПК) 1.4, направленная на поиск «интерпретаторских решений» [130]. В формировании данной компетенции большую роль играют специальные и музыкально-теоретические, исторические дисциплины (см. таблицу 1). Большинство из предметов студенты проходят на разных курсах и в разных семестрах, кроме дисциплин «Специальный инструмент» и «Музыкальная литература», которые изучаются на протяжении всего цикла обучения. Главное, чтобы вышеуказанные дисциплины включали разделы, направленные на формирование интерпретаторской культуры студентов класса духовых инструментов.

Курс музыкальной литературы приобретает особую значимость для музыкально-стилевого воспитания студентов суза, так как расширяет музыкальный кругозор, знакомит с разными музыкальными жанрами,

стилями, художественными эпохами, национальными композиторскими школами. На занятиях музыкальной литературы студенты приобретают навыки анализа творчества композиторов, музыкальных произведений в аспекте музыкально-исторического процесса. Такой подход обеспечивает осознанное применение средств выразительности как стилеобразующих факторов в музыкальном исполнительстве.

Таблица 1

Формирование профессиональных исполнительских компетенций по видам учебных дисциплин

	«Дирижирование. Чтение оркестровых партитур»	«История исполнительского искусства. Инструментоведение. Изучение родств. инструм.»	«Оркестро-вый класс. Изучение оркестровых партий»	«Инструментовка»	«История мировой культуры»	«Музыкальная литература»	«Элементарная теория музыки»
ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения...							
ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу ...							
ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар							
ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические							

знания в процессе поиска интерпретаторских решений.							
ПК 1.5. Применять в исполнительской деятельности технические средства звукозаписи, вести репетиционную работу и запись в условиях студии							
ПК 1.6. Применять базовые знания по устройству, ремонту и настройке своего инструмента для решения музыкально-исполнительских задач.							
ПК 1.7. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива...							
ПК 1.8. Создавать концертно-тематические программы ...							
	«Анализ музыкаль-ных произведе-	«Специальность»	«Ансамбль»	«Ремонт и настройка инструмента»	Инструмен-ты узкой специализа-	«Музыкаль-ная информатика»	«Гармония»

	ний»				ции»		
ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения...							
ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу...							
ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар							
ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.							
ПК 1.5. Применять в исполнительской деятельности технические							

средства звукозаписи...							
ПК 1.6. Применять базовые знания по устройству, ремонту и настройке своего инструмента ...							
ПК 1.7. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива...							
ПК 1.8. Создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп.							

В таблице 1 представлены профессиональные исполнительские компетенции, согласно Федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (оркестровые духовые и ударные инструменты), и дисциплины, изучение которых необходимо для формирования данных компетенций.

Как уже отмечалось, для осознания стилевых особенностей произведений, помимо музыкально-исторической подготовки, необходимо освоение музыкально-теоретических знаний, направленных на овладение спецификой музыкального языка. Определение жанра сочинения, его формы, мелодических, метроритмических, гармонических, фактурных, динамических закономерностей музыкальной речи является необходимым условием исполнения музыкального сочинения в соответствии с композиторским замыслом. В целом, музыкальная историко-теоретическая подготовка способствует приобретению знаний о музыкальных эпохах в контексте мировой художественной культуры, формированию у студентов чувства музыкального стиля.

Среди компетенций, необходимых для формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов-духовиков суза: 1) ориентация в стилевых особенностях музыкальных эпох и композиторов; 2) умение использовать методы обучения и технические исполнительские навыки игры на духовых инструментах, полученные в рамках дисциплины «Специальный инструмент»; 3) способность воспринимать, обрабатывать и давать собственную оценку новой информации, полученной в профессиональной сфере; 4) способность осуществлять профессиональную исполнительскую деятельность на основе рефлексии индивидуальной трактовки сочинения.

Оценить качество интерпретации музыкального произведения можно по следующим критериям: 1) полнота раскрытия содержания музыкального произведения; 2) степень постижения авторского замысла (знание о

творческих приоритетах композитора, о художественных ориентирах его деятельности определенного периода и др.); 3) детализированность аргументации; адекватность словесной характеристики музыки и ее исполнения; 4) артистизм в публичном озвучивании произведения.

Подготовка к художественной интерпретации музыкальных произведений включает несколько этапов, обусловленных особенностями становления интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов. Каждому этапу соответствуют определенные методы обучения и виды музыкальной деятельности, связанные с развитием умений художественной интерпретации музыкальных произведений.

Первый этап подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений – *информационно-ознакомительный* – является подготовительным. На этом этапе студенты впервые знакомятся с изучаемым произведением, творчеством композитора, эпохой, в которую он создавал сочинение. При работе с начинающими музыкантами педагог, как правило, сам исполняет произведение. Далее проводится исполнительский анализ музыкального материала, его «расшифровка», эскизная работа над музыкальным сочинением.

Уже в момент первого прослушивания музыкального сочинения у студента складывается определенное впечатление о произведении, происходит осознание его характера, художественного образа. Вместе с тем, невозможно говорить о предварительном этапе интерпретации, когда происходит «разбор нот». В результате чтения нот с листа студент, в зависимости от степени предварительной подготовки, интуитивно или осознанно использует определенные технические навыки, средства исполнительства, необходимые для отображения художественных особенностей сочинения.

Уровень первоначального исполнения всех нюансов и рекомендаций, указанных в нотной записи, полностью зависит от профессионализма

музыканта, его знаний стилевых особенностей и жанра произведения, умения делать интонационный анализ сочинения. Говоря об исполнителях высочайшего уровня можно сказать и о художественном прочтении с листа. Музыканты такого уровня мастерства мгновенно ориентируются в стилевых и жанровых особенностях произведения, в средствах выразительности, необходимых для воплощения художественного образа сочинения.

С целью более глубокого осмысления художественных особенностей сочинения, заложенных его автором, музыкант-исполнитель, как уже отмечалось, должен владеть навыками аналитической деятельности. В процессе такой работы у него постепенно формируется первоначальный опыт герменевтического анализа, который связан с искусством толкования текста, его художественного содержания с учетом стилевых особенностей сочинения, что является условием «семантизирующего понимания» средств музыкальной выразительности.

Знания, полученные в цикле специальных, музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, дополняются методическими рекомендациями «Художественная интерпретация музыкальных произведений», разработанными автором исследования. По мере работы над произведением педагог формулирует вопросы, решение которых приводит к получению недостающего интерпретационного знания. От степени профессиональной подготовки, способности личности студента-духовика к самореализации зависит качество трактовки музыкального произведения, ее адекватность идее композитора.

Педагог на основе множества осуществленных ранее интерпретаций задает траекторию движения творческой мысли студента, обеспечивает постановку исполнительских задач, предпосылки будущей художественной интерпретации музыкального произведения.

На художественно-герменевтическом этапе закладываются основы герменевтического анализа художественного содержания сочинения. Создавая план интерпретации, студент должен проанализировать специфику

музыкального стиля произведения, логику развития эстетической идеи композитора. Для этого нужно выявить специфические элементы нотного текста, характерные черты музыкального языка сочинения, его архитектоники, проанализировать авторские/редакторские указания. «Герменевтический подход, связанный с истолкованием музыкального произведения, при всей своей многоаспектности направлен к единой цели – поиску смысла, значения и ценности», – отмечает Н.С. Гуляницкая [32, с. 19].

Анализ исполнительских средств и выразительных особенностей сочинения может происходить в виде герменевтической беседы на индивидуальных или групповых занятиях по специальным дисциплинам. Такой метод способствует воплощению на духовом инструменте собственной исполнительской концепции сочинения, не противоречащей стилю композитора. Многое зависит от таланта, творческого потенциала студента-музыканта, степени сформированности индивидуального исполнительского стиля.

Важно учитывать психологические качества личности музыканта-исполнителя, тип его художественного мышления, который в какой-то степени может совпадать или не совпадать с психологическими особенностями композитора. Индивидуальные характеристики человека зависят от особенностей функционирования полушарий головного мозга. Как известно, левое полушарие «отвечает» за абстрактно-логическое мышление, правое – за художественно-образное. При активной деятельности каждого из полушарий формируется смешанное мышление, а при одновременной – интегрированное. Музыкально-слуховые представления могут быть симультанными (целостными, одномоментными) – правополушарными и сукцессивными (последовательными) – левополушарными. В процессе интерпретации сочинения используются оба вида представлений, в зависимости от поставленных задач, контекста музыкального анализа.

Авторский текст, который реконструируется исполнителем, имеет определенное поле значений. Студент совместно с педагогом должен выбрать

наиболее убедительный вариант исполнения, соответствующий замыслу композитора, той эпохе, в которую он творил.

Третий этап художественной интерпретации музыкального произведения – *рефлексивно-интерпретационный* – направлен на становление индивидуальной исполнительской концепции, воплощение особенностей художественного образа во всех его деталях. При этом важно не только доскональное изучение нотного текста и его точное воспроизведение на духовом инструменте, но и целостное представление всего произведения, глубокое проникновение в художественное содержание музыкального образа.

Как уже отмечалось, рефлексивные способности предполагают такие свойства студентов, которые позволяют анализировать и осознавать собственные исполнительские действия, средства музыкальной выразительности, такие как верный темп, логичные агогические изменения, нюансы, яркая кульминация. На данном этапе осуществляется слуховой, эмоциональный и интеллектуальный контроль исполнительского процесса.

Студент-духовик, анализируя ценностную значимость музыкального произведения, воплощает художественный замысел композитора исполнительскими средствами музыкальной выразительности с целью его передачи слушателю. Вместе с тем, следует учитывать, что исполнительская интерпретация стиля в разные времена трактовалась по-разному, были разные исполнительские традиции, разные взгляды на феномен стиля как эстетической категории. «Интересную, хотя и парадоксальную мысль высказал Я.И. Мильштейн: если исполнить Сонату Шопена так, как ее исполнял сам автор, то можно заслужить упрек в непонимании шопеновского стиля» [цит. по 125, с. 200]. Развивая эту мысль, А.И. Николаева отмечает, что «стильных интерпретаций может быть много и они подчас очень различны» [125, с. 200].

Четвертый этап художественно-интерпретационной деятельности студента-исполнителя – *постинтерпретационный*. На этой стадии

формирования умений художественной интерпретации происходит окончательная исполнительская редакция музыкального произведения, а при необходимости – творческое переосмысление образной трактовки сочинения, изменение исполнительской концепции, переинтерпретация. С этой целью организуется прослушивание сочинения с последующим обсуждением, в котором участвуют как педагоги, так и студенты. Полезно также использовать видеозапись выступления, чтобы студент мог оценить собственное исполнение и корректировать его.

Чтобы избежать «чрезмерной интерпретации» необходимо опираться на «текстуальные стратегии», которые являются ориентирами для интерпретаторской деятельности студентов. Разные варианты текстуальных стратегий предложены Н.А. Мятневой: старинная, классико-романтическая, новейшая [91, с. 246–249]. Этим стратегиям соответствуют интерпретаторские периоды: «до-интерпретаторский, интерпретаторский и пост-интерпретаторский» (С. Савенко) [116, с. 318–332]. Классико-романтическую музыку с ее традиционной системой нотации относят к «интерпретаторскому» периоду, сюда также причисляют и современные произведения, написанные в рамках вышеуказанных традиций.

До-интерпретаторская эпоха (григорианский хорал, Ренессанс, барокко и другие доклассические произведения) связана со старинной текстуальной стратегией, когда не было точных указаний в нотном тексте, и музыкант часто выступал в роли сочинителя-импровизатора. Например, это касается расшифровки мелизмов, цифрованного баса, по которому исполнялись аккорды и мелодические фигуры. «Обучение искусству гармонизации по цифрованному и нецифрованному басу было неотъемлемой частью воспитания музыканта» – пишет А.Д. Алексеев [2, с. 17]. Стремясь ограничить вольности исполнителей-импровизаторов, И.С. Бах стал вводить в своих текстах расшифровку мелизмов, ввел «точно зафиксированную "облигатную" (от лат. obligatus — обязательный, непрременный) прелюдию...» [2, с. 69].

Исполнение произведений И.С. Баха требует внимательной проработки фразировки, которая в протяжных произведениях близка к вокальной, отличающейся широким дыханием. Также важно правильно ориентироваться в исполнении баховских украшений, которые имеют свои особенности. Существуют таблицы расшифровки мелизмов, при этом они носят приблизительный характер, поскольку у И.С. Баха могли быть и другие варианты расшифровки. Отсутствие авторских указаний в произведениях И.С. Баха повлекло за собой различные редакции «Хорошо темперированного клавира». По мнению А.Д. Алексеева, лучшие из них – редакции Кроля и Бишофа, поскольку в них «заметно стремление передать подлинный авторский текст» [2, с. 71]. Иногда редакции сочинений представляются не всегда верными стилистически. И многое зависит от компетентности педагога, который должен решать проблемы интерпретации в атмосфере творческого сотрудничества, диалога со студентом.

«Новейшая текстуальная стратегия вступает в силу, начиная со второй половины XX века, в авангардных сочинениях Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, П. Булеза, Э. Брауна и пр.», – приходит к выводу Н.А. Мятиева [91, с. 246–249]. Отличительной особенностью вышеуказанной стратегии является богатое разнообразие авторских школ, техник композиции.

Новейшая текстуальная стратегия относится к постинтерпретаторской эпохе, связанной с современной системой нотации, появлением новых элементов исполнения, использованием необычных сценических приемов, словесного текста, театрализованных движений, видеоряда и т. п. В таких текстуальных традициях становится важным изучать не только нотный текст сочинения, но и его подтекст.

Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений осуществляется в сузе с использованием специальных *методов обучения*. Традиционный репродуктивный метод применяется как на начальном этапе обучения, так и на последующих этапах. Он основан на неоднократном воспроизведении

музыкального сочинения. Этот метод может быть более эффективным, если будет носить инструктивно-репродуктивный характер, то есть будет ориентирован на предварительный инструктаж педагога, предполагающий не бездумное повторение, а решение каких-либо исполнительских и творческих задач. Важно, чтобы воспроизведение не имело подражательный характер (педагогу, известным исполнителям), поскольку в этом случае трактовка сочинения будет неуверенной и неубедительной.

Одним из эффективных методов музыкально-стилевого воспитания является метод слуховой экспертизы стилей, описанный Е.В. Назайкинским в учебном пособии «Стиль и жанр в музыке» [93]. Этот метод широко использовался в классе духовых инструментов суза с целью развития у студентов стилевого слуха, навыков слухового анализа произведений разных стилиевых и жанровых направлений. Студентам предлагалось прослушать пять незнакомых разностилевых сочинений или небольших фрагментов (в стиле барокко, классицизма, романтизма, современной музыки), а затем они должны были определить стилевую принадлежность прослушанного произведения или его отрывка. Такой метод позволяет знакомить студентов с произведениями разных творческих направлений, стимулирует развитие чувства стиля.

Помимо вышеописанных методов, автором диссертационного исследования были разработаны новые методы обучения, а также адаптированы известные методы с учетом специфики проблемы исследования.

Проблемно-поисковый метод имеет давнюю историю, является актуальным и в наше время, особенно в случаях, когда требуется решение какой-либо творческой задачи. Ведущая роль в реализации этого метода принадлежит преподавателю, который ставит перед студентами вопросы, ответы на которые позволяют достигать поставленной цели. В контексте настоящего исследования вопросы могут быть связаны с исполнительским и целостным анализом художественно-образного содержания произведения.

Обсуждение проблемы может осуществляться в режиме диалога педагога и студента с целью выбора оптимального варианта трактовки сочинения. Студент, основываясь на прежнем опыте и знаниях, высказывает предположения о путях решения проблемных задач, обобщает ранее приобретенные знания, выявляет специфику музыкального стиля произведения, объясняет его происхождение.

В реализации данного метода выделяются две основных задачи: полноценное и грамотное раскрытие содержания сочинения, средств художественной выразительности и создание собственной исполнительской концепции произведения. При решении первой задачи внимание студентов сосредоточивается на нотном тексте, в котором существует множество нюансов, деталей, обозначений, важных для формирования собственной интерпретаторской концепции. В рамках второй задачи могут быть рассмотрены вопросы, связанные с преодолением технических трудностей, что необходимо для создания оригинального художественного образа сочинения. Чтобы избежать исполнительских «штампов» и найти собственный вариант отображения композиторского замысла, могут быть рассмотрены несколько трактовок сочинения. В результате поисковой работы решаются задачи, связанные с выявлением выразительных средств, характерных черт стиля, типичных для конкретного сочинения.

Метод эвристической и герменевтической беседы относится к словесным и интегрирует в себе два вида бесед. Эвристическая беседа стимулирует творческую активность студентов под руководством педагога. Герменевтическая беседа направлена на глубокое постижение смысла исследуемого сочинения. Данные виды бесед имеют много общего с сократической беседой, которая основывается не на получении готового знания, а на решении какой-либо проблемы путем поисковой деятельности в форме диалога, дискуссии на данную тему.

В основе метода эвристической и герменевтической беседы – вопросно-ответная система, направленная на стимуляцию творческого мышления

студентов, формирование способности к аналитической деятельности. Вопросы должны быть сначала более простыми, понятными, затем они постепенно усложняются. В результате такой деятельности у студентов формируется собственное видение интерпретации музыкального произведения. Особая роль принадлежит преподавателю, который продумывает логическую цепочку вопросов, направленную на выявление специфики используемых средств музыкальной выразительности, стилевых особенностей творчества композитора, сущности музыкально-теоретических понятий, истории создания изучаемого произведения.

В ходе эвристической и герменевтической беседы рассматриваются такие понятия как «индивидуальный исполнительский стиль», «художественная интерпретация музыкального произведения», «исполнительская концепция произведения» и др. Педагог контролирует и корректирует ответы студентов. Беседы могут быть как индивидуальными, так и групповыми, при этом происходит сотрудничество педагога и студентов в форме диалога или полилога. В результате эвристической и герменевтической беседы у студентов появляется способность продуцировать разные трактовки музыкального сочинения и выбирать наиболее оригинальные.

Еще один метод, используемый в процессе формирования умений художественной интерпретации музыкального произведения, – *метод эмпатии, «вживания» в художественный образ музыкального произведения.* В результате использования данного метода студент погружается в объект своего исследования (музыкальное сочинение), как бы «вживаясь» в творческий процесс создания произведения, в роль композитора, таким образом, приближаясь к аутентичной позиции автора сочинения, воссоздавая эпоху, в которой он творил. При этом речь не идет о «музейном» исполнении (Г.Г. Нейгауз). «Рахманинов, играющий Шопена гениально, но не шопеновски, возбуждает восхищение, несмотря на его явное расхождение с автором...», – отмечает Г.Г. Нейгауз [94, с. 251].

Данный метод позволяет рассматривать изучаемое произведение как бы изнутри, проникая в глубинный пласт музыкального образа, находя красочные эпитеты, метафоры, позволяющие представить главную мысль произведения, идею композитора. В результате такой работы рождаются яркие образы и ассоциации, появляются ответы на поставленные вопросы. Музыкант-исполнитель должен обладать таким качеством как эмпатия, которое позволяет сопереживать чувствам другого человека, откликаться на идеи, заложенные композитором в сочинении.

Благодаря методу эмпатии, «вживания» в художественный образ музыкального произведения активизируется творческий потенциал студента, развиваются интуиция, художественное восприятие произведений искусства, появляются познавательные интересы, формируется креативное мышление.

Формированию у студентов художественного образа сочинения способствует *метод синектики и аналогии*. Понятия синектика и аналогия тесно взаимосвязаны между собой и дополняют друг друга, поэтому мы сочли логичным их объединить в один метод. Авторы метода синектики – американские исследователи Дж. Гордон и У. Гордон в начале 50-х годов XX века пришли к выводу, что в индивидуальном и коллективном творчестве много общего. Они усовершенствовали метод мозгового штурма и создали метод синектики («синектического штурма»). В педагогической науке понятие «синектика» рассматривается, как специфический метод коллективного обсуждения поставленной проблемы, направленный на поиск оригинального решения с применением художественного воображения, элементов музыкального мышления.

Метод синектики и аналогии предполагает коллективный поиск креативных решений художественной интерпретации музыкального произведения с опорой на аналогии в разных областях знаний, искусства (живописи, литературы и др.). А.В. Морозов рассматривает следующие виды аналогии: «прямая, символическая, личная (эмпатия), фантастическая» [88, с. 216–217]. Рассмотрим эти аналогии в контексте подготовки студентов

класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения:

– прямые аналогии связаны с явлениями, сходными в искусстве и нашей жизни, с сочетанием художественно-образных представлений и логических понятий. Особенное значение они приобретают в процессе интерпретации программных сочинений;

– символические аналогии проявляются при подборе образных метафор, ярких аллегорий для создания собственной концепции изучаемого музыкального сочинения;

– личные аналогии предполагают отождествление исполнителя с личностью композитора, позволяют ощутить музыкальную стилистику того времени, погрузиться в историческую эпоху, в которой создавалось сочинение;

– фантастические аналогии раскрепощают фантазию исполнителя, способствуют созданию свободных ассоциаций, дают возможность проявить нестандартное мышление.

В основе данного метода – абстрактные образы, которыми напрямую оперирует музыкант-исполнитель. В контексте данного исследования метод синектики и аналогии направлен на развитие творческого воображения, стимуляцию музыкально-образного мышления студентов, необходимого для формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений.

Метод экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения используется после того, как студенты ознакомятся со стилевыми направлениями в музыкальном искусстве, особенностями интерпретации сочинений разных стилей. С этой целью на предварительном этапе полезно задействовать метод слуховой экспертизы музыкальных стилей, описанный выше. Студенты, приобретая опыт восприятия и исполнения произведений разных стилевых и жанровых направлений, получают определенные знания о музыкальных стилях и специфике художественной интерпретации.

Реализация метода экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения может проходить в процессе сравнения исполнений одного и того же сочинения разными студентами, выявления, чья игра более соответствует замыслу композитора. Другим вариантом этого метода является прослушивание аудио- и видеозаписей какого-либо произведения в исполнении выдающихся музыкантов. После каждого прослушивания студенты записывают свои наблюдения, представления о стиле сочинения, о точности его отображения в процессе исполнения. В экспертную оценку студента входит определение различий в трактовке какого-либо сочинения у разных исполнителей (темп, нюансы, динамика, рубато, характер звукоизвлечения, яркость художественного образа и т. п.), выявление исполнения, наиболее точно отображающего специфику выразительных средств композиторского языка. В идеале студент-эксперт может предложить и собственный вариант исполнения сочинения.

Различные трактовки прочтения сочинения можно услышать на конкурсных мероприятиях. В таких случаях представляется уникальная возможность сравнивать разные интерпретации одного и того произведения, попытаться выявить трактовки, наиболее соответствующие стилю сочинения. «Преодолеть взгляд на музыкальное произведение как на сугубо композиторский опус в немалой степени удается благодаря анализу исполнительских интерпретаций и слушательских восприятий», – отмечает Л.П. Казанцева [51, с. 26].

Овладение методом экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения способствует подготовке студентов к созданию собственной концепции музыкального сочинения, дает возможность профессионально сравнивать исполнение какого-либо произведения разными музыкантами, определять, чья интерпретация наиболее убедительна.

В заключение данного параграфа следует отметить, что методическое сопровождение подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений осуществлялось

с опорой на научные и практические основы формирования исследуемых умений, разработанную модель подготовки. Личностно-ориентированная направленность методического сопровождения логически сочеталась с системным, деятельностным и компетентностным подходами в организации процесса обучения в сузе.

2.3. Ход и результаты эксперимента по подготовке студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений

Для подтверждения результативности созданных педагогических условий и модели исследуемой подготовки был проведен педагогический эксперимент на базе кафедры духовых и ударных инструментов БГИИК. В экспериментальной работе были задействованы студенты-духовики суза II–IV курсов (17 – 20 лет), обучающиеся по специальности: 53.02.03 «Инструментальное исполнительство», а также студенты-музыканты суза других специальностей факультета исполнительского искусства (всего 82 человека).

Задачи основного педагогического эксперимента:

- 1) разработать диагностический аппарат, критерии сформированности компонентов подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов в сузе для определения уровней рассматриваемой подготовки;
- 2) провести диагностику уровней подготовки студентов к интерпретации музыкальных сочинений;
- 3) подтвердить результативность созданных педагогических условий и спроектированной модели.

В ходе педагогического эксперимента использовались следующие *методы исследования*: метод соответствия контрольной и экспериментальных групп, контент-анализ письменных работ, анкетирование и тестирование; метод экспертной оценки самостоятельной работы студентов

(исполнения музыкального сочинения); методы наблюдения, беседы, математической статистики.

Основной эксперимент проводился на индивидуальных занятиях в классе духовых инструментов музыкального колледжа, а также на других дисциплинах. Диагностические процедуры осуществлялись в ходе анкетирования, выполнения письменных музыкально-теоретических заданий, самостоятельного изучения музыкальных произведений разных жанров и стилей, теоретико-исполнительского анализа изучаемых музыкальных сочинений.

Гипотеза экспериментального исследования. Подготовка студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений будет успешной, если будут соблюдены следующие условия:

- 1) задействованы разработанные в исследовании педагогические *принципы* формирования исследуемой подготовки;
- 2) использованы в учебном процессе *методы*, направленные на подготовку студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе.
- 3) применены педагогические условия, разработанные на основе созданной модели исследуемого процесса, способствующие эффективной интерпретации музыкальных сочинений в сузе.

Опытно-экспериментальная работа включала три основных этапа:

1. Первый этап – *констатирующий*, который проводился в 2019/2020 учебном году. На этом этапе решались организационные вопросы, проходил предварительный сбор данных, выявлялись компоненты художественной интерпретации музыкального произведения и критерии их сформированности, проводилась диагностика уровней подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов в экспериментальной и контрольной группах.

2. Второй этап экспериментальной работы – *формирующий* (2020/2021 – 2022/2023 учебные годы). На данном этапе в экспериментальной группе внедрялись педагогические условия подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений.

3. Третий этап – *контрольный* (2023/2024 учебный год). Осуществлялась диагностика достигнутого уровня подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов класса духовых инструментов суза после апробации методического сопровождения в экспериментальной группе.

С целью получения достоверных показателей, характеризующих уровни исполнительской подготовки студентов-духовиков суза, их способности к созданию собственного индивидуального стиля, к творческой интерпретации музыкального сочинения, был использован метод экспертных оценок. Приглашение экспертов было связано с тем, что исполнительство – творческий процесс, не поддающийся строго объективной оценке, поскольку отображает индивидуальный стиль исполнения. При подборе экспертов мы руководствовались их профессиональной компетентностью, участием в концертной деятельности, опытом педагогической работы на кафедре инструментального исполнительства БГИИК. Эксперты, ознакомившись с компонентами исследуемой подготовки, критериями их сформированности по уровням, подтвердили их логичность и рациональность. В работе экспертной группы непосредственное участие принимал автор диссертационной работы.

Для получения релевантной экспертной информации в педагогическом эксперименте использовалась комплексная методика, включающая диагностику: 1) музыкально-теоретических знаний студентов, знаний средств музыкальной выразительности, музыкальных стилей, понятий «стиль», «интерпретация»; 2) навыков владения выразительными средствами игры на духовых инструментах, необходимыми для творческого воплощения музыкального образа произведения (интонация, артикуляция, тембр,

метроритм, агогика, нюансировка, динамика, фразировка и др.); 3) индивидуального стиля исполнительства; 4) способности к самооценке исполнительских действий.

Диагностика уровня подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений, а также выявление адекватности индивидуальной исполнительской концепции проводили с использованием различных теоретических опросов (устных и письменных), творческих заданий, анкетирования испытуемых, самостоятельной работы по изучению произведений различных стилевых направлений. Полученные результаты интерпретировались экспертами и автором диссертации, что позволило определить уровни подготовки студентов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений, их готовность к созданию индивидуального стиля исполнения на констатирующем и контрольном этапах эксперимента.

На *констатирующем этапе* педагогического эксперимента в диагностике приняли участие 82 студента суза разных музыкальных специальностей факультета исполнительского искусства (в том числе 32 студента класса духовых инструментов) Белгородского государственного института искусств и культуры. Этот этап включал несколько подэтапов:

а) *предэкспериментальный, поисковый, проводимый с целью подтверждения необходимости изучения исследуемой проблематики, определения состояния научной проблемы, концепции, цели, задач, гипотезы экспериментального исследования;*

б) *аналитико-теоретический, предполагающий изучение научной литературы, методических материалов, учебных программ по профессиональным дисциплинам, ФГОС среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (духовые и ударные инструменты) с целью детализации процесса художественной интерпретации музыкального произведения;*

в) *пилотажный, направленный на разработку анкет, тестов и творческих*

заданий для выявления отношения студентов-музыкантов к исполнительской деятельности, определения компонентов и критериев исследуемой подготовки, выделения экспертных и контрольных групп, соответствующих по уровню музыкально-теоретической и исполнительской подготовки;

г) диагностический, на котором выявлялись уровни сформированности компонентов подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов в классе духовых инструментов в вузе;

д) организационно-методический, нацеленный на составление плана и программы исследования, корректировку методов обучения, уточнение педагогических условий рассматриваемой подготовки.

В ходе пилотажного исследования с целью выявления отношения студентов-музыкантов колледжа БГИИК к исполнительской деятельности был использован «Тест» В.Г. Касимова [100, с. 370–372], адаптированный автором исследования к теме диссертации (см. таблицу 2). В тестировании приняли участие 82 респондента. Баллы начислялись в соответствии с ответом, содержащимся в ключе: 20–15 баллов – высокий уровень; 14–10 баллов – средний уровень; 9–4 балла – низкий уровень.

Контент-анализ результатов анкетирования показал, что 51% студентов на вопрос «Я не люблю участвовать в концертах, публичных выступлениях» ответили положительно, что говорит о том, что они не стремятся достичь какого-либо художественного результата. На вопрос «Я склонен использовать готовую интерпретацию произведения, разработанную другими исполнителями» почти все испытуемые ответили положительно.

В результате анкетирования выяснилось, что, в основном, студенты не задумываются об индивидуальной концепции произведения, исполнительском стиле, художественной интерпретации музыкального произведения. 63% испытуемых ответили положительно на вопрос «У меня нет желания изучать дополнительную литературу об исполняемом сочинении», что подтверждает отсутствие стремления создать собственную трактовку сочинения. Таким образом, высокие показатели у студентов

отсутствовали; на среднем уровне было выявлено 37,5%; на низком – 62,5% испытуемых (см. таблицу 2).

Таблица 2

Тест на выявление отношения к исполнительской деятельности

№ п/п	Вопрос	Ключ
1	Я не люблю участвовать в концертах, публичных выступлениях	Нет
2	Я склонен использовать готовую интерпретацию произведения, разработанную другими исполнителями	Нет
3	У меня нет желания изучать дополнительную литературу об исполняемом сочинении	Нет
4	Я считаю, что нет необходимости вносить в сочинение что-то свое	Нет
5	Обычно я работаю над произведением самостоятельно больше других студентов	Да
6	Когда я участвую в концерте, всегда думаю о производимом впечатлении	Нет
7	Я много изучаю специальной литературы, слушаю аудиозаписи известных музыкантов-исполнителей	Да
8	Мне нравится выступать в концертах и на разных прослушиваниях	Да
9	Мне кажется, что в концерте не обязательно выступать с полной отдачей	Нет
10	Я считаю необходимым расширять музыкальный и общий кругозор	Да
11	Я часто бываю не внимателен к указаниям преподавателя по поводу исполнения сочинения	Нет
12	Когда я играю музыкальное сочинение на прослушиваниях, в концертах, мне не терпится поскорее завершить исполнение	Нет
13	В основном, мне нравится мой репертуар	Да
14	Я люблю выступать в концертах	Да
15	Мне не интересно посещать индивидуальные уроки	Нет
16	Я с удовольствием играю перед слушателями	Да
17	Я более спокойно отношусь к своей профессии, чем другие студенты	Нет
18	Я люблю исполнять новые сочинения, не входящие в программу	Да
19	Меня никогда не надо упрашивать выступать в концерте	Да
20	Работая над сочинением, я стараюсь проводить его исполнительский анализ, изучать музыкальную литературу.	Да

В целом, тестирование показало актуальность поставленной в исследовании проблемы, необходимость больше внимания уделять вопросам художественной интерпретации исполняемых сочинений. Пилотажный этап эксперимента в Белгородском институте искусств и культуры позволил выявить, что у студентов класса духовых инструментов, исполнение часто не соответствует стилистике музыкального произведения. Результатом такой игры

является либо формальное «прочтение» авторского текста, либо напротив, чрезмерно свободная его трактовка, не учитывающая исполнительские традиции и указания композитора. Это связано с недостаточным уровнем их музыкально-интеллектуального развития, неспособностью к исполнительскому анализу произведения, его стилевых особенностей.

В ходе пилотажного исследования были сформированы равнозначные по уровню музыкально-теоретической и исполнительской подготовки экспериментальная и контрольная группы (по 16 студентов-духовиков суза в каждой группе), для чего был использован метод соответствия. На этом этапе также происходили: разработка тестов, творческих заданий, критерии их анализа, отбор музыкальных произведений для экспериментальной работы. Качество подготовки испытуемых проверялось экспертами с помощью комплементарных заданий, дополняющих представления о том или ином компоненте исследуемых умений. Такой подход позволил получить валидные показатели, соответствующие реальным данным каждого студента.

На констатирующем этапе были уточнены компоненты подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкального произведения (когнитивно-аналитический художественно-операциональный, рефлексивно-герменевтический). По всем компонентам подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений были определены критерии, характеризующие высокий, средний и низкий уровни.

В ходе пилотажного исследования было выявлено, что испытуемые экспериментальной и контрольной групп практически не владеют навыками, необходимыми для высокого и среднего уровней рефлексивно-герменевтического компонента. Поэтому на констатирующем этапе диагностика подготовки студентов к художественной интерпретации сочинения проводилась только по двум компонентам (когнитивно-аналитическому и художественно-операциональному), а диагностика

рефлексивно-герменевтического компонента была перенесена на контрольный этап.

1. Когнитивно-аналитический компонент

Высокий уровень предполагал наличие определенных музыкально-теоретических знаний, аналитических способностей, необходимых для художественной интерпретации музыкальных сочинений в процессе исполнительства на духовых инструментах. На этом уровне испытуемые могли охарактеризовать изучаемое произведение, используемые средства музыкальной выразительности, структуру, стилистические особенности сочинения, исполнительские приемы, характерные для духовых инструментов, используемые для отображения музыкального образа сочинения.

Средний уровень. Испытуемые в целом справлялись с поставленными задачами, но допускали небольшие ошибки в исполнительском анализе музыкального сочинения, а также неточности в музыкально-теоретическом анализе, недостаточно уверенно ориентировались в стилистике изучаемого сочинения.

Низкий уровень был характерен для тех студентов, которые неудовлетворительно выполняли исполнительский и музыкально-теоретический анализ изучаемого сочинения, не смогли проанализировать средства музыкальной выразительности.

С целью выявления уровня сформированности когнитивно-аналитического компонента исследуемой подготовки студентам было предложено два письменных задания:

1. Ответить на поставленные музыкально-теоретические вопросы, а также на вопросы, касающиеся музыкальных стилей, средств музыкальной выразительности, особенностей музыкальной формы, технических приемов, необходимых для отображения музыкального образа сочинения на духовом инструменте (см. Приложение 1).

2. Подготовить исполнительский анализ Арии D-dur И.С. Баха из Оркестровой сюиты № 3 по заданному плану (см. Приложение 1). Выбор данного произведения для анализа был связан с четкой стилевой направленностью сочинения (эпоха барокко), обусловлен наличием определенных технических сложностей для студентов-духовиков, в частности, связанных с исполнительским дыханием.

Контент-анализ письменного задания 1 позволил определить уровень владения музыкально-теоретическими знаниями, показал, что большинство студентов плохо ориентируется в таких понятиях, как музыкальный стиль, индивидуальный исполнительский стиль, интерпретация, исполнительская интерпретация, музыкальная форма как средство музыкальной драматургии. Лучшие показатели были в обеих группах по вопросам, касающимся средств музыкальной выразительности. В целом, 57,5% испытуемых ЭГ и 61,4% КГ показали низкий уровень ответов на музыкально-теоретические вопросы. На среднем уровне оказалось 42,5% студентов ЭГ и 38,6% КГ (см. таблицу 3).

Таблица 3

**Уровни выполнения письменных заданий
(констатирующий этап, 2019-2020 учебный год)**

Уровни выполнения письменных заданий	Количество студентов на каждом уровне в %			
	Экспериментальная группа		Контрольная группа	
	Музыкально-теоретические вопросы	Исполнительский анализ	Музыкально-теоретические вопросы	Исполнительский анализ
высокий	–	–	–	–
средний	42,5	56,3	38,6	62,5
низкий	57,5	43,7	61,4	37,5

Исполнительский анализ произведения И.С. Баха (задание 2), показал, что в работах студентов преобладает описание творчества композитора в целом, без определения места данного произведения в творческом наследии композитора, его стилистики. Некоторые студенты провели анализ

музыкальной формы произведения, штрихов и динамических оттенков, но стилистически не точно раскрыли образную сферу произведения, а в анализе произведения эпохи барокко иногда присутствовали романтические образы, не типичные для творчества И.С. Баха. У многих студентов исполнительский анализ был проведен поверхностно, не был сделан разбор выразительных средств, особенностей музыкальной формы, что в дальнейшем может повлиять на качество исполнения на духовом инструменте.

Один из студентов обратил внимание на исполнительские трудности, с которыми можно столкнуться при изучении данного произведения, отметил штриховые и динамические особенности. Другой испытуемый предоставил общие исторические сведения о создании произведения, его особенностях и традиционных исполнительских составах, сделал музыкально-теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения; провел сравнительный анализ исполнения произведения различными музыкантами; разобрал штрихи, динамику, агогику и украшения с точки зрения стиля эпохи барокко. Вместе с тем, он не сделал анализ музыкальной формы произведения, хотя в целом, получил высокий балл. Общий вывод по исполнительскому анализу: необходимо более глубокое раскрытие музыкального образа произведения и связанных с ним музыкально-выразительных исполнительских средств (темпа, агогики, динамики и др.). Таким образом, 56,3% испытуемых ЭГ и 62,5% КГ оказались на среднем уровне, на низком – соответственно 43,7% и 37,5% (см. таблицу 3).

Изучение письменных работ студентов позволило определить уровни сформированности когнитивно-аналитического компонента подготовки студентов к художественной интерпретации музыкального сочинения. В процессе анализа результатов, характеризующих уровни сформированности данного компонента, выяснилось, что испытуемые ЭГ и КГ показали, в основном, средний (в ЭГ – 49,4%, в КГ – 50,5%) и низкий уровни (в ЭГ – 50,6%), в КГ – 49,5%).

Это подтверждает недостаточную подготовку студентов как в плане

исполнительского, так и музыкально-теоретического анализа, они слабо ориентируются в музыкально-теоретических понятиях, таких как музыкальный стиль, интерпретация. Полученные результаты отражены в таблице 4.

Таблица 4

**Когнитивно-аналитический компонент
(констатирующий этап, 2019-2020 учебный год)**

Уровни сформированности компонента	Количество студентов на каждом уровне в %	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа
высокий	–	–
средний	49,4	50,5
низкий	50,6	49,5

2. Художественно-операциональный компонент

Высокий уровень отображал владение необходимыми навыками игры на духовом инструменте у испытуемых (точное исполнение нотного текста, ритмического рисунка, гибкость динамических нюансов, владение piano, качественное соединение звуков, легато; искусство кантиленной игры; выразительное звучание инструмента, исполнительское дыхание); способность к созданию индивидуального исполнительского стиля, отличающегося художественно-образной трактовкой сочинений различных жанровых и стилевых направлений.

Средний уровень отличался недостаточным владением исполнительскими приемами, средствами музыкальной выразительности, необходимыми для художественно-образной трактовки сочинения. Встречались небольшие ошибки в исполнении испытуемых.

Низкий уровень выявлялся у студентов со слабой подготовкой по специальности, плохим чувством стиля, погрешностями в звучании (интонационными, связанными с дыханием, призвуками в тембре); отсутствием творческого отношения к воплощению художественного образа в процессе исполнения произведения.

С целью определения уровня владения инструментом, технических возможностей студентов, умения воплощать художественный образ, отображать музыкальный стиль сочинения, студентам-духовикам было предложено подготовить самостоятельно в течение двух недель произведение И.С. Баха «Ария D-dur» из Оркестровой сюиты № 3.

В ходе прослушивания Арии D-dur И.С. Баха, самостоятельно подготовленной испытуемыми, эксперты осуществляли анализ исполнения произведения, заполняли разработанные автором таблицы (см. Приложение 2). Эксперты обращали особое внимание на следующие критерии исполнения данного произведения: 1) владение техникой исполнительства на духовом инструменте (точность исполнения музыкального текста, чистота интонации, правильное звукоизвлечение, дыхание и др.); 2) художественно-образная трактовка сочинения (музыкальность и эмоциональность исполнения); 3) чувство музыкального стиля.

Каждый критерий оценивался по пятибалльной системе: 5 – полностью владеет данным критерием; 4 – владеет данным критерием недостаточно уверенно; 3 – допускает ошибки; 2 – плохо ориентируется в исполнительском, теоретическом аспекте; 1 – не справился с поставленными задачами. Максимальное количество баллов – 15. Высокому уровню соответствовали баллы: 15 – 13; среднему уровню: 12 – 10; низкому уровню: 9 – 3.

Анализ самостоятельного изучения музыкального произведения студентами экспериментальной и контрольной групп на констатирующем этапе показал, что в исполнении многих студентов заметно было недостаточное владение спецификой исторического стиля эпохи барокко. У нескольких студентов отсутствовало единообразие звука на *p* и *f*. При исполнении *p* звук инструмента у некоторых студентов «подшипывал», на *f* часто был очень резкий звук, в целом, не хватало округлости, мягкости, культуры звука. В некоторых случаях у студентов отсутствовало легато при соединении звуков на широких скачках; не хватало более широкого

динамического диапазона (недостаточно *piano*, особенно в низком регистре). Не у всех студентов хватало опоры на дыхание, в связи с этим страдало соединение звуков, особенно в широких интервалах; у некоторых испытуемых присутствовало нелогичное построение фраз, вдохи в неправильных местах, что сказалось на художественно-образной трактовке сочинения.

Большинство испытуемых исполняли произведение не в стиле, слишком романтизировано. Те студенты, которые проанализировали исполнение данного произведения в контексте эпохи барокко, показали более высокое качество исполнения, в том числе – барочных украшений. Таким образом, анализ самостоятельного изучения музыкального произведения студентами обеих групп показал, что существуют проблемы с качеством исполнения, отображением музыкального стиля барокко. Уровни самостоятельного изучения музыкального произведения представлены в таблице 5.

Таблица 5

Анализ самостоятельной работы над музыкальным произведением студентов экспериментальной и контрольной групп (констатирующий этап)

Уровни самостоятельной подготовки в процентах	Количество студентов на каждом уровне в %					
	Владение техникой исполнительства на духовом инструменте		Художественно-образная трактовка сочинения		Чувство музыкального стиля	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
высокий	–	–	–	–	–	–
средний	61%	63%	59%	56%	47%	44%
низкий	39%	37%	41%	44%	53%	56%

В целом, студенты, как в ЭГ, так и в КГ, показали недостаточное владение исполнительскими приемами. На высоком уровне не было никого, на среднем уровне в ЭГ – 61% испытуемых и в КГ – 63%; на низком – соответственно 39% и 37%.

Творческое задание, направленное на самостоятельное изучение музыкального сочинения, позволило определить уровни сформированности художественно-операционального компонента исследуемой подготовки в ЭГ и КГ, отображающие качество исполнения, его художественно-творческие аспекты (способность к интерпретации музыкального сочинения, созданию адекватного музыкального образа произведения).

Данные, приведенные в таблице 6, показывают, что больше половины испытуемых ЭГ и КГ (55,7% в ЭГ и 54,3% в КГ) находятся на среднем уровне сформированности художественно-операционального компонента, на низком уровне – соответственно 44,3% и 45,7%. Как видно, на данном этапе студенты были еще не готовы к творческому исполнению произведения без помощи педагога.

Таблица 6

**Художественно-операциональный компонент
(констатирующий этап, 2019-2020 учебный год)**

Уровни сформированности компонента	Количество студентов на каждом уровне в %	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа
высокий	–	–
средний	55,7%	54,3%
низкий	44,3%	45,7%

Второй этап педагогического эксперимента – формирующий – проводился в течение 2020/2021 – 2022/2023 учебных годов. Студенты экспериментальной и контрольной групп обучались на индивидуальных и групповых занятиях, овладевали навыками игры на духовых инструментах, усваивали необходимые теоретические знания, изучали историю исполнительского искусства и другие дисциплины.

Обучение в экспериментальной и контрольной группах на формирующем этапе проходило в разных условиях. Студенты-духовики контрольной группы занимались по общепринятой программе, изучали те же дисциплины, примерно такие же музыкальные произведения, что и студенты

экспериментальной группы, однако контрольная группа не подвергалась экспериментальному воздействию.

В экспериментальной группе на данном этапе мы руководствовались разработанными принципами (комплексного полихудожественного развития музыканта; комплементарности когнитивных стратегий; единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве; интериоризации слуховых ощущений и образов воображения; творческого подхода к интерпретации композиторского замысла). Особое внимание уделялось методам обучения, сформулированным автором исследования (проблемно-поисковый; эвристической и герменевтической беседы; вживания в художественный образ; синектики и аналогии; экспертных оценок интерпретации музыкального произведения).

Студенты экспериментальной группы обучались в соответствии с разработанными автором моделью подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений и педагогическими условиями: 1. Освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза. 2. Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкального произведения у студентов (музыкально-технических умений интонирования на духовых инструментах; когнитивных умений; творческих умений; рефлексивно-перцептивных умений). 3. Развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте. 4. Организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагога и студентов.

В экспериментальной группе были созданы специальные образовательные условия, направленные на подготовку студентов-духовиков к художественной интерпретации музыкальных произведений. Испытуемые изучали разработанные автором диссертации методические рекомендации «Художественная интерпретация музыкальных произведений», овладевали исполнительскими приемами, знаниями о музыкальных эпохах и стилях.

Особое внимание уделялось в экспериментальной группе обогащению музыкально-слухового и исполнительского опыта испытуемых, изучению специфики художественной интерпретации произведений разных жанров и стилевых направлений, музыкального наследия классиков и современников. На занятиях по специальности проходила работа по формированию индивидуального исполнительского стиля студентов-духовиков. С этой целью они изучали характерные особенности исполнения сочинений разных эпох, осваивали новые исполнительские приемы, средства музыкальной выразительности, типичные для разных музыкальных стилей, анализировали возможные варианты трактовки сочинений, формировали собственную манеру исполнения.

После окончания опытно-экспериментальной работы был проведен *контрольный этап* педагогического эксперимента с целью проверки эффективности разработанных педагогических условий исследуемой подготовки. Этот этап проходил в 2023/2024 учебном году. В экспериментальной и контрольной группах была проведена диагностика когнитивно-аналитического, художественно-операционального и рефлексивно-герменевтического компонентов подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных сочинений.

Контент-анализ «Теста на выявление отношения к исполнительской деятельности» (см. таблицу 2), повторно проведенного среди студентов-музыкантов колледжа БГИИК, показал, что респонденты стали более осознанно относиться к исполнительской деятельности. На высоком уровне оказалось 44%; на среднем уровне – 34%; на низком – 22%. Таким образом, показатели отношения к исполнительской деятельности у студентов колледжа существенно улучшились.

Для определения уровней сформированности когнитивно-аналитического компонента студентам экспериментальной и контрольной групп были предложены задания, аналогичные тем, которые проводились на констатирующем этапе: 1) ответы на музыкально-теоретические вопросы,

2) исполнительский анализ музыкального произведения (И. Пахельбель. Канон D-dur) (см. Приложение 1).

Контент-анализ письменных работ показал, что испытуемые, как контрольной, так и экспериментальной групп, стали лучше ориентироваться в музыкально-теоретических вопросах, средствах музыкальной выразительности, приемах игры на инструменте. На высоком уровне оказалось 46,5% испытуемых ЭГ и 24,5% в КГ (см. таблицу 7).

Таблица 7

**Уровни выполнения письменных заданий
(контрольный этап, 2023/2024 учебный год)**

Уровни выполнения письменных заданий	Количество студентов на каждом уровне в %			
	Экспериментальная группа		Контрольная группа	
	Музыкально-теоретические вопросы	Исполнительский анализ	Музыкально-теоретические вопросы	Исполнительский анализ
высокий	46,5	40,5	24,5	18,5
средний	53,5	59,5	75,5	81,5
низкий	–	–	–	–

На контрольном этапе повысилось и качество исполнительского анализа музыкального произведения (И. Пахельбель. Канон D-dur). Испытуемые научились выстраивать исполнительскую концепцию музыкального произведения, адекватную композиторскому замыслу. В 40,5% письменных работ студентов ЭГ были раскрыты средства музыкальной выразительности, типичные для анализируемого произведения, дана образная характеристика произведения, представлены концепции интерпретации произведения, собственное видение исполнения произведения. Такой уровень анализа был только у 18,5% студентов КГ. Они хуже разбирались в специфике интерпретаторской деятельности, особенностях формирования индивидуального исполнительского стиля

Анализ качества выполнения письменных заданий позволил

определить уровни сформированности когнитивно-аналитического компонента у студентов-духовиков. В ЭГ на высоком уровне оказалось 43,5%, в КГ – только 21,5% испытуемых, что на 22% ниже, чем в ЭГ; на среднем уровне – в ЭГ – 56,5% и в КГ – 78,5%. На низком уровне в ЭГ и КГ студентов не было (см. таблицу 8).

Таблица 8

**Когнитивно-аналитический компонент
(контрольный этап, 2023/2024 учебный год)**

Уровни сформированности компонента	Количество студентов на каждом уровне в %	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа
высокий	43,5	21,5
средний	56,5	78,5
низкий	–	–

С целью определения уровня художественно-операционного компонента, включающего владение духовым инструментом, грамотное использование технических возможностей для создания яркого художественного образа сочинения, студентам-духовикам было предложено подготовить самостоятельно произведение И. Пахельбеля «Канон D-dur» в течение двух недель. В ходе прослушивания данного произведения, которое студенты ЭГ и КГ подготовили самостоятельно, эксперты выставили им баллы по основным критериям, разработанным на констатирующем этапе:

1. Владение техникой исполнительства на духовом инструменте.
2. Художественно-образная трактовка сочинения, включающая индивидуальную интерпретацию исполняемого сочинения.
3. Чувство музыкального стиля (см. Приложение 2).

Самостоятельное изучение музыкального произведения студентами ЭГ и КГ на контрольном этапе показало, что уровень подготовки повысился, как в ЭГ, так и в КГ, на низком испытуемых не было. Вместе с тем, показатели в контрольной группе оказались заметно ниже по всем параметрам по сравнению с экспериментальной группой: владение исполнительскими

приемами игры в КГ на 14% ниже; художественно-образная трактовка сочинения на 37% ниже; чувство музыкального стиля на 28% ниже в КГ по сравнению с ЭГ. Следует отметить, что многие студенты ЭГ отличались индивидуальным подходом к образной трактовке сочинения, стилевым чутьем, способностью к художественной интерпретации музыкального произведения (см. таблицу 9).

Таблица 9

Анализ самостоятельного изучения музыкального произведения студентами экспериментальной и контрольной групп (контрольный этап)

Уровни самостоятельной подготовки	Количество студентов на каждом уровне в %					
	Владение техникой исполнительства на духовом инструменте		Художественно-образная трактовка сочинения		Чувство музыкального стиля	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
высокий	42%	28%	54%	17%	47%	19%
средний	58%	72%	46%	83%	53%	81%
низкий	–	–	–	–	–	–

Сравнительный анализ результатов подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений, приведенных в таблице 2 на констатирующем этапе, показал, что качество подготовленности студентов повысилось в обеих группах. В ЭГ на высоком уровне оказалось 47,7%, в КГ – 21,3; что на 26,4% ниже, чем в ЭГ. Студенты, оказавшиеся на высоком уровне сформированности данного компонента, повысили показатели, связанные с использованием музыкально-исполнительских средств (темп, агогика, нюансировка, тембр штрихи, фразировка и др.).

Таблица 10

Художественно-операционный компонент (контрольный этап, 2023/2024 учебный год)

Уровни сформированности компонента	Количество студентов на каждом уровне в %	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа
высокий	47,7	21,3
средний	52,3	78,7

низкий	–	-
--------	---	---

Они стали лучше владеть исполнительской интонацией, приобрели свой индивидуальный стиль исполнения. В таблице 10 представлены данные, отображающие степень исследуемой подготовки студентов на контрольном этапе по художественно-операциональному компоненту.

На *контрольном этапе* педагогического эксперимента была проведена диагностика третьего – *рефлексивно-герменевтического компонента* рассматриваемой подготовки, который исследовался по критериям, отражающим уровни его сформированности.

Высокий уровень определяет возможности студента осознавать качество собственного исполнения, осуществлять сопоставление и анализ разных трактовок произведения с целью раскрытия, истолкования и передачи образного строя, смысла музыкального произведения. Критерием, оцениваемым в рамках данного компонента, является умение анализировать музыкальное произведение, интерпретировать его с учетом стилевых особенностей эпохи и композитора.

Средний уровень характеризует студента, недостаточно овладевшего умениями творческой интерпретации художественного образа, заложенного в музыкальном сочинении, мало способного к созданию собственной трактовки произведения, осознанию особенностей своего исполнения произведения.

Низкий уровень свойствен испытуемым, слабо ориентирующимся в принципах художественной интерпретации музыкального произведения, не способным к оригинальным творческим решениям, действующим по «шаблону».

С целью выявления возможностей студентов к рефлексированию собственного исполнения им была предложена Анкета 2 (в данной анкете адаптирован «Опросник креативности Джонсона» [49, с. 78–81]), вопросы которой были направлены на выявление способности испытуемых давать самооценку художественной интерпретации исполняемого музыкального

произведения (см. таблицу 11). Чтобы студенты максимально честно отвечали на вопросы Анкеты 2, их предупредили, что правдивость ответов никак не повлияет на их успеваемость. Валидности полученных данных также способствовало наличие похожих, уточняющих вопросов.

Таблица 11

АНКЕТА 2

Самооценка способности студента к художественной интерпретации музыкальных произведений

№ п/п	Характеристики проявления способности студента к творческой интерпретации музыкальных произведений	Оценочные баллы (1-5)
1	Я могу осознавать различные выразительные и исполнительские средства музыкального произведения.	
2	Я способен выдвигать разные трактовки музыкального сочинения.	
3	Я способен интерпретировать музыку различных стилей и эпох	
4	Я могу предлагать дополнительные варианты исполнения музыкального произведения.	
5	Я могу проявлять творческое музыкальное воображение.	
6	Я могу демонстрировать оригинальную трактовку исполнения сочинения.	
7	Я способен делать исполнительский анализ музыкального произведения, который является основой создания интерпретации.	
8	Я проявляю уверенность в своей концепции исполнения.	

Инструкция к Анкете 2. В листе ответов отмечены характеристики проявления способности студентов к творческой интерпретации музыкального произведения (№№ 1 – 8). Студенты должны оценить, используя пятибалльную систему, в какой степени у них проявляются вышеописанные характеристики. *Возможные оценочные баллы:* 1 – никогда, 2 – редко, 3 – иногда, 4 – часто, 5 – постоянно.

Соотношение полученных баллов и уровней самооценки способности студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений было следующим: высокий уровень – 40–33 балла; средний уровень – 32–24 балла; низкий уровень – 23–8 баллов. В таблице 12 показаны результаты анкетирования студентов, отражающие их способность к рефлексированию собственного исполнения музыкального произведения.

Таблица 12

Способность студентов к рефлексированию собственного исполнения

Уровень способности к рефлексированию	Количество студентов на каждом уровне в процентах
---------------------------------------	---

	ЭГ	КГ
Высокий	62,5	24
Средний	37,5	63,5
Низкий	–	12,5

Для определения уровня сформированности рефлексивно-герменевтического компонента испытуемым также было предложено самостоятельно в течение трех недель подготовить музыкальные произведения трех стилевых направлений: барокко, романтизм, современная музыка, по уровню сложности относящихся к 5–7 классам детской музыкальной школы/школы искусств (И. Пахельбель. Канон D-dur; С. Рахманинов. Вокализ; З. Абреу. Тико-тико).

Оценка самостоятельной работы студентов проводилась экспертами, перед которыми была поставлена задача: проанализировать качество исполнения сочинений в соответствии со следующими критериями: 1) владение исполнительскими приемами, свойственными композитору и музыкальной эпохе; 2) наличие индивидуального исполнительского стиля, включающего образность, адекватность, осмысленность, целостность, эмоциональное отношение; 3) умение интерпретировать музыкальное произведение с учетом стилевых особенностей эпохи и композитора. Каждый критерий оценивался по пятибалльной системе по тем же принципам, что и на констатирующем этапе при самостоятельном изучении произведения (Приложение 3).

Данные, отраженные в таблице 13, отображают возросший уровень подготовки студентов ЭГ и КГ в контексте настоящего исследования. В то же время показатели ЭГ заметно превосходят результаты, полученные в КГ, что свидетельствует об эффективности использованных в ЭГ педагогических условий.

Таблица 13

Анализ самостоятельной работы над музыкальными произведениями студентов экспериментальной и контрольной групп (контрольный этап)

Уровни самостоятельной подготовки в процентах	Количество студентов на каждом уровне в %					
	Владение исполнительскими приемами, свойственными композитору музыкальной эпохе		Наличие индивидуального исполнительского стиля.		Умение интерпретировать музыкальное произведение с учетом стилистических особенностей эпохи и композитора	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
высокий	38%	24%	52%	15%	45%	17%
средний	62%	76%	48%	85%	55%	83%
низкий	–	–	–	–	–	–

Проведенная диагностика позволила определить уровни сформированности рефлексивно-герменевтического компонента подготовки студентов ЭГ и КГ к художественной интерпретации музыкальных произведений на контрольном этапе педагогического эксперимента. На высоком уровне в ЭГ показатели оказались на 37,5% выше, по сравнению с КГ. В ЭГ низких показателей не было ни у одного студента, а в КГ – 12,5%. В ЭГ студенты лучше ориентировались в художественных особенностях исполняемых музыкальных произведений, выдвигали разные трактовки исполнения музыкального сочинения, проявляли способность к интерпретации музыки различных стилей. В таблице 14 четко прослеживается эффективность разработанных автором педагогических условий.

Таблица 14

Рефлексивно-герменевтический компонент (контрольный этап, 2023-2024 учебный год)

Уровни сформированности компонента	Количество студентов на каждом уровне в %	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа
высокий	62,5	25
средний	37,5	62,5
низкий	–	12,5

Студенты контрольной группы не стремились проявлять творческое воображение, предлагать собственную трактовку исполнения музыкального произведения. В целом, в контрольной группе испытуемые не достаточно

четко ориентировались в специфике исполнительского анализа музыкального произведения как основе интерпретации, были не готовы к созданию собственной концепции исполнения.

С целью комплексного отображения результатов проведенного педагогического эксперимента была подготовлена сводная таблица 16, позволившая сравнить результаты исследования на констатирующем и контрольном этапах эксперимента. Сравнительно-сопоставительный анализ показал, что на контрольном этапе КГ по сравнению с ЭГ продемонстрировала более низкие показатели: 12,5% студентов КГ осталось на низком уровне сформированности рефлексивно-герменевтического компонента, в ЭГ – ни одного студента (см. таблицу 15).

Таблица 15

Уровни подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов ЭГ и КГ на констатирующем и контрольном этапах

Компоненты подготовки	Уровни подготовки в процентах (всего 32 человека)											
	Констатирующий этап						Контрольный этап					
	Высокий		Средний		Низкий		Высокий		Средний		Низкий	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
когнитивно-аналитический	–	–	37,5	43,7	62,5	56,3	43,5	21,5	56,5	78,5	–	–
художественно-операциональный	–	–	55,7	54,3	44,3	45,7	47,7	21,3	52,3	78,7	–	–
рефлексивно-герменевтический	–	–	–	–	–	–	62,5	25	37,5	62,5	–	12,5

Если на констатирующем этапе показатели ЭГ и КГ были сходными, то на контрольном этапе стали заметны существенные отличия в пользу ЭГ. Так в ЭГ на высоком уровне подготовки студентов к художественной интерпретации музыкальных произведений по когнитивно-аналитическому компоненту оказалось на 22% больше, чем в КГ. Аналогичная ситуация сложилась по художественно-операциональному и рефлексивно-герменевтическому компонентам.

В экспериментальной группе студенты на практике освоили такие понятия, как музыкальный стиль, художественная интерпретация музыкального произведения. Они могли создавать индивидуальную концепцию исполнения произведения, соответствующую замыслу композитора, стилю и эпохе. Испытуемые экспериментальной группы грамотно использовали средства музыкальной выразительности, характерные для духовых инструментов, оригинально трактовали музыкальные произведения, интерпретировали музыкальное сочинение в соответствии с его художественно-образным содержанием. В целом, испытуемые ЭГ стали с большим интересом относиться к творческому процессу интерпретации музыкального произведения.

Многие студенты контрольной группы по-прежнему руководствовались готовой концепцией исполнения, подсказанной педагогом, их исполнение часто не соответствовало музыкальному стилю произведения, эпохе, в которой творил композитор, они не всегда достаточно ярко трактовали художественный образ произведения.

В результате проведенной экспериментальной работы была подтверждена *гипотеза*, поставленная в начале исследования. Разработанные, педагогические условия, принципы и методы подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкального произведения подтвердили свою эффективность. Синтез сформированных когнитивно-аналитического, художественно-операционального и рефлексивно-герменевтического компонентов в структуре личности музыканта характеризует высокий уровень подготовки студентов к художественной интерпретации музыкального сочинения.

На заключительном этапе диссертационного исследования проводилась *апробация* выявленных педагогических условий в БГИИК.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Выявлены организационные, психологические и дидактические структурные компоненты педагогических условий подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов суза. Структурные компоненты учитывают как внешнее образовательное пространство (художественно-образовательная творческая среда), так и внутренние требования в рамках учебного процесса в соответствии с ФГОС СПО.

1. Педагогические условия художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе включают: 1) освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза; 2) формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкального произведения у студентов; 3) развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте; 4) организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.

2. Методическое сопровождение педагогических условий подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений способствует повышению эффективности системы обучения в классе духовых инструментов суза в целом, а также нацелено на поиск оптимальных путей интерпретаторской деятельности исполнителей на духовых инструментах.

3. Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений включает несколько этапов, обусловленных особенностями становления интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов: информационно-ознакомительный, художественно-герменевтический, рефлексивно-интерпретационный, постинтерпретационный. На каждом этапе используются соответствующие методы обучения и виды музыкальной

деятельности, направленные на развитие умений художественной интерпретации музыкальных произведений.

2. Проведенный педагогический эксперимент показал действенность представленных педагогических условий, принципов и методов подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений. Студенты экспериментальной группы показали более высокие результаты по всем компонентам исследуемой подготовки по сравнению со студентами контрольной группы. Испытуемых экспериментальной группы отличали оригинальная трактовка музыкального произведения, наличие индивидуального исполнительского стиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования была определена сущность понятия подготовка к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов суза. Исследуемая подготовка рассматривается как интегрированная профессиональная деятельность, направленная на творческое сотрудничество педагога и студента в процессе учебной работы; включает изучение разнообразных приемов и средств выразительности игры в классе духовых инструментов, исполнительский анализ музыкального произведения, направленный на художественное осмысление музыкального образа, формирование индивидуального исполнительского стиля студента.

Специфика художественной интерпретации музыкальных сочинений в контексте исторического развития исполнительства на духовых инструментах заключается в том, что трактовка произведений для духовых инструментов в разные периоды музыкальной культуры во многом зависела от конструктивно-акустических изменений деревянных и медных духовых инструментов, появления новых функций (аккомпанирующей, контрапунктирующей, солирующей, поддерживающей гармонию и ритм). Исполнительство на духовых инструментах имеет свои особенности, связанные с техникой звукообразования, монодическим звучанием, характерной манерой дыхания, необходимостью развивать «культуру интонирования», осуществлять слуховой контроль над началом звука, его ведением, окончанием и управлением промежуточными действиями органов, участвующих в игре (губы, язык, пальцы рук).

В диссертационном исследовании выявлены структурные компоненты, характеризующие уровень подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных сочинений: когнитивно-аналитический (характеризует качество учебно-познавательной деятельности студентов, навыки исполнительского разбора

произведения); художественно-операциональный (раскрывает уровень владения исполнительскими приемами на духовом инструменте, необходимыми для качественного отображения стиля сочинений разных эпох и направлений); рефлексивно-герменевтический (отображает рефлексивные способности студентов, умения герменевтического анализа музыкальных сочинений с учетом знаний музыкальных эпох, жанров и стилей).

В процессе подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений мы руководствовались разработанными в исследовании принципами: комплексного полихудожественного развития музыканта-духовика; комплементарности когнитивных стратегий; единства субъективного и объективного подходов в исполнительстве; интериоризации слуховых ощущений и образов воображения; творческого подхода к интерпретации композиторского замысла.

Опытная работа в сузе, изучение теоретических основ подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов, выявление особенностей и закономерностей этого процесса позволили разработать модель рассматриваемой подготовки, которая включает три взаимосвязанных блока: установочно-целевой, созидательно-преобразующий и критериально-оценочный. Модель подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений содержит: цели и задачи, методологические подходы, компоненты и критерии обучения; отображает логические связи, позволяющие выявить специфику исследуемого процесса.

Спроектированная модель подготовки к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов-духовиков включает педагогические условия: 1. Освоение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов суза. 2. Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкального произведения у студентов (музыкально-технических умений

интонирования на духовых инструментах; когнитивно-творческих, интеллектуально-аналитических, рефлексивно-перцептивных умений).

3. Развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте. 4. Организация целостной педагогической системы, направленной на совместную интерпретаторскую деятельность педагогов и студентов.

С целью внедрения педагогических условий автором исследования было разработано методическое сопровождение для студентов специальности: 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (оркестровые духовые и ударные инструменты), в котором сконцентрированы материалы проведенного исследования.

Процесс интерпретаторской деятельности содержит несколько этапов: информационно-ознакомительный (подготовительный, связанный с анализом произведения для духового инструмента, изучением творчества композитора, эпохи, в которую он творил); художественно-герменевтический (музыкально-теоретический, исполнительский анализ художественного содержания сочинения, его творческое воплощение на духовом инструменте); рефлексивно-интерпретационный (осознание собственной исполнительской деятельности, анализ концепции произведения); постинтерпретационный (окончательная исполнительская редакция, переинтерпретация).

В диссертационном исследовании выработаны критерии художественной интерпретации музыкального произведения: 1) полнота раскрытия содержания музыкального произведения; 2) степень постижения авторского замысла (знание о творческих приоритетах композитора, о художественных ориентирах его деятельности этого периода и др.); 3) детализированность аргументации; адекватность словесной характеристики музыки и ее исполнения; 4) артистизм в публичном воплощении произведения.

В ходе опытной работы были внедрены подготовленные диссертантом методы художественной интерпретации музыкальных произведений в сузе,

подтвердившие свою эффективность: проблемно-поисковый; эвристической и герменевтической беседы; синектики и аналогии; эмпатии, «вживания» в художественный образ музыкального произведения; экспертных оценок интерпретации музыкального сочинения.

Проведенная опытно-экспериментальной работа со студентами класса духовых инструментов суза Белгородского института искусств и культуры позволила подтвердить гипотезу исследования, эффективность разработанных автором педагогических условий, принципов и методов подготовки студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений. В экспериментальной группе студенты стали более осознано осуществлять художественно-образную трактовку музыкальных произведений, чем в контрольной группе, они научились использовать разнообразные исполнительские средства выразительности, учитывать стилистические особенности произведений.

В качестве перспективных направлений дальнейших исследований по подготовке студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений, на наш взгляд, необходимо уделить больше внимания следующим вопросам: 1) принципам, заложенным в методе объективной герменевтики Уильяма Овермана; 2) изучению специфики художественной интерпретации музыкальных сочинений, исполняемых на разных духовых инструментах, с учетом конструктивно-акустических изменений деревянных и медных духовых инструментов в ходе развития музыкальной культуры в разные эпохи; 3) использованию в подготовке студентов-духовиков цифровых технологий.

Полученные в диссертационной работе результаты открывают новые перспективы обучения студентов класса духовых инструментов суза, определяют механизмы готовности к художественной интерпретации музыкальных произведений, создают теоретико-методологические основания для дальнейшего совершенствования рассматриваемого процесса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э.Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учеб. пособие / Э.Б. Абдуллин. – Москва : Лань, Планета музыки, 2014. – 368 с. – Текст : непосредственный.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. – Ч. 1 / А.Д. Алексеев. – Москва : Музгиз, 1962. – 144 с. – Текст : непосредственный.
3. Алексеев, Н.А. Личностно-ориентированное обучение: вопросы теории и практики / Н.А. Алексеев. – Тюмень : Изд-во Тюменского гос. ун-та, 1997. – 215 с. – Текст : непосредственный.
4. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев; Ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1973. – 142 с. – Текст : непосредственный.
5. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музгиз. – 1963. – 379 с. – Текст : непосредственный.
6. Байгушова, А.Н. Формирование способностей к интерпретации у музыкантов-исполнителей в ходе профессиональной подготовки в вузе: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Байгушова Анна Николаевна; Самарский гос. университет. – Самара, 2013. – 19 с. – Текст : непосредственный.
7. Баренбойм, Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Ленинград : Музыка, 1969. – 288 с. – Текст : непосредственный.
8. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – Ленинград : Музыка, 1974. – 336 с. – Текст : непосредственный.
9. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.:

Трактаты, статьи, эссе. – Москва : МГУ, 1987. – 512 с. – Текст : непосредственный.

10. Березин, В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Березин Валерий Владимирович; Московская гос.консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2000. – 387 с. – Текст : непосредственный.

11. Березин, В.В. Исполнительство на духовых инструментах: подготовка к концертному выступлению / В.В. Березин – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2022. – Т. 10. – № 2. – С. 152–163.

12. Бескровная, Г.Н. Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бескровная Галина Николаевна; Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинов. – Саратов, 2010. – 27 с. – Текст : непосредственный.

13. Бетти, Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Э. Бетти. – Москва : Канон + РООИ Реабилитация, 2011. – 144 с. – Текст : непосредственный.

14. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / сост. С. Болотин. – Ленинград : Музыка, 1969. – 200 с. – Текст : непосредственный.

15. Блауберг, И.В. Становление и сущность системного подхода / И.В. Блауберг, Э.П. Юдин. – Москва : Наука, 1973. – 270 с. – Текст : непосредственный.

16. Богин, Г.И. Филологическая герменевтика / Г.И. Богин. – Калинин : Калининский гос. ун-т, 1982. – 48 с. – Текст : непосредственный.

17. Большой толковый словарь русского языка / Сост., гл. ред. канд. филол. наук С.А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 1998. – 1534 с. – Текст : непосредственный.
18. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 352 с. – Текст : непосредственный.
19. Вахтель, Л.В. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения: специальность 19.00.07 «Педагогическая психология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Вахтель Лариса Викторовна; Курский гос. университет. – Курск, 2003. – 20 с. – Текст : непосредственный.
20. Вербицкий, А.А. Личностный и компетентностный подходы в образовании: проблемы интеграции: монография / А.А. Вербицкий, О.Г. Ларионова. – Москва : Логос, 2009. – 169 с. – Текст : непосредственный.
21. Владышевская, Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т.Ф. Владышевская. – Москва : Знак, 2006. — 472 с. – Текст : непосредственный.
22. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 480 с. – Текст : непосредственный.
23. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. – Москва : Искусство, 1991. – 368 с. – Текст : непосредственный.
24. Гальберштам, А.М. Взаимосвязь профессиональной рефлексии и эффективности музыкально-исполнительской деятельности студентов: специальность 19.00.07 «Педагогическая психология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Гальберштам Александра Марковна; Московский гос. педагогический университет. – Москва, 2001. – 133 с. – Текст : непосредственный.

25. Ганслик, Э.О музыкально-прекрасном: Опыт проверки музыкальной эстетики / Э. Ганслик. – Москва : П. Юргенсон, 1895. – 181 с. – Текст : непосредственный.

26. Гасич, Е.Ю. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Гасич Екатерина Юрьевна; Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 22 с. – Текст : непосредственный.

27. Гержев, В.Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие / В.Н. Гержев. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2015. – 128 с. – Текст : непосредственный.

28. Герменевтика. (Hermeneutics). – Текст : электронный – URL: https://studme.org/56298/filosofiya/germenevtika_hermeneutics (дата обращения 02.02.2025).

29. Гладкая, И.В. – Становление понятия «профессиональная компетентность» в теории профессионального образования / И.В. Гладкая //Человек и образование. – 2012. – № 2. – С. 131.

30. Горбушина, И.Л. Взаимосвязь параметров исполнительского нотного текста: темп и агогика / И.Л. Горбушина – Текст : непосредственный // Искусство и культура. – 2012. – № 4 (8). – С. 54–59.

31. Гудимова, С.А. Музыка в контексте культуры / С.А. Гудимова – Текст : непосредственный // Сб. статей РАН. ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии. Отв. ред. Галинская И.Л. – Москва, 2017. – 447 с.

32. Гуляницкая, Н.С. Методы науки о музыке: Исследование / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Музыка, 2009. – 256 с. – Текст : непосредственный.

33. Гуренко, Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: (Филос. анализ) / Е.Г. Гуренко; Отв. ред. М.Ф. Овсянников, В.В. Целищев. –

Новосибирск : Наука: Сиб. отд-ние, 1982. – 256 с. – Текст : непосредственный.

34. Диков, Б.А. Методика обучения игре на кларнете: учебное пособие для муз. вузов / Б. Диков. – Москва : Музыка, 1983. – 192 с. – Текст : непосредственный.

35. Дорфман, Л.Я. Эмоционально-когнитивные синтезы в структуре индивидуального эмоционального стиля (на материале музыкально-исполнительской деятельности) / Л.Я. Дорфман. – Пермь : Пермский гос. ин-т культуры, 1990. – 249 с. – Текст : непосредственный.

36. Дятлов, Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Дятлов Дмитрий Алексеевич; Ростовская гос. консерватория имени С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 27 с. – Текст : непосредственный.

37. Земерова, Л.Н. Художественная интерпретация музыкальных произведений как педагогическое средство профессионального самоопределения обучающихся музыке: на материале музыкальных классов образовательных учреждений: 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Земерова Лариса Николаевна; Уральский гос. педагогический университет. – Екатеринбург, 2002. – 132 с. – Текст : непосредственный.

38. Землянская, Е.Н. Моделирование как метод педагогического исследования / Е.Н. Землянская – Текст : непосредственный // Преподаватель XXI век. – 2013. – № 3. – С. 35–43.

39. Иванов, В.Д. Саксофон / В.Д. Иванов. – Москва : Музыка, 1990. – 61 с. – Текст : непосредственный.

40. Иванов, В.Д. Словарь музыканта-духовика / В.Д. Иванов. – Москва : Музыка, 2007. – 127 с. – Текст : непосредственный.

41. Иванов, В.Д. Развитие культуры интонирования у китайских студентов-духовиков в процессе обучения в российском музыкальном вузе / В.Д. Иванов, Ван Сюйдун – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 2 (99). – С. 336–339.
42. Ивонина, Л.Ф. «Вникнуть в дух сочинения...». Размышления об искусстве музыкального исполнительства: метод. пособие. В 2 ч. Ч. 1 / Л.Ф. Ивонина. – Пермь : Пермский гос. институт искусства и культуры, 2012. – 218 с. – Текст : непосредственный.
43. Ильин, Е.П. Психология индивидуальных различий / Е.П. Ильин. – Санкт-Петербург : Питер, 2011. – 701 с. – Текст : непосредственный.
44. Ильина, Ю.А. Формирование профессиональных компетенций в процессе интерпретаторской деятельности студентов класса духовых инструментов / Ю.А. Ильина – Текст : непосредственный // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 66-3. – С. 92–94.
45. Ильина, Ю.А. Подготовка студентов класса духовых инструментов к художественной интерпретации музыкальных произведений / Ю.А. Ильина – Текст : непосредственный // Кант. – 2023. – № 4 (49). – С. 314–318.
46. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с. – Текст : непосредственный.
47. История и философия науки и техники: Словарь для аспирантов и соискателей / науч. ред. Н. В. Бряник; отв. ред. О.Н. Томюк. – Екатеринбург : Макс-Инфо, 2016. – 328 с. – Текст : непосредственный.
48. История музыки. Музыкальные эпохи: Инфокаталог. – Текст : электронный – URL: <https://infoselection.ru/infokatalog/muzyka/muzyka-obshchee/item/545-istoriya-muzyki-muzykalnye-epokhi> (дата обращения: 02.02.2025).
49. Истратова, О.Н. Психодиагностика: коллекция лучших тестов . – Изд. 7-е / О.Н. Истратова, Т.В. Эксакусто. –Ростов-на-Дону : Феникс, 2010.– 375 с. – Текст : непосредственный.

50. Ищенко, Е.Н. Современная эпистемология и гуманитарное познание: монография / Е.Н. Ищенко. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – 144 с. – Текст : непосредственный.

51. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания: методическое пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань : Астраханская гос. консерватория, 2002. – 128 с. – Текст : непосредственный.

52. Кванц, И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / И.И. Кванц. – Санкт-Петербург : Фонд Возрождения Старин. Музыки, 2013. – 392 с. – Текст : непосредственный.

53. Кильдюшова, Л.В. Феномен музыкальной интерпретации в практике фортепианного исполнительства: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кильдюшова Лариса Васильевна; Национальный исследовательский гос. университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2017. – 22 с. – Текст : непосредственный.

54. Кириллов, С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: специальность 17.00.02 Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кириллов Сергей Владимирович; Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2010. – 22 с. – Текст : непосредственный.

55. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – Москва : Таланты XXI век, 2004. – 496 с. – Текст : непосредственный.

56. Коган, Г.М. Избранные статьи. – Вып. 3 / Г.М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1972. – 1985. – 184 с. – Текст : непосредственный.

57. Комурджи, Р.З. Проблема исполнительской интерпретации музыкальных произведений / Р.З. Комурджи – Текст : непосредственный // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам IX международной научно-практической конференции

– Том 7 (9). – Москва : ООО «Международный центр науки и образования», 2017. – С. 5–9.

58. Корноухов, М.Д. Интерпретация музыкального произведения – от теории к практике / М.Д. Корноухов – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство и образование. – 2016. – № 3. – С. 81–96.

59. Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н.П. Корыхалова. – Ленинград : Музыка, 1979. – 208 с. – Текст : непосредственный.

60. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар. – Москва : ГИТИС, 2013. – 387 с. – Текст : непосредственный.

61. Куров, Н.Л. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков студентов в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств: специальности 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»; 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Куров Николай Львович; Московский государственный университет культуры и искусств. – Москва, 2005. – 228 с. – Текст : непосредственный.

62. Кудряшов, А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции: Теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кудряшов Андрей Юрьевич; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 1994. – 233 с. – Текст : непосредственный.

63. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие / А.Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург : Планета музыки; Лань. 2010. – 432 с. – Текст : непосредственный.

64. Кульневич, С.В. Личностно ориентированное воспитание: концепция, содержание, реализация: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Кульневич Сергей Владимирович; Ростовский гос. пед. ун-т. – Ростов-на-Дону, 1995. – 43 с. – Текст : непосредственный.

65. Куприна, Е.Ю. Моделирование профессиональной подготовки студентов-музыкантов к сотворческой исполнительской деятельности: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Куприна Елена Юрьевна; Институт художественного образования Самарского гос. педагогического университета. – Тольятти, 2008. – 25 с. – Текст : непосредственный.

66. Кушнаренко, С.П. Интерпретация философского текста: учеб. пособие / С.П. Кушнаренко. – Новосибирск : НГАСУ, 2015. – 36 с. – Текст : непосредственный.

67. Леонов, В.А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070101 "Инструментальное исполнительство" / В.А. Леонов. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – 345 с. – Текст : непосредственный.

68. Леонов, В.А. Методика обучения игре на духовых инструментах / В.А. Леонов, И.Д. Палкина; науч. ред. К.А. Жабинский; – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – 240 с. – Текст : непосредственный.

69. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – Москва : Политиздат, 1975. – 304 с. – Текст : непосредственный.

70. Либерман, Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. – Москва : Музыка, 1988. – 234 с. – Текст : непосредственный.

71. Лымарева, Т.В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лымарева Татьяна Васильевна; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2009. – 19 с. – Текст : непосредственный.

72. Малинковская, А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения / А.В. Малинковская – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т. 8. – № 4. – С. 9–28.

73. Малинковская, А.В. Педагогические аспекты исполнительской интерпретации музыкального произведения / А.В. Малинковская – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9. – № 3. – С. 29–47.

74. Малкин, С.Ю. Перспективы применения герменевтического подхода в профессиональном образовании педагогов-музыкантов / С.Ю. Малкин, Л.С. Майковская – Текст : электронный // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy-primeneniya-germenevticheskogo-podhoda-v-professionalnom-obrazovanii-pedagogov-muzykantov> (дата обращения: 02.02.2025).

75. Маслова, А.А. Текстуальные стратегии, как инструмент исполнительской интерпретации вокальной музыки / А.А. Маслова, И.В. Шинтяпина – Текст : электронный // Таврический научный обозреватель. – 2017. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstualnye-strategii-kak-instrument-ispolnitelskoy-interpretatsii-vokalnoy-muzyki> (дата обращения: 02.02.2025).

76. Маслоу, А. Мотивация и личность / А. Маслоу. – Санкт-Петербург : Питер, 2019. – 400 с. – Текст : непосредственный.

77. Медушевский, В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В.В. Медушевский // Восприятие музыки. – Москва: Музыка, 1980. – С. 185. – Текст : непосредственный.

78. Мельничук, Е.А. Интерпретация художественного образа в музыкально-исполнительской деятельности: на материале учебно-воспитательной работы в Детских музыкальных школах и Детских школах искусств: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Мельничук Екатерина Александровна; Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования. – Москва, 2017. – 22 с. – Текст : непосредственный.

79. Методологическая культура педагога-музыканта: учебное пособие / Э.Б. Абдуллин, О.В. Ванилихина. Н.В. Морозова и др.; под ред. Э.Б. Абдуллина. – Москва: Академия, 2002. – 272 с. – Текст : непосредственный.

80. Мигунова, Н.И. Развитие исполнительской культуры в процессе музыкально-инструментальной деятельности как научная проблема / Н.И. Мигунова, И.С. Кобозева – Текст : непосредственный // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 5 (часть 3) – С. 471–472.

81. Милицина, О.В. Формирование готовности студентов педвуза к музыкально-просветительской деятельности в дополнительном образовании / О.В. Милицина – Текст : непосредственный // Вестник Новгородского гос. университета. – 2007. – № 42. – С. 38–41.

82. Мильштейн, Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник / Я.И. Мильштейн. – Москва : Советский композитор, 1983. – 262 с. – Текст : непосредственный.

83. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с. – Текст : непосредственный.

84. Мозгот, В.Г. Homo musicus: Феномен современной реальности: Монография / В.Г. Мозгот. – Москва : НОУ ВПО "МПСУ", 2013. – 376 с. – Текст : непосредственный.

85. Молостова, И.Е. Художественная интерпретация музыки как фактор практико-ориентированной подготовки педагога-музыканта / И.Е. Молостова – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 5 (26). – С. 38–40.

86. Молостова, И.Е. Структура художественной интерпретации музыки / И.Е. Молостова – Текст : непосредственный // Сибирский педагогический журнал. – 2013. – № 6 – С. 24–27.

87. Москаленко, В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Виктор Григорьевич Москаленко; Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Киев, 1994. – 27 с. – Текст : непосредственный.

88. Морозов, А.В. Креативная педагогика и психология: учебное пособие / А.В. Морозов, Д.В. Чернилевский. – Москва : Академический проект, 2004. – 2-е изд., испр. и доп. – 560 с. – Текст : непосредственный.

89. Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю.В. Келдыша. – Т. 2. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – 959 с. – Текст : непосредственный.

90. Мятieва, Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Мятieва Наталья Атаевна; Магнитогорская гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Магнитогорск, 2010. – 26 с. – Текст : непосредственный.

91. Мятieва, Н.А. Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий / Н.А. Мятieва – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2009. – № 4 (30). – С. 246.

92. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 383 с. – Текст : непосредственный.
93. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.
94. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – Изд. третье / Г.Г. Нейгауз. – Москва : Музыка, 1967. – 310 с. – Текст : непосредственный.
95. Николаева, А.И. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Николаева Анна Ивановна; Московский педагогический гос. университет. – Москва, 2004. – 455 с. – Текст : непосредственный.
96. Николаева, А.И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики: учебное пособие / А.И. Николаева. – Москва : МПГУ, 2017. – 77 с. – Текст : непосредственный.
97. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность / Е.М. Орлова. – Москва : Музыка, 1984. – 302 с. – Текст : непосредственный.
98. Основные эпохи в истории развития музыки. Краткий справочник. – Текст : электронный – URL: <https://infoselection.ru/infokatalog/muzyka/muzyka-obshchee/item/545-istoriya-muzyki-muzykalnye-epokhi> (дата обращения: 02.02.2025).
99. Островский, А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио: пособие для педагогов. – Изд 2-е, доп. / А.Л. Островский. – Ленинград : Музыка, 1970. – 296 с. – Текст : непосредственный.

100. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учеб. пособие / В.И. Петрушин. – Москва : Владос, 1997. – 490 с. – Текст : непосредственный.

101. Петрушин, В.И. Психология и педагогика художественного творчества: учеб. пособие / В.И. Петрушин. – Москва : Академический проект; Гаудеамус, 2006. – 490 с. – Текст : непосредственный.

102. Пискунова, С.И. Герменевтика как педагогическая технология исследования текстов культуры / С.И. Пискунова, Е.Б. Виноградова – Текст : электронный // Philosophy of religion, history of religion, philosophical anthropology, philosophy of culture. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2019-6/6-piskunova-vinogradova.pdf> (дата обращения: 02.02.2025).

103. Платонов, Н.И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н.И. Платонов. – Москва : Музгиз, 1958. – 48 с. – Текст : непосредственный.

104. Подаюров, В.Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Владимир Григорьевич Подаюров; Белгородский гос. институт искусств и культуры. – Краснодар, 2011. – 22 с. – Текст : непосредственный.

105. Поляков, А.В. Формирование стилевой компетентности у студентов музыкально-педагогических вузов в процессе профессионального образования: теория и практика: монография / А.В. Поляков – Екатеринбург : ООО Изд. дом Ажур, 2015. – 192 с. – Текст : непосредственный.

106. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учебное пособие / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; под ред. Г.М. Цыпина. – Москва : Академия, 2003. – 368 с. – Текст : непосредственный.

107. Проблемы музыкального мышления: Сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – 333 с. – Текст : непосредственный.

108. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи / Д.А. Рабинович // Критико-публицистические этюды. – Вып. 2. – Москва : Сов. композитор, 1981. – 229 с. – Текст : непосредственный.

109. Ражников, В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: специальности:13.00.02 02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»; 19.00.07 «Педагогическая психология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ражников Владимир Григорьевич; Московский педагогический гос. университет. – Москва, 1993. – 70 с. – Текст : непосредственный.

110. Разова, Е.Г. Из истории нотной записи: учебное пособие / Е.Г. Разова. – Новосибирск, 2015. – 96 с. – Текст : непосредственный.

111. Раппопорт, С.Х. О вариантной множественности исполнительства / С.Х. Раппопорт – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство. – Вып. 7. – Москва : Музыка, 1972. – С. 3–46.

112. Рахманинов, С.В. Композитор как интерпретатор / С.В. Рахманинов – Текст : непосредственный // Литературное наследие. Т. 1. – Москва : Советский композитор, 1978. – С. 128–132.

113. Розанов, С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах / С.В. Розанов. – 2-е изд., испр. – Москва : Музгиз, 1938. – 52 с. – Текст : непосредственный.

114. Россиус, Ю.Г. Учение о ценностях в теории интерпретации Эмилио Бетти / Ю.Г. Россиус – Текст : непосредственный // История философии. – 2015. – Т. 20, № 1. – С. 130–142.

115. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2012. – 713 с. – Текст : непосредственный.

116. Савенко, С.И. Музыкальный текст как предмет интерпретации. Между молчанием и красноречивым словом / С.И. Савенко – Текст : непосредственный // Западное искусство. XX век. Проблемы интерпретации. – Москва : КомКнига, 2007. – С. 318–332.

117. Слостенин, В.А. Обучение студентов решению педагогических задач / В.А. Слостенин, М.Л. Фрумкин – Текст : непосредственный // Советская педагогика. – 1984. – № 7.

118. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 448 с. – Текст : непосредственный.

119. Смирнова, Н.М. Методика обучения игре на инструменте: Рабочая программа. Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова Кафедра специального фортепиано / Н.М. Смирнова, Т.В. Сафонова. – Текст : электронный – Саратов, 2006. – URL: https://oec-static.main.sgu.ru/textbooks/SGK/IKI_spec_19-23/20_Metod_prep_F_spec_19-23.pdf (дата обращения: 02.02.2025).

120. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества / А.С. Соколов. – Москва : Музыка, 1992. – 230 с. – Текст : непосредственный.

121. Соловей, А.И. Проблема формирования стилевых представлений у будущих дирижеров оркестровых коллективов в условиях профессиональной подготовки в высшем музыкальном учебном заведении / А.И. Соловей – Текст : непосредственный // Педагогический журнал. – 2020. – Т. 10. – № 6А. – С. 223–232.

122. Стачинская, И.В. Стилистические особенности интерпретации сочинений для флейты: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»; автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Стачинская Ирина Владимировна; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – 23 с. – Текст : непосредственный.

123. Тараева, Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»; автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Тараева Галина Рубеновна; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2013. – 46 с. – Текст : непосредственный.

124. Телегина, Н.О. Развитие у музыкантов-исполнителей умений художественной интерпретации в процессе фортепианной подготовки в вузе: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка; уровень профессионального образования)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Телегина Наталья Олеговна; Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. – Екатеринбург, 2014. – 22 с. – Текст : непосредственный.

125. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов вузов / А. Г. Каузова и др. Под ред. А. Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с. – Текст : непосредственный.

126. Теплов, Б.М. Проблемы индивидуальных различий / Б.М. Теплов. – Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1961. – 536 с. – Текст : непосредственный.

127. Торопова, А.В. Восприятие музыки как процесс актуализации бессознательного / А.В. Торопова – Текст : непосредственный // Материалы Второй конференции МПГУ. – Москва : МПГУ, 1994. – С. 40–42.

128. Узнадзе, Д.Н. Психологические исследования / Д.Н. Узнадзе. – Акад. наук Грузинской ССР, Ин-т психологии им. Д.Н. Узнадзе. – Москва : Наука, 1966. – 450 с. – Текст : непосредственный.

129. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие для муз. вузов / Ю.А. Усов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1986. – 189 с. – Текст : непосредственный.

130. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 27 октября 2014 г. № 1390. – Текст : непосредственный.

131. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство (Секреты фортепианного мастерства) / С.Е. Фейнберг. – Москва : Классика – XXI, 2001. – 335 с. – Текст : непосредственный.

132. Хайдеггер, М. Время картины мира (1938) 1. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / М. Хайдеггер. – Москва : Академический Проект, 2008. – 527 с. – Текст : непосредственный.

133. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки. – 2000. – 320 с. – Текст : непосредственный.

134. Хуторской, А.В. Компетентностный подход в обучении: научно-метод. пособие. – Москва : Изд-во Эйдос; Изд-во Института образования человека, 2013. – 73 с. – Текст : непосредственный.

135. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие / Ю.А. Цагарелли. . — Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 368 с. — Текст : электронный — URL: <https://e.lanbook.com/book/2893> (дата обращения: 02.02.2025).

136. Цуккерман, В.А. Теория музыки и воспитание исполнителя / В.А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Москва : Советский композитор, 1970. – С. 351–408. – Текст : непосредственный.

137. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника / Г.М. Цыпин. – Москва : Академия, 1999. – 192 с. – Текст : непосредственный.

138. Цыпин, Г.М., Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся муз. отд-ний педвузов и консерваторий / Г.М. Цыпин. – Москва : Фирма "Интерпракс", 1994. – 373 с. – Текст : непосредственный.

139. Черемошкина, Л.В. Психология памяти: учеб. пособие / Л.В. Черемошкина. – Москва : Academia, 2002. – 367 с. – Текст : непосредственный.

140. Чинаев, В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»; автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Чинаев Владимир Петрович; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 1995. – 48 с. – Текст : непосредственный.

141. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер // Новая философская энциклопедия. – Пер. с нем. А.Л. Вольского. – Санкт-Петербург : Европейский Дом. – 2004. – 242 с. – Текст : непосредственный.

142. Энциклопедия. Постмодернизм / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – Текст : непосредственный.

143. Юдин, Э.Г. Системный подход и принцип деятельности: методологические проблемы соврем. науки / Э.Г. Юдин. – Москва : Наука, 1978. – 391 с. – Текст : непосредственный.

144. Яворский, Н.Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период / Н.Н. Яворский. – Москва : [б. и.], 1959. – 80 с. – Текст : непосредственный.

145. Якиманская, И.С. Основы личностно ориентированного образования / И.С. Якиманская. – Москва : БИНОМ. Лаб. Знаний, 2011. – 220 с. – Текст : непосредственный.

146. Ямпольский, И.М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И.М. Ямпольский. – Москва : Музгиз, 1961. – 379 с. – Текст : непосредственный.

147. Яскович, А.Л. Принципы и направления процесса взаимовлияния методик обучения игре на трубе в контексте исторического опыта /

А.Л. Яскович – Текст : непосредственный // Человеческий капитал. – 2021. – № 7 (151). – С. 135–139.

148. Dilthey, W. Die Entstehung der Hermeneutik, in: Gesammelte Schriften V/ W. Dilthey. – Leipzig, 1924. – 329 p.

149. Ebeling, G. Art. Hermeneutik, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd.III / Ebeling G. – Tübingen: Mohr Siebeck, 1986. – 243 p.

150. Fromm, E. The art of listening. – London: Constable, 1994. – 204 p.

151. Lawson C. The Cambridge Companion to the Clarinet / C. Lawson. – Cambridge, 1995. – 240 p.

152. Lorenzo L. de. My Complete Story of the Flute / L. Lorenzo. – Texas, 1992. – 660 p.

153. Lukacs G. Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Hegels falsche und echte Ontologie. Neuwied / G. Lukacs. – Berlin: Sammlung Luchterhand, 1971. – 130 p.

154. Ott Brian. Intertextuality: Interpretive practice and textual strategy / Brian Ott, Walter Cameron // Critical Studies in Media Communication. Vol. 17. Issue 4. 2000. – Pp. 429–446.

155. Jung M. Hermeneutik zur Einführung / M. Jung. – Hamburg, 2001. – 41 p.

156. Reed-Danahay Deborah. Turning points and textual strategies in ethnographic writing / Deborah Reed-Danahay // International Journal of Qualitative Studies in Education. Volume 15. Issue 4. 2002. – Pp. 421–425.

157. Shai Burstyn. Authenticity in Interpretation / Burstyn Shai // Early Music. Music in Purcell's London. Vol. 23. No. 4. 1995. – Pp. 721–723.

158. Whitwell, D. The History and Littérature of the Wind Band and Wind Ensemble / Whitwell D.. – Vol. I – IX. – Northridge, 1984. – 265 p.

Когнитивно-аналитический компонент

Задание 1

С целью выявления уровня сформированности когнитивно-аналитического компонента подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений им было предложено в письменной форме ответить на поставленные музыкально-теоретические вопросы, а также на вопросы, касающиеся музыкальных стилей, средств музыкальной выразительности, особенностей музыкальной формы, приемов игры на духовых инструментах, необходимых для отображения музыкального образа сочинения.

1 раздел. Вопросы по теории музыки:

1. Написать от данного звука звукоряды следующих ладов: лидийский, миксолидийский, дорийский, фригийский, мажорную и минорную пентатонику, дважды гармонический мажор и минор
2. Группировка длительностей в инструментальной музыке в простых и сложных тактах.
3. Определить размер и характерные формулы ритмического рисунка в данной мелодии. Выявить выразительное значение ритма и метра в мелодии.
4. Определить лад, тональность в музыкальном примере, включая отклонения и модуляции.
5. Определить данные интервалы, отметить диатонические и хроматические, консонирующие и диссонирующие, разрешить, сделать обращение данных интервалов.
6. Определить данные аккорды (все виды трезвучий и главных септаккордов с обращениями), разрешить их во все возможные тональности.
7. Транспонировать построение на заданный интервал или в указанную тональность.

8. Проанализировать небольшое музыкальное произведение, выявляя особенности строения, фактуры, мелодии и аккордов.

II раздел. Вопросы, касающиеся музыкального стиля, интерпретации

1. Понятие музыкального стиля.
2. Понятие индивидуального исполнительского стиля.
3. Какие музыкальные стили вы знаете.
4. Понятие интерпретации.

III раздел. Вопросы, связанные с исполнением на духовых инструментах:

1. Выразительные средства духовых инструментов.
2. Интонационные основы музыкального исполнительства на духовых инструментах.
3. Исполнительские приемы игры на духовых инструментах.

Результаты Задания 1 (I – III разделы) оценивались по каждому разделу отдельно по пятибалльной системе.

5 – ответ полный;

4 – ответ недостаточно полный;

3 – допускает ошибки;

2 – более половины вопросов неудовлетворительны;

1 – не справляется с поставленными вопросами.

Максимальное количество баллов – 15.

Высокому уровню соответствовали баллы: 15 – 13;

среднему уровню: 12 – 10;

низкому уровню: 9 – 3.

Когнитивно-аналитический компонент

Задание 2

С целью выявления уровня сформированности когнитивно-аналитического компонента подготовки студентов класса духовых инструментов суза к художественной интерпретации музыкальных произведений им было предложено в письменной форме сделать исполнительский анализ Арии D-dur И.С. Баха из Оркестровой сюиты № 3.

Примерный план исполнительского анализа музыкального произведения

I. Раздел. Общие сведения о произведении

1. Эпоха, в которую творил композитор.
2. Место данного сочинения в творчестве композитора .
3. Музыкальный стиль, средства и приемы исполнительской выразительности.
4. Склад (полифонический, гомофонно-гармонический, смешанный).
4. Жанровая принадлежность.
5. Образная система, характерная для данного произведения.

II. Раздел. Исполнительский анализ средств музыкальной выразительности

1. Музыкальная форма как средство драматургии.
2. Динамический план произведения, кульминация.
3. Эмоционально-образное содержание произведения. Работа над художественным образом. Развитие художественного образа, контрасты.
4. Фразировка как средство выражения художественного образа.
4. Характеристика мелодии.
5. Тональный план.
6. Характеристика метроритма.
7. Интонационный анализ музыкального произведения.

III. Раздел. Анализ технических исполнительских трудностей

1. Анализ исполнительских приемов (техника дыхания, языка, амбушюра, пальцев и др.).

2. Анализ исполнительских средств музыкальной выразительности (тембр, метроритм, нюансы, штрихи, артикуляция и др.).
3. Анализ метроритмической, темповой стороны произведения.
4. Определение динамического плана, кульминаций сочинения.
5. Выбор художественных средств, виды техники.
6. Выбор сценического поведения (посадка, характер движений, мимика).
7. Анализ технических трудностей исполнения (интонационные, темповые, ритмические, штриховые, аппликатурные и др.).

Результаты **Задания 2 (I – III разделы)** оценивались по пятибалльной системе по каждому разделу

5 – ответ полный;

4 – ответ недостаточно полный;

3 – допускает ошибки;

2 – более половины вопросов неудовлетворительны;

1 – не справился с поставленными вопросами.

Высокому уровню соответствовали баллы: 15 – 13;

среднему уровню: 12 – 10;

низкому уровню: 9 – 3.

Результаты выполнения 1 и 2 заданий заносились в таблицы 1–2.

Таблица 1

**Уровни выполнения письменных заданий
на констатирующем/контрольном этапе (экспериментальная группа)**

№ испытуемого	Задание 1 Музыкально-теоретические вопросы (количество баллов от 3 до 15)	Задание 2 Исполнительский анализ (количество баллов от 3 до 15)	Средний балл	Уровень (В, С, Н)
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				

9				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				

Таблица 2

**Уровни выполнения письменных заданий
на констатирующем/контрольном этапе (контрольная группа)**

№ испы- туемо- го	Задание 1 Музыкально-теоретические вопросы (количество баллов от 3 до 15)	Задание 2 Исполнительский анализ (количество баллов от 3 до 15)	Средний балл	Уровень (В, С, Н)
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Художественно-операциональный компонент

Художественно-операциональный компонент предполагает владение навыками игры на духовом инструменте (точное исполнение нотного текста, ритмического рисунка, гибкость динамических нюансов, владение piano, качественное соединение звуков, легато; искусство кантиленной игры; выразительное звучание инструмента, исполнительское дыхание); способность к созданию индивидуального исполнительского стиля,

отличающегося художественно-образной трактовкой сочинений различных жанровых и стилевых направлений.

Студентам было предложено подготовить самостоятельно произведение И.С. Баха «Ария D-dur» из Оркестровой сюиты № 3 на констатирующем этапе и произведение И. Пахельбеля Канон D-dur на контрольном этапе.

Эксперты после прослушивания произведения заполняли разработанные автором таблицы (см. таблицы 1, 2), обращая внимание на следующие критерии исполнения данного произведения:

1) владение техникой исполнительства на духовом инструменте (точность исполнения музыкального текста, чистота интонации, правильное звукоизвлечение, дыхание и др.);

2) художественно-образная трактовка сочинения (музыкальность и эмоциональность исполнения);

3) чувство музыкального стиля.

Каждый критерий оценивался по пятибалльной системе:

5 – полностью владеет данным критерием;

4 – владеет данным критерием недостаточно уверенно;

3 – допускает ошибки;

2 – плохо ориентируется в исполнительском, теоретическом аспекте;

1 – не справляется с поставленными задачами.

Высокому уровню соответствовали баллы: 15 – 13;

среднему уровню: 12 – 10;

низкому уровню: 9 – 3.

Результаты выполнения 1 и 2 заданий заносились в таблицы 1–2.

Таблица 1

**Анализ самостоятельной работы студентов экспериментальной группы
(констатирующий/контрольный этап)**

№ испытуемого-го	Владение исполнительскими приемами игры на духовом инструменте	Художественно-образная трактовка сочинения	Чувство музыкального стиля	Средний балл	Уровень (В, С, Н)
	Результат оценивается по пятибалльной системе				

1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					

Таблица 2

**Анализ самостоятельной работы студентов контрольной группы
(констатирующий/контрольный этап)**

№ испытуемого	Владение исполнительскими приемами игры на духовом инструменте	Художественно-образная трактовка сочинения	Чувство музыкального стиля	Средний балл	Уровень (В, С, Н)
Результат оценивается по пятибалльной системе					
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Рефлексивно-герменевтический компонент

Рефлексивно-герменевтический компонент показывает способность испытуемого анализировать музыкальное произведение, интерпретировать его с учетом стилевых особенностей эпохи и композитора, рефлексировать по поводу качества собственного исполнения музыкального произведения.

Испытуемым было предложено самостоятельно в течение трех недель подготовить музыкальные произведения трех стилевых направлений: барокко, романтизм, современная музыка, относящихся по уровню сложности к 5–7 классам детской музыкальной школы и школы искусств (1. И. Пахельбель. Канон D-dur. 2. С. Рахманинов. Вокализ. 3. З. Абреу. Тикотико).

Эксперты анализировали качество исполнения сочинений в соответствии со следующими критериями: 1) владение исполнительскими приемами, свойственными композитору и музыкальной эпохе; 2) наличие индивидуального исполнительского стиля, включающего образность, адекватность, осмысленность, целостность, эмоциональное отношение; 3) умение интерпретировать музыкальное произведение с учетом стилевых особенностей эпохи и композитора.

Каждый критерий оценивался по пятибалльной системе:

5 – полностью владеет данным критерием;

4 – владеет данным критерием недостаточно уверенно;

3 – допускает ошибки;

2 – плохо ориентируется в исполнительском, теоретическом аспекте;

1 – не справляется с поставленными задачами.

Высокому уровню соответствовали баллы: 15 – 13;

среднему уровню: 12 – 10;

низкому уровню: 9 – 3.

Результаты выполнения 1 и 2 заданий заносились в таблицы 1–2.

Таблица 1

**Анализ самостоятельной работы студентов экспериментальной группы
(констатирующий/контрольный этап)**

№ испы- туемо -го	Владение исполнительскими приемами, свойственными композитору и музыкальной эпохе	Наличие индивидуального исполнительского стиля.	Умение интерпретировать музыкальное произведение с учетом стиливых особенностей эпохи и композитора	Средни й балл	Уров ень (В, С, Н)
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					

Таблица 2

**Анализ самостоятельной работы студентов контрольной группы
(констатирующий/контрольный этап)**

№ испы- туемо -го	Владение исполнительскими приемами, свойственными композитору и музыкальной эпохе	Наличие индивидуального исполнительского стиля.	Умение интерпретировать музыкальное произведение с учетом стиливых особенностей эпохи и композитора	Средни й балл	Уро- вень (В, С, Н)
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					

15					
16					

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Белгородский государственный институт искусств и культуры»
Факультет исполнительского искусства

Ю.А. ИЛЬИНА

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Методические рекомендации

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ:
53.02.03 «ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО»
(ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ)

Белгород – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	189
Раздел I. Информационно-ознакомительный этап художественной интерпретации музыкальных произведений.....	192
Раздел II. Работа над художественным образом музыкального сочинения.....	197
Раздел III. Работа над индивидуальным исполнительским стилем.....	200
Раздел IV. Исполнительская редакция музыкального произведения ..	203
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	206
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	208

ВВЕДЕНИЕ

В профессиональной подготовке музыканта-исполнителя на духовых инструментах особую роль играет владение умениями художественной интерпретации музыкальных сочинений. «Интерпретация (от лат. *interpretation* – объяснение, трактовка) – это теоретико-познавательная категория; метод научного познания, направленный на понимание внутреннего содержания интерпретируемого объекта через изучение его внешних проявлений (знаков, символов, жестов, звуков и др.)» [11, с. 569]. В музыкальной науке интерпретация связана изучением смысла, заложенного композитором в музыкальном сочинении, с творческим воплощением художественного образа произведения в процессе исполнения.

В Музыкальной энциклопедии дано следующее определение рассматриваемого феномена: «Интерпретация – художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [14, с. 550]. В каждую музыкальную эпоху действовали разные подходы к проблеме интерпретации, в зависимости от системы нотации, конструкции музыкальных инструментов, индивидуального стиля музыканта, его исполнительских возможностей, мировоззренческих позиций, эстетических идеалов.

Процесс подготовки в классе духовых инструментов происходит в результате овладения мастерством игры на духовом инструменте в разных музыкальных стилях, ознакомления с теоретическими основами интерпретации музыки разных эпох и стилей (барокко, классическая, романтическая, современная музыка), приобретения навыков аргументировано судить об интерпретациях разных исполнителей, создавать собственную трактовку изучаемого произведения.

Обучение студентов-духовиков в колледже ориентировано на формирование общепрофессиональных (ОК) и профессиональных компетенций (ПК) в соответствии с ФГОС СПО по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (оркестровые духовые и ударные инструменты) [26].

В процессе формирования навыков художественной интерпретации особое значение имеет приобретение общепрофессиональных и профессиональных компетенций, направленных на поиск необходимых источников, их критический анализ, использование современных информационных технологий, формирование исполнительских навыков и др.

Исполнительство на духовых инструментах с их ярким, оригинальным звучанием имеет длительную историю. В России большую роль в становлении инструментального исполнительского искусства сыграли Московская, Санкт-Петербургская (Ленинградская) и другие консерватории. Они стали центрами музыкальной культуры в стране и получили достойное развитие в XX – XXI веках. В развитие духового искусства значительный вклад внесли выдающиеся музыканты-виртуозы: В.М. Блажевич (тромбон), С.В. Розанов (кларнет), М.И. Табаков (труба), В.Н. Цыбин (флейта) и др. Выдающимся трубачом, дирижером, профессором Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, народным артистом РСФСР был Тимофей Александрович Докшицер. Его исполнение отличалось тембровым разнообразием, красотой тона, пластичностью фразировки и ювелирной отточенностью техники.

В середине XX века в России происходит активное становление и дальнейшее формирование методических принципов, рекомендаций, направленных на обогащение выразительных возможностей духовых инструментов, появляются методические работы, учебные пособия для духовых инструментов С. Розанова (1938), Н. Платонова (1958); Н. Яворского (1959); Б. Дикова (1962); А. Усова (1957, 1965); В. Леонова (2014); В. Гержева (2015) и др. [21, 18, 29, 8, 25, 12, 5]. Данные пособия содержат ценные

методические рекомендации по вопросам исполнительства на духовых инструментах.

Признанными мастерами игры на духовых инструментах в XXI веке стали Сергей Накаряков (труба), Игорь Фёдоров (кларнет), Владислав Лаврик (труба), Сергей Колесов (саксофон), Игорь Бутман (саксофон) и многие другие музыканты. Безграничные возможности трубы демонстрировал всему миру Сергей Накаряков, заслужив высокие звания: «Паганини трубы», «Карузо трубы», «Лучший трубач XXI века». В целом, русская школа исполнительства на духовых инструментах характеризуется высоким качеством звучания, логикой фразировки, особой выразительностью, глубоким проникновением в музыкальное содержание произведения.

Раздел I

ИНФОРМАЦИОННО-ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Подготовка к художественной интерпретации музыкальных произведений начинается с первичного знакомства с музыкальным произведением, творчеством композитора, овладения исполнительскими средствами выразительности. Далее происходит эскизная работа над музыкальным сочинением. На начальном этапе педагог, чаще всего, исполняет произведение, чтобы у студента после его прослушивания сложилось определенное впечатление о сочинении. Самостоятельное интонирование нотного текста на духовом инструменте требует внимательного анализа нотного текста, авторских указаний для воплощения художественного образа сочинения. По мере его изучения происходит осознание характера, художественного образа произведения, постепенно появляются первые предпосылки художественной трактовки музыкального произведения.

Особое внимание следует уделять совершенствованию навыков игры на духовом инструменте. «Работая над технически сложными местами произведения, все пассажи рекомендуется играть по многу раз в медленном темпе, тщательно вслушиваясь в каждый звук», – пишет Б.А. Диков [8, с. 26]. Важно не механически исполнять нотный текст, а детально прорабатывать каждую фразу. Грамотное использование средств музыкальной и исполнительской выразительности при игре духовых инструментах позволяет создавать некий новый мир художественного пространства музыкального произведения.

Необходимо различать понятия «музыкальные средства выразительности» и «исполнительские средства выразительности». В первом случае имеются в виду такие элементы нотного текста, как мелодия, метроритм, темп, динамические оттенки, тональный план, гармония и др.

Исполнительские средства выразительности включают компоненты, которые целиком зависят от мастерства исполнителя. К ним относятся: интонация, тембр, артикуляция, исполнительские штрихи, дыхание, агогика, фразировка, нюансировка, исполнительские приемы, связанные с техникой губ, языка и др. Подлинно художественное исполнение отличается тем, что все элементы выразительности находятся в органичном взаимодействии.

В процессе чтения нот с листа, в зависимости от степени предварительной подготовки, интуитивно или осознанно используются определенные технические навыки, инструментально-исполнительские элементы выразительности, необходимые для создания музыкального образа. Начальный этап художественной интерпретации музыки задает траекторию движения исполнительской мысли, обеспечивает постановку собственных исполнительских задач, являясь основой для толкования произведения.

Уровень предварительной интерпретации полностью зависит от профессионализма музыканта, его знаний музыкальной теории, стилевых особенностей композиции и жанра произведения. Говоря об исполнителях высочайшего уровня можно сказать и о художественном прочтении нотного текста с листа. Музыканты такого уровня мастерства мгновенно ориентируются в стилевых и жанровых особенностях произведения, в средствах выразительности, необходимых для создания образной сферы сочинения.

На этом этапе подготовки студентов-духовиков особое значение приобретает музыкально-теоретический анализ, позволяющий выявить специфические особенности сочинения, определить информационные смыслы. В процессе такой работы постепенно формируются навыки герменевтического анализа, который связан с искусством толкования текста, его художественного содержания с учетом стилевых особенностей сочинения, что является условием интерпретаторской деятельности музыканта. Герменевтический анализ включает следующие этапы: 1) анализ выразительных средств музыкального языка, характера художественного

образа сочинения; 2) расшифровка музыкального содержания произведения; 3) создание собственной исполнительской концепции.

По мере работы над произведением важно сотрудничество педагога и студента на новом уровне – в форме диалога, в процессе которого формулируются вопросы, решение которых приводит к получению недостающего интерпретационного знания. От степени музыкально-теоретической и исполнительской подготовки, способности личности к самореализации зависит качество трактовки музыкального произведения студентом-духовиком, адекватность его исполнения идее композитора.

С целью более четкой, осмысленной интерпретации музыкального произведения предлагается проводить его *исполнительский анализ* по следующему плану:

I. Раздел. Общие сведения о произведении

1. Эпоха, в которую творил композитор.
2. Место данного сочинения в творчестве композитора .
3. Музыкальный стиль произведения.
4. Характеристика мелодии.
5. Метроритмические особенности.
6. Динамические оттенки.
7. Тональный план.
8. Музыкальная форма и драматургия сочинения.
9. Жанровая принадлежность.
10. Образная система, характерная для данного сочинения.

II. Раздел. Исполнительский анализ средств музыкальной выразительности

1. Средства и приемы исполнительской выразительности.
2. Динамический план произведения, кульминация.
3. Выбор темпов. Агогика.
4. Фразировка как средство выражения художественного образа.
5. Эмоционально-образное содержание произведения.

6. Работа над художественным образом. Развитие художественного образа, контрасты.

III. Раздел. Анализ технических исполнительских трудностей

1. Работа над исполнительской интонацией.
2. Исполнительская техника (техника дыхания, языка, амбушюра, пальцев)
3. Работа над исполнительскими средствами музыкальной выразительности (тембр, метроритм, нюансы, штрихи, артикуляция).
4. Выбор художественных средств выразительности.
6. Выбор сценического поведения (посадка, характер движений, мимика)
7. Технические трудности исполнения (интонационные, темповые, ритмические, штриховые, аппликатурные и т. д.).

План исполнительского анализа может варьироваться, дополняться новыми пунктами.

Подготовка к концертному выступлению – сложный и длительный процесс, который включает помимо работы над индивидуальным стилем исполнения, освоение элементов саморегуляции, преодоление эстрадного волнения, владение навыками рефлексии своего исполнения. При этом большое внимание уделяется проблеме интерпретации музыкальных сочинений разных эпох и стилевых направлений.

Современный исполнитель должен знать специфику нотации, исполнительства в разные эпохи, особенности конструкции инструментов, влияющие на качество исполнения. В число знаний, необходимых для художественной интерпретации, входит понятие о стиле. По мнению В.Н. Холоповой, «стиль – категория историческая, меняющая свое содержание в разные эпохи ...» [27, с. 223]. Существуют различные определения музыкального стиля, например, у Е.В. Назайкинского: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.) ... » [16, с. 20].

Для полноценной интерпретаторской деятельности необходимо

ориентироваться в основных академических музыкальных стилях и эпохах, средствах музыкальной выразительности, используемых на каждом этапе развития музыкального искусства. Проблемы музыкальных историко-стилевых процессов рассматривает С.С. Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей», изданной в 1973 году [22]. Он выделяет «пять основных стилистических эпох в истории европейской музыки... От происхождения до рубежа XIX и XX веков» [22, с. 13–15]. В настоящее время периодизация музыкальных эпох дополняется и расширяется: «Средневековье (476—1400). Ренессанс (1400—1600). Барокко (1600—1750). Классицизм (1750—1820). Романтизм (1820—1890). Модернизм (1890—1930). XX век (1901—2000): Модернизм. Экспрессионизм. Конструктивизм. Неоклассицизм. XXI век (2001 – н. в.)» [9]. Конечно, данная классификация не исчерпывает всего богатства и разнообразия музыкальных стилистических направлений. Необходимы новые исследования, более глубокое погружение в увлекательный мир музыкального искусства. Изучение музыкальных стилей происходит в результате приобретения слухового опыта, сравнительного анализа общего и отличного в интерпретациях произведений разных стилиевых направлений.

Раздел II

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ

Творческое воплощение музыкального произведения на духовом инструменте происходит в процессе работы над художественным контекстом сочинения. Такая работа связана с более глубоким музыкально-теоретическим, исполнительским анализом художественного содержания сочинения, оттачиванием исполнительского мастерства. На данном этапе продолжается комплексное исследование стиля сочинения, элементов нотного текста, музыкально-языковых средств, музыкальной формы, авторских или редакторских ремарок в отдельности и во взаимодействии, направленное на создание собственной исполнительской концепции.

Чтобы понять художественный смысл музыкального произведения, необходима вдумчивая детальная работа над нотным текстом. В результате такой работы художественный образ, интуитивно осознанный на предыдущем этапе, становится более конкретным и понятным во всех тонкостях. В статье «Целостный анализ музыкальных произведений и его методика» В.А. Цуккерман рекомендует перед теоретическим анализом музыкального произведения «оценить характер музыки, ее экспрессию и, шире, получить первое представление о типе образности ...» [28, с. 265].

Следует учитывать, что авторский текст, который реконструируется исполнителем, имеет определенное поле значений. Студент совместно с педагогом должен выбрать наиболее убедительный вариант исполнения, соответствующий идее композитора, той эпохе, в которую он творил. «Герменевтический подход, связанный с истолкованием музыкального произведения, при всей своей многоаспектности направлен к единой цели – поиску смысла, значения и ценности», – пишет Н.С. Гуляницкая [7, с. 19].

В процессе познания музыкального произведения используются симультанное и сукцессивное восприятие. Симультанный вид предполагает

одномоментный охват всего произведения, сукцессивный – направлен на последовательное (потактовое) восприятие сочинения. Как правило, последний вид чаще используется, поскольку более привычен и понятен. Интерпретация музыкальных произведений получается лучше, когда у студентов и композитора близкие типы художественно-образного мышления, хотя это не является обязательным условием. Главное – стремление понять замысел композитора и попытаться его воплотить в индивидуальной манере, не копирующей чужое исполнение.

Для формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений необходимо больше читать с листа произведений разных жанров и стилистических направлений, развивать исполнительское мастерство, овладевая как традиционными средствами музыкальной выразительности, так и современными, новейшими приемами, необходимыми для исполнения произведений музыкального искусства XX–XXI веков. Важно слушать одно и то же произведение в исполнении лучших музыкантов с целью сравнения разных интерпретаций, индивидуальных исполнительских концепций, выбора наиболее удачного исполнения, разработки собственной трактовки, учитывающей идею композитора. Одной из важных задач является приобретение навыков контроля собственного исполнения, рефлексии своей исполнительской деятельности.

В ходе работы над музыкальным сочинением студент может использовать различные типы рефлексии (А.М. Гальберштам) [4]. «Операциональная рефлексия» направлена на контроль конкретных исполнительских действий, приемов, необходимых для создания художественного образа произведения. В ходе концертного выступления используется «сценическая рефлексия», позволяющая контролировать процесс исполнения и при необходимости его корректировать. «Профессионально-личностная рефлексия» – качество личности студента, предполагающее творческий, осознанный подход к целостному процессу исполнительства или педагогической работы.

Одним из эффективных методов музыкально-стилевого воспитания студента является метод слуховой экспертизы стилей, описанный Е.В. Назайкинским в учебном пособии «Стиль и жанр в музыке» [16, с. 231–233]. Этот метод может широко использоваться в классе духовых инструментов суза, поскольку направлен на формирование у студентов навыков слухового анализа произведений разных стилевых и жанровых направлений. Студентам предлагается прослушать пять незнакомых разностилевых сочинений или небольших фрагментов (в стиле барокко, классицизма, романтизма, современной музыки), а затем они должны определить стилевую принадлежность прослушанного произведения или его отрывка. Такой метод позволяет познакомиться с произведениями разных стилей, стимулирует развитие чувства стиля, способствует формированию навыков слухового восприятия произведений различных жанров и эпох.

В процессе интерпретаторского анализа исполняемого сочинения надо прийти к собственному пониманию замысла композитора и возможности его воплощения на духовом инструменте. При этом многое зависит от творческого потенциала студента-музыканта, степени сформированности индивидуального исполнительского стиля.

Раздел III

РАБОТА НАД ИНДИВИДУАЛЬНЫМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ СТИЛЕМ

Индивидуальный исполнительский стиль зависит от особенностей личности студента-духовика, его мировоззрения, эстетических идеалов, его способности находить нужную литературу, умения анализировать нотный текст во всех его тонкостях и подробностях, выявлять специфику творческого почерка композитора, стилистику его сочинения. Очень важен креативный, нестандартный подход к выработке оригинальной исполнительской трактовки сочинения, не копирующей уже известные исполнения, но и не противоречащей идее композитора.

Исполнительская концепция предполагает ту или иную трактовку музыкального сочинения и творческое самобытное его воссоздание, основанное на глубоком постижении художественного содержания произведения, известных традиций той или иной эпохи. Постепенно формируются основы художественной трактовки произведения, собственной исполнительской концепции, развивается способность рефлексировать в процессе интерпретаторской деятельности.

Создавая исполнительскую концепцию музыкального произведения, необходимо проанализировать специфику художественного стиля сочинения, логику развития музыкальной идеи композитора, эмоционально-образного содержания. В процессе анализа ценностной значимости музыкального произведения происходит осознание художественного замысла композитора с целью его передачи слушателю.

Художественная трактовка сочинения предполагает осознание не только особенностей воплощаемого художественного образа во всех его деталях, но и целостное представление всего произведения. Важно, как уже отмечалось, доскональное изучение нотного текста, позволяющее проникнуть в смысл, идею музыкального произведения, и его адекватное воспроизведение на духовом инструменте.

«Интерпретация, – писал С.В. Рахманинов, – зависит главным образом от таланта и индивидуальности. Однако владение техникой – основа интерпретации ...» [20, с. 115]. Высказывание С.В. Рахманинова, касающееся исполнительской техники пианиста, актуально и для студентов класса духовых инструментов. Творческое воплощение музыкального сочинения связано с применением различных технических приемов, использованием новых исполнительских средств музыкальной выразительности, необходимых для отображения характера произведения, его стилевых черт. Уровень исполнительского мастерства музыканта-исполнителя, его артистизма, рефлексии творческого процесса должен соответствовать поставленным задачам. «Сильную творческую исполнительскую индивидуальность можно узнать с "закрытыми глазами", так же как узнают стиль композитора», – пишет В.Н. Холопова [27, с. 298].

Работая над произведением, студент должен учитывать, что существуют стабильные и мобильные средства выразительности. К стабильным средствам относят: нотный текст, звукообразование, авторские указания темпов, динамических оттенков и другие средства, зафиксированные в нотном тексте. К мобильным – эмоционально-образный характер исполнения, включающий яркую динамику, богатое тембровое звучание инструмента, точную артикуляцию, правильное звукообразование, логичные агогические изменения темпа и т. п. Благодаря мобильным средствам, музыкант-духовик создает индивидуальную трактовку сочинения, опирающуюся на познание художественного строя сочинения, эпохи, в которую сочинял композитор.

Как уже отмечалось, рефлексивные способности предполагают такие свойства студентов, которые позволяют анализировать и осознавать собственные исполнительские действия, направленные на отображение средств музыкальной выразительности (темп, агогические изменения, нюансы, яркая кульминация и др.), осуществление слухового, эмоционального и интеллектуального контроля исполнительского процесса.

Следует учитывать, что исполнительская интерпретация стилей в разные времена трактовалась по-разному. Как известно, может существовать много разных трактовок музыкального произведения. В каждую эпоху в соответствии с определенным культурным контекстом могли быть свои взгляды на эстетический феномен музыкального стиля, поэтому важен элемент как бы сотворчества, диалога с композитором.

В заключение раздела приведем слова Г.Г. Нейгауза, который иронично высказывается по поводу индивидуального стиля исполнения: «Первый – никакого стиля... Второй – исполнение "морговое": исполнитель так стеснен "сводом законов" (часто воображаемых), так старается "соблюдать стиль", ... что, в конце концов, бедный автор умирает... Третий вид ... – исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения... Четвертый вид ... – исполнение "современное", живое, дышащее любовью к автору... » [17, с. 249–250]. Безусловно, Г.Г. Нейгауз отдает предпочтение последнему виду исполнения, вместе с тем отдавая должное третьему виду как ценному опыту.

Раздел IV

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ РЕДАКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Заключительный этап художественной интерпретации музыкального произведения – постинтерпретационный. Результаты предыдущей работы синтезируются в исполнительской редакции музыкального сочинения. На этой стадии формирования умений художественной интерпретации музыкального произведения происходит его окончательная исполнительская редакция, а при необходимости – творческое переосмысление образной трактовки сочинения, переинтерпретация.

Желательно на этом этапе сделать видеозапись исполнения студента, чтобы он имел возможность услышать свое выступление как бы со стороны, проанализировать его, обсудить с педагогом. Участие в концертах, на различных прослушиваниях способствует становлению личности музыканта-исполнителя. Такие выступления также должны сопровождаться доброжелательным профессиональным обсуждением, в котором бы участвовали студенты, педагоги. В результате студент-музыкант сможет получить полезные советы, проанализировать свое выступление, скорректировать трактовку сочинения, представляя свое "видение" произведения

Помимо строго закрепленных композитором в нотном тексте неизменяемых, постоянных компонентов, существуют изменяемые, варианты (мобильные) средства, которые связаны с творческим прочтением текста музыкантом-исполнителем. Н.А. Мятлева рассматривает их как «зона композиторской и зона исполнительской компетенции» [15]. Как уже отмечалось выше, нотный текст содержит конкретные звуковысотные параметры, определенный метроритм, обозначения громкости, динамических оттенков, темпа, характера исполнения и т. п. Вместе с тем, для исполнителя остается широкое поле креативного прочтения текста, в котором учитываются особенности музыкального стиля той или

иной эпохи, творческого направления. Это могут быть и динамические оттенки, не указанные композитором, и незначительные отклонения от темпа с последующим возвращением в первоначальный темп (агогика), яркое эмоциональное отображение художественного образа сочинения с помощью грамотной артикуляции, фразировки и т. п.

По аналогии со стабильными и мобильными средствами В.Н. Холопова делит музыкально-выразительные средства на «на две сферы: центральную и периферическую. Центральная сфера – стабильна, незыблема, твердо фиксируется в нотах, периферийная – мобильна, переменна, предоставляется воле исполнителя» [27, с. 288]. Важно, чтобы у музыканта-духовика сформировалось собственное видение исполнения, не повторяющее другие трактовки сочинения.

Чтобы избежать «чрезмерной интерпретации» необходимо опираться на «текстуальные стратегии», которые являются ориентирами для интерпретаторской деятельности студентов. Впервые термин «текстуальные стратегии» появился в гуманитарных науках. «Под текстуальной стратегией в музыкальном исполнительстве предлагается понимать исторически детерминированный метод декодирования музыкального текста...» (А.Н. Мятиева) [15, с. 246]. Музыкант-исполнитель, интерпретируя музыкальный текст, должен творчески относиться к процессу исполнения, избегая шаблонных, подражательных исполнительских действий, находя собственную трактовку сочинения.

Разные варианты текстуальных стратегий предложены Н.А. Мятиевой: старинная, классико-романтическая, новейшая. Этим вариантам соответствуют интерпретаторские периоды: «до-интерпретаторский, интерпретаторский и пост-интерпретаторский» (С. Савенко). Классико-романтическую музыку с ее традиционной системой нотации относят к «интерпретаторскому» периоду, сюда также причисляют и современные произведения, написанные в рамках вышеуказанных традиций. До-интерпретаторская эпоха (григорианский хорал, Ренессанс, барокко и другие

доклассические произведения) связана со старинной текстуальной стратегией, когда не было точных указаний в нотном тексте, и музыкант часто выступал в роли сочинителя-импровизатора. Это касается, например, расшифровки мелизмов, цифрованного баса, по которому исполнялись аккорды и мелодические фигурации.

Постинтерпретаторская эпоха относится примерно ко второй половине XX века и связана с новейшей текстуальной стратегией, чаще ее относят к авангардным произведениям, ориентированным на новые системы нотной записи, новые формы воплощения творческой мысли. В настоящее время в концертной деятельности используются новые формы воплощения художественного замысла автора произведения, связанные с использованием видеоряда, сценических движений, приглашения чтеца и т. п.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подготовка к художественной интерпретации музыкальных произведений студентов класса духовых инструментов суза представляет собой интегрированную деятельность, объединяющую учебно-познавательную, исполнительскую, творческую работу, креативное сотрудничество педагога и студента с целью формирования умений художественной интерпретации музыкальных произведений. Рассматриваемая подготовка включает изучение разнообразных приемов и средств выразительности игры на духовых инструментах, исполнительский анализ музыкального произведения, направленный на художественное осмысление музыкального образа, создание индивидуального исполнительского стиля студента.

Непременными условиями интерпретаторской деятельности студентов-духовиков являются: 1. Освоение знаний, необходимых для художественной интерпретации музыкальных произведений. 2. Формирование комплекса умений художественной интерпретации музыкального произведения у студентов (музыкально-технических умений интонирования на духовом инструменте; когнитивных умений, направленных на самостоятельное изучение специальной литературы, приобретение знаний, необходимых для интерпретаторской деятельности; творческих умений, предполагающих нестандартный, креативный подход к процессу художественной интерпретации музыкальных произведений; рефлексивно-перцептивных умений, направленных на рефлексию исполнительской деятельности, осознание художественного стиля композитора). 3. Развитие индивидуального исполнительского стиля игры на духовом инструменте. 4. Творческое сотрудничество педагога и студентов.

Исполнительство на духовых инструментах имеет свои особенности, связанные с монодическим звучанием, уникальным тембром, способом держания инструмента, положением корпуса, спецификой звукоизвлечения,

дыхания, интонации, вибрато, тембру и др., в связи с этим методика обучения игре на каждом инструменте имеет свои специфические отличия.

Критериями художественной интерпретации музыкального произведения являются: 1) полнота раскрытия содержания музыкального произведения; 2) степень постижения авторского замысла (знание о творческих приоритетах композитора, о художественных ориентирах его деятельности этого периода и др.); 3) детализированность аргументации; адекватность словесной характеристики музыки и ее исполнения; 4) артистизм в публичном озвучивании произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березин, В.В. Исполнительство на духовых инструментах: подготовка к концертному выступлению / В.В. Березин – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2022. – Т. 10. – № 2. – С. 152–163.
2. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей /Д.Б. Богоявленская. – Москва: Академия, 2002. – 318 с. – Текст : непосредственный.
3. Вахтель, Л.В. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения: специальность 19.00.07 «Педагогическая психология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Вахтель Лариса Викторовна; Курский государственный университет. – Курск, 2003. – 20 с. – Текст : непосредственный.
4. Гальберштам, А.М. Взаимосвязь профессиональной рефлексии и эффективности музыкально-исполнительской деятельности студентов: специальность 19.00.07 «Педагогическая психология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Гальберштам Александра Марковна; Московский государственный педагогический университет. – Москва, 2001. – 133 с. – Текст : непосредственный.
5. Гержев, В.Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие / В.Н. Гержев. – Санкт-Петербург [и др.] ; Лань : Планета музыки, 2015. – 125 с. – Текст : непосредственный.
6. Герменевтика. (Hermeneutics). – Текст : электронный – URL: https://studme.org/56298/filosofiya/germenevtika_hermeneutics (дата обращения 02.02.2025).
7. Гуляницкая, Н.С. Методы науки о музыке: Исследование / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Музыка, 2009. – 256 с. – Текст : непосредственный.

8. Диков, Б.А. Методика обучения игре на кларнете: учебное пособие для муз. вузов / Б. Диков. – Москва: Музыка, 1983. – 192 с. – Текст : непосредственный.
9. История музыки. Музыкальные эпохи: Инфокаталог. – Текст : электронный – URL: <https://infoselection.ru/infokatalog/muzyka/muzyka-obshchee/item/545-istoriya-muzyki-muzykalnye-epokhi> (дата обращения: 02.02.2025).
10. Комлев, Н.Г. Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. – Москва : Эксмо. – 669 с. – Текст : непосредственный.
11. Кузнецов, С.А. Интерпретация / С.А. Кузнецов // Большой толковый словарь русского языка. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998. – С. 569. – Текст : непосредственный.
12. Леонов, В.А. Методика обучения игре на духовых инструментах / В.А. Леонов, И.Д. Палкина; науч. ред. К.А. Жабинский;. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – 240 с. – Текст : непосредственный.
13. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 264 с. – Текст : непосредственный.
14. Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю.В. Келдыша. – Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – 550 с. – Текст : непосредственный.
15. Мятиева, Н.А. Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий / Н.А. Мятиева – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2009. – № 4 (30). – С. 246.
16. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.
17. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – Изд. третье / Г.Г. Нейгауз. – Москва: Музыка, 1967. – 310 с. – Текст : непосредственный.

18. Платонов, Н.И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н.И. Платонов. – Москва: Музгиз, 1958. – 48 с. – Текст : непосредственный.
19. Попов, В.С. Русская школа духового исполнительства / В.С. Попов – Текст : непосредственный //Музыкальное исполнительство и образование. – 2017. – № 3 (19). – С. 123–132.
20. Рахманинов, С.В. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Сергей Рахманинов. Литературное наследие. – Т. 1. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 115. – Текст : непосредственный.
21. Розанов, С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах / С.В. Розанов. – Москва: Музгиз, 1938. – 52 с. – Текст : непосредственный.
22. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – Москва: Музыка, 1973. – 448 с. – Текст : непосредственный.
23. Телегина, Н.О. Методика развития умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов вузов искусств в процессе фортепианной подготовки / Н.О. Телегина – Текст : непосредственный // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4. – С. 46.
24. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов вузов / А.Г. Каузова и др. Под ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – Москва: ВЛАДОС, 2001. – 368 с. – Текст : непосредственный.
25. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие для муз. вузов / Ю.А. Усов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1986. – 189 с. – Текст : непосредственный.
26. ФГОС СПО по специальности 53.02.03 инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 27.10. 2014 г. № 1390. – Текст : непосредственный.

27. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки. – 2000. – 320 с. – Текст : непосредственный.

28. Цуккерман, В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика / В.А. Цуккерман // Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования. – Москва: Музыка, 1965. – С. 264–320. – Текст : непосредственный.

29. Яворский, Н.Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период / Н.Н. Яворский. – Москва: [б. и.], 1959. – 80 с. – Текст : непосредственный.