

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ СПЕЦИАЛИСТОВ ДУХОВОГО ИСКУССТВА

Выявление задатков, развитие способностей, формирование профессиональных навыков и рождение настоящего Мастера в процессе трудовой деятельности человека по любой специальности и квалификации всегда было ответственным делом. Такой путь предполагает не только стадию обучения, что само собой разумеющееся. Для настоящего же специалиста необходимо успешное прохождение своего дальнейшего трудового пути на следующей стадии освоения профессионального мастерства. Эта стадия предполагает решение следующих вопросов и задач:

- подтверждение собственной квалификации и оправдание надежд своих педагогов;

- систематические усилия по совершенствованию уровня мастерства и постоянное участие в системе повышения квалификации престижных курсов в ведущих учреждениях;

- укрепление и поддержка личного авторитета среди коллег;

- реализация возможности восхождения на «профессиональный Олимп» и завоевание всеобщего признания и симпатий;

- изучение опыта наставничества, осмысление и обобщение собственных профессиональных наработок, опыта деятельности и реализация возможности их передачи другим специалистам.

И стадия обучения своему ремеслу, и стадия профессионального становления в процессе самостоятельной трудовой деятельности одинаково важны и ответственны. Ведь не секрет, что молодые специалисты, получившие достаточный образовательный уровень и профессиональный объем знаний, могут спастись перед спорными трудовыми коллизиями и сложностями и вообще уйти из профессии. Но можно вспомнить и таких «тихих троечников», которые уверенно сориентировались в многогранных трудовых отношениях, активно включились в систему по-

вышения квалификации и собственной настойчивостью добились весьма впечатляющих профессиональных результатов.

Предметом наших профессиональных интересов является исследование специфики и особенностей духовного искусства. Исследование специфики художественно-образного мышления, как нам представляется, одинаково актуально и важно для обучающихся секретам духовного искусства, для профессионалов в этой области, а также и для музыкантов-любителей сферы народного творчества (духовые оркестры и ансамбли; исполнители на народных духовых инструментах).

В основе рождения и становления специалиста любой профессии с последующей его успешной карьерой лежит напряженная интеллектуально-мыслительная деятельность. Это условие абсолютно правомерно и для специалистов духового искусства. Но в процессе их подготовки возникает еще одно существенное обстоятельство: крайне необходимы еще и специфические знания, навыки, умения, качества, художественно-природная одаренность. Невозможность художественно-образно мыслить, отсутствие понимания сущности творческого процесса, характера образа и последующего его адекватного репродуцирования, транслирования в ходе исполнительской деятельности приводит к полному разочарованию тех обучающихся, кому не по силам решать ответственные художественно-творческие и технолого-исполнительские задачи. Добавим, что и сам процесс подготовки специалистов духового искусства весьма сложный, насыщенный, эмоционально ёмкий. А в организации этого процесса существует много нерешенных проблем: организационных, методических, теоретических, психолого-педагогических, художественно-исполнительских и т. д. Мы, например, сконцентрировали своё внимание на рассмотрении таких из них, как:

- недостаточность методическо-информационного обеспечения в средних спе-

циальных учебных заведениях (19);

- содержательные аспекты подготовки в высших специальных учебных заведениях (22);

- повышение требований к квалификации специалистов, призванных воспроизводить кадры для профессионального или любительского духового исполнительства (17), положение дел усугубляется еще и новыми требованиями времени - внедрение информационных технологий, да еще и в условиях трансформирующейся экономики (21), глобализации художественной культуры.

На протяжении всей истории становления и развития духового искусства исполнители-инструменталисты и дирижеры, композиторы, инструментальщики настойчиво искали эффективные пути совершенствования своего мастерства, постигали таинства восприятия, а затем *создания и раскрытия музыкальных образов* на уровне активизации и совершенствования **художественнокатегорийного мышления**. Чтобы доказать свою профессиональную состоятельность, завоевать сердца почитателей духового искусства, специалисты эти поиски осуществляли по различным направлениям. Среди них:

- выявление и изучение жанрово-стилистических особенностей произведений (для композиторов, инструментальщиков - знакомство с лучшими художественно-творческими достижениями своих коллег; для инструменталистов-исполнителей, дирижеров - сосредоточение внимания на произведениях, предназначенных для исполнения, а также для ознакомления с перспективой их концертной подготовки);

- совершенствование дирижёрской, а также исполнительской техники для инструменталистов, особенно, так называемой, мелкой техники (многие дирижеры, выступающие с духовыми оркестрами, пытаются покорить публику своими неоправданными эмоциями, а в плане инструментально-исполнительских примеров отметим активные творческие соревнования древнегреческих и древнеримских авлетистов Античности, итальянских корнетистов - с французскими скрипачами XVI-XVII веков и т.д., когда исполнители на духовых инструментах поражали своим виртуозным мастерством и утверждали профессиональную зрелость и лидер-

ство);

- расширение диапазона звучания на медных духовых инструментах - постижение и композиторами, и инструментальщиками, и инструменталистами основ оптимального звукоизвлечения или звукообразования (основы атаки звука, его развитие, особенности окончания звучания в зависимости от характера исполняемого произведения в соло или, особенно, в аккордах оркестровых tutti);

- расширение штриховой палитры, эффективное сочетание смешанных комбинационных вариантов;

- разнообразность элементов выступлений, сценичность и артистичность исполнения, включая приёмы «defiler» (торжественное исполнение духовым оркестром произведений в движении или во время перестроений в шеренгах, рядах), а также зрелищных форм: «духовой хор», женский кордебалет, ансамбль барабанщиц, «плац-концерт» и др.;

- выяснение редакционных ремарок, процесса исполнительского воплощения художественного образа того или иного произведения (традиционные трактовки, особенности интерпретаций в зависимости от исполнительских стилей, жанров, форм и т. п.);

- формирование музыкальных образов композиторами, авторами инструментальной музыки с ориентацией на темброво-динамические особенности духовых инструментов, включая и оркестры, и ансамбли, и народные духовые инструменты.

Перечисленные направления формирования художественно-образного мышления в духовом искусстве в настоящее время одинаково проблемны на различных этапах подготовки музыкантов:

I. Формирование исполнительских навыков в первоначальный период и знакомство со спецификой музыкального искусства.

II. Профессиональная подготовка в среднем звене.

III. Профессиональная подготовка в высшем звене.

IV. Профессиональная исполнительская деятельность.

V. Профессиональная творческая деятельность.

Вполне логично, что для того, кто пойдет в жизни по композиторской стезе, кто в своей профессиональной дея-

тельности будет писать инструментовки, необходимо уяснить массу технологических аспектов *художественно-образного, творчески-логического мышления*. Вот какие наставления в этом плане дает студентам – будущим композиторам, известный американский музыкальный деятель, педагог и композитор Уолтер Пистон: «Когда студент познакомился с инструментами, ему следует приступить к подробному изучению голосов в любой партитуре, которую он собирается освоить... Это даст возможность взглянуть на оркестровку с точки зрения отдельного инструмента и сделать выводы относительно его участия в общей музыкальной ткани... Здесь открывается путь к пониманию того, как сочетаются инструменты для достижения баланса в звучности, единства и разнообразия в окраске звука, прозрачности, яркости, выразительности и прочих художественных качеств» (30, с. 327). Современное духовое искусство успешно развивается и в плане художественно-образного исполнительского воплощения, и в плане художественно-экспериментальных технологических и образно-комбинационных поисков композиторов, инструментовщиков. Важным моментом в этом процессе нам представляется *достижение технологии по созданию музыкального образа и организация исполнительского тренинга художественно-образного мышления*.

Процесс создания художественно-музыкального образа мы предлагаем исследовать по следующим позициям:

- *изучение набора художественно-выразительных средств для определения музыкального образа в творческих исканиях ведущих композиторов (здесь, на наш взгляд, ведущая роль должна принадлежать инструментовке как особому способу художественно-образного мышления композитора);*

- *анализ музыкального материала ведущих инструментовщиков для фиксации, выявления художественно-технологических приемов и способов инструментовки этих авторов как специфического, творчески адаптированного изложения музыкальных произведений в виде клавиров или партитур;*

- *изучение передовых и новаторских теоретических воззрений музыковедов, а также, в первую очередь, композиторов, анализирующих свои творческие находки (Г.Бер-*

лиоз, Л.Бернштейн, М.Глинка, Э.Денисов, Н.Римский-Корсаков, П.Чайковский, Д.Шостакович и др.);

- *воплощение или раскрытие исполнителями-инструменталистами, дирижерами музыкально-художественного образа с учетом современного арсенала художественно-выразительных и технологико-исполнительских средств.*

Организация процесса обучения технологии создания художественно-музыкального образа, включение в такой специфический процесс композиторов, инструментовщиков должны предполагать определенную очередность, последовательность и содержание следующих этапов:

- 1) постижение смысловых, драматургических особенностей музыкальных образов и их сравнительный анализ;

- 2) определение оптимальных художественно-выразительных средств (с учетом современных достижений исполнительского искусства различных стран);

- 3) распределение арсенала художественно-выразительных средств для конкретных эпизодов с целью максимального музыкально-драматургического раскрытия и динамико-экспрессивного развития образа.

Поэтому, на наш взгляд, процесс обучения исполнителей на духовых инструментах, руководителей любительских ансамблевых и оркестровых коллективов, дирижеров профессиональных духовых оркестров должен быть сосредоточен не только на развитии исполнительско-технологических навыков. Речь должна идти и об умелом применении этих навыков для достижения именно художественных эффектов, а не банального лишь озвучивания нотного текста. Не случайно учебные планы средних и высших музыкальных учебных заведений включают *обязательную самостоятельную подготовку* произведений учащимися и студентами с последующей их аттестацией на академическом концерте. А для этого педагог должен научить будущего исполнителя не только технологическим секретам, но и широкому арсеналу художественно оправданных приемов воплощения авторского замысла. Поэтому в учебных заведениях исполнительский тренинг должен базироваться на ассоциативном многократном повторении музыкального материала по фрагментам, эпизодам для созда-

ния цельного произведения с соблюдением единой формы и убедительного художественно-образного содержания. Целесообразно, на наш взгляд, обращаться к фонограммам, в том числе и записям «минус один» на CD. В ходе проведения исполнительского тренинга необходимо осуществлять контроль эмоционально-психологического состояния исполнителя, фиксировать варианты этого вида образно-мыслительной работы способом видеозаписи и провести последующий разбор возможных ошибок.

Мы считаем, что среди многообразия особенностей художественных средств, призванных воплотить яркие музыкальные образы в сфере духового искусства, нельзя игнорировать следующие аспекты исполнительского процесса:

1) звуковедение на духовом инструменте и его трактовка (роль филированных звуков в музыкально-драматургическом процессе создания музыкальных образов и достижения необходимого характера в процессе исполнения произведений);

2) органическое сочетание эмоционального исполнения с элементами артистического мастерства, сценического перевоплощения;

3) объективная интерпретация музыкального материала, позволяющего максимально использовать весь освоенный арсенал художественно-выразительных средств на музыкальном инструменте (здесь возникает необходимость анализа возможного разрушения цельности музыкального образа и исследования причин искажения характера в современной исполнительской практике).

Рассуждая о содержании музыкального произведения, раскрытии его художественной сущности исполнителем, обратимся к высказыванию А.Снытко: «В музыке второй половины XX века тема-мысль может быть оформлена при помощи различных средств музыкальной выразительности, что обусловлено перемещением элементов неспецифического ряда (ритм, темп, регистр, тембр, артикуляция, динамика) в ряд специфический, т. е. формообразующий» (30). И, согласно мнению этого автора, в музыкальном искусстве появляются такие типы тематизма, когда роль темы выполняют или мелодия, что само по себе традиционно

и понятно, или гармония, или ритм, или сонор, или даже – *тембр*. Благодаря тембру художественно-образные и содержательно-тематические подходы как композитора, так и исполнителя, могут либо выражаться в тембровых комбинациях на один звук, либо ориентироваться на использование темброво-мозаичных «калейдоскопов». Для композиторов, инструментовщиков такие художественно-образные возможности с учетом темброво-колористических характеристик различных инструментов, особенно духовых, не случайны и вполне оправданы. Как указывает профессор Р.Сергиенко, «из всех свойств музыкального звука – высоты, длительности звучания, силы громкости, пространственной локализации – *тембр* относится к числу тех элементов музыкального языка, которые определили в музыке XX века *новое качество звучания* (выделено нами – А.К.). Тем самым тембр значительно потеснил с пьедестала – высоту, стандарт которой и определил во многом запас ее прочности на протяжении ряда столетий. Тембр оказался в фокусе многих художественных устремлений, отразивших новации и эксперименты со звуком, свойственные музыке XX века» (31).

Безусловно, тембровая палитра и многообразие духовых инструментов завораживали многих композиторов, инструментовщиков. В результате, например, у белорусских композиторов появились и серьезные оригинальные творческие результаты не только в ансамблевых или оркестровых сочинениях, но даже и в жанре камерной сонаты для духовых инструментов с фортепиано. Не всегда тембровые новации композиторов, особенно молодых, востребованы современными слушателями в силу известной степени инертности мышления, настроенного на традиционные варианты. Но среди экспериментальных поисков композиторов на основе темброво-образного мышления появляются весьма удачные варианты – произведение С.Бельтюкова «Музыка для гобоя и магнитофонной ленты», пьеса О.Залётнева «Пейзаж-86» для валторны, тромбона и ударных, а также ряд других сочинений различных авторов. Не случайно, исследуя феномен темброво-образного мышления композиторов, музыковеды оперируют его термином «*тембровая персонафикация*» (15, с. 127) и даже «лице-

действие тембров» (15, с. 128). Л. Волкова, анализируя симфонические произведения Д.Смольского, отмечает, что его художественно задуманные элементы концертности выражаются «в индивидуализированной эмоционально смысловой трактовке инструментальных тембров. Выделенные из оркестровой массы, они звучат как «голос автора», «голос лирического героя» симфоний. Такова, например, функция английского рожка во Второй и Шестой симфониях, флейты в Седьмой симфонии» (10, с. 54-55).

Критически-осмысленный подход композиторов к процессу художественно-образных поисков позволяет им уяснить уникальность и специфически-неповторимую, темброво-колористическую «индивидуальность» того или иного духового инструмента. Например, активизация художественно-образного мышления белорусских композиторов относительно тембрового колорита духовых инструментов обусловила успешные результаты многих авторов в камерно-инструментальном творчестве (28). Как точно подметила Р.Сергиенко, у белорусских композиторов «интерес к тембру усилился, и это можно наблюдать даже в характере использования народного инструментария» (32). А ведь среди широкого представительства такого инструментария народные духовые инструменты *заметно выгодно выделяются* как мелодико-лидирующие и воспринимаются как темброво-колористические национально-самобытные символы или, даже, как историко-апробированная, социально-выстраданная *музыкальная геральдика!* Отметим, что многие белорусские композиторы, понимая национальное очарование белорусских народных духовых инструментов, плодотворно реализовывали свои художественно-образные задумки в камерно-инструментальном творчестве, в частности в жанре камерной сонаты для духовых инструментов с фортепиано. Тем самым они успешно продолжали развивать фольклорное направление, весьма распространенное в 1920-е годы, когда композиторы увлеклись характерным использованием народных мелодий (песенных и инструментальных), обращением к национальной основе народно-музыкального творчества.

Есть целый ряд причин, по которым белорусские композиторы не обращают

ся к национальным духовым инструментам, или даже их игнорируют. Причины эти разные. «Непрестижность» «деревенских» инструментов и поиск своей планиды на поприще, например, «престижного» авторитетного симфонического творчества, легкодоступной «эстрадной попсы» с сиюминутными признаниями слушателей. Непонимание природы национального народно-музыкального творческого наследия. Незнание сложных персонально-специфических художественно-технических характеристик народного духового инструментария Беларуси. Ряд подобных причин можно было бы, при желании, продолжить. Возможность профессиональных композиторов лично убедиться в художественно-значимых характеристиках национального духового инструментария не активизировала экспериментирующих авторов музыки избрать объектом своих творческих задумок этот инструментарий. Очень жаль, но это дело добровольное. Нельзя же, например, академического певца заставить исполнять образцы народного мелоса. Или исполнителя народных песен - отказаться от своего природного тембрового колорита, специфической манеры и обязать его вдруг изменить национальное амплуа, изображая себя либо филармоническим вокалистом, либо - эстрадной, джазовой «звездой».

Проблема популяризации национальных народных духовых музыкальных инструментов, демонстрации и раскрытия художественно-образного мышления в этом изначальном направлении духового искусства характерна для современной панорамы музыкальной культуры различных стран. Специфический колорит такого уникального музыкального духового и ударного инструментария реализуется исключительно в аутентичном концертно-исполнительском самовыражении народных исполнителей. Но их выступления будут восприниматься «на ура» лишь приверженцами и фанатами фольклорного искусства, но не широкой аудиторией любителей и почитателей музыкального искусства. Для этой категории слушателей народный духовой и ударный инструментарий, яркие образцы художественно-образного мышления в этих образцах народного творчества остаются лишь как эпизодически-экзотические «сюр-

призы».

В конце XX столетия укрепилась устойчивая тенденция осмысления темброво-колоритных особенностей народно-духового и ударного инструментария, демонстрации его исполнительских и художественно-образных возможностей. В своих творческих поисках исполнители на этих инструментах стали ориентироваться на жанрово-стилистические преимущества. Яркими примерами такого подхода являются выступления различных исполнителей. Среди них - Д.Гаспарян, который на армянском дудуке исполняет старинную традиционную национальную музыку, мугамы, джаз. К.Москович, выступающий на молдавском найе (тип древней флейты Пана) в свои композиции включает компиляции национальных русских, молдавских, украинских, белорусских мелодий, эстрадно-стилизированные композиции. В этом плане отметим и российский ансамбль «Скоморохи», участники которого максимально стараются использовать в своём творчестве такие духовые инструменты, как сопели, рожки, жалейки, волянки, кувиклы, окарины. Назовём также, в качестве яркого и наиболее характерного примера исполнительскую деятельность ансамбля белорусских народных духовых инструментов «Carduus». Этот сугубо духовой коллектив ориентируется в своём творчестве на жанро-стилизированные интерпретации народных белорусских мелодий, современные авторские произведения с очаровательной кантиленой, насыщенные метро-ритмическими пульсациями в фольклорных композициях. Для демонстрации творческих возможностей народного духового инструментария Беларуси, оригинальности художественно-образного мышления авторов в музыкальных композициях, существенным достижением явилось появление многочисленных обработок В.Грома, целый каскад великолепных авторских сочинений А.Кремко, И.Мангушева. Эти творческие работы предназначены для традиционных народных духовых инструментов Беларуси: дудки, окарины, соломки, жалейки, дуда, деревянные трубы (13; 14; 18). Многие из них стали основой репертуарных сборников и учебных пособий этих авторов, а также сконцентрировались в их школе игры на белорусских народных духовых инструментах.

Теперь процесс подготовки исполнителей на белорусских народных духовых инструментах обеспечен в значительной степени.

На наш взгляд, дело обстоит бы ещё лучше, если бы и профессиональные композиторы, и авторы обработок, и инструментовщики народной музыки серьёзно отнеслись к делу государственного и национального престижа - популяризации национального инструментария и его художественной самобытности. А для этого необходимо его серьёзно изучить с точки зрения и этноорганологических особенностей, и специфического колорита звучания, и функциональных возможностей белорусских народных духовых инструментов (1; 12; 13; 19; 23; 24; 27), аналогичного музыкального инструментария России (8; 9; 20; 34), Украины (5; 6; 20; 33), а также народных духовых инструментов и других народов (2; 11; 20; 34).

Тем, кто ещё только мечтает увидеть себя в композиторском амплуа, и нашим «мэтрам» нелишним было бы познакомиться с партитурами сочинений А.Кремко, И.Мангушева, обработками В.Грома, благо, что такая возможность уже существует (13; 14).

Но для студентов, которые хотят посвятить себя композиторскому творчеству, освоить технику и мастерство инструментовки, совершенствовать и развивать уровень своего художественно-образного мышления, недостаточно лишь выявить элементы и компоненты художественно-выразительных средств в музыкальном искусстве. Тот, кто придет творить и не «вытворять!») в заманчиво-волшебный, колоритно-очаровательный, контрастно-динамический и градационно-масштабный фантастический мир духовой музыки, обязан ориентироваться и определять для своего художественного поиска оптимальные музыкальные формы и жанры. Мы солидарны с мнением ведущего специалиста духового искусства В. Цуккермана, который определил следующую закономерность: из произведений крупных форм духовой музыки наиболее убедительны и рациональны сюиты как произведения циклического построения с контрастным сопоставлением их частей. Чтобы не быть голословным, этот же автор подтверждает свое мнение о преимуществах сюиты, иллюстрируя свою точку

зрения анализом подобных произведений Н.Кручинина, Н.Ракова, Д.Салимана-Владимира.

Но даже казалось бы, в лаконичных, относительно непродолжительно-звучащих произведениях – миниатюрах, композиторы все же стараются в большей степени обратиться, как это делают многие белорусские авторы, к убедительно-значимым художественно-исполнительским возможностям духовых инструментов. Так, например, в 1990-е годы в Беларуси плодотворно осуществляются поиски новых тембровых сочетаний и комбинаций в жанре камерно-инструментальной миниатюры. Эти поиски, заметим, происходили не на вариантно-экспериментальном уровне с целью пополнения «опусного» актива композитора, а на уровне серьезных поисково-мыслительных, художественных исканий по воплощению конкретно-избранной творческой задумки. Наибольшую значимость среди подобных сочинений, по мнению К.Бондаренко, представляют следующие: «Цикл для гобоя и цимбал «Песня псалтыриона» Л.Шлег (1993); «Краявід-86» для валторны, тромбона и ударных (1992), а также «Театральный дивертисмент» А.Залетнева для флейты, кларнета, фагота, трубы, тромбона, фортепиано и ударных инструментов (1992)... Квартет К.Тесакова для трех валторн и ударника (1992), Секстет для флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано А.Хадоски (1991)» (3, с. 118).

Таким образом, нам хотелось бы отметить стремление композиторов Беларуси даже в малых камерно-инструментальных формах реализовать свои принципы и подходы художественно-образного мышления и добиться их воплощения посредством художественно-технических возможностей духовых инструментов. Позже и другие композиторы Беларуси попытались сконцентрировать свое внимание, творческие поиски в жанре экспромта. В результате белорусское духовое искусство пополнилось новыми сочинениями (Экспромт для валторны и фортепиано Д.Смольского и др.). Эти произведения прочно вошли и в учебно-педагогический, и в концертный репертуар исполнителей на духовых инструментах, помогая им расширять художественно-образные представления и совершенствовать свое худо-

жественно-исполнительское мышление.

Непременным условием раскрытия всех сторон создаваемого музыкального творения является *уровень художественно-образного мышления не только композитора, инструментовщика, но и исполнителя*. Причем доля исполнителя в этом плане, если речь ведется о достаточно квалифицированном музыканте, вполне определяющая. Достаточно для примера обратиться к попыткам композиторов-песенников «протянуть» свои художественные «опусы» на эстраде, когда публика их вокальные «эксперименты» воспринимает с должным «пониманием» и снисхождением.

В духовом искусстве весьма редки те случаи, когда автор музыки, даже имеющий достаточную базовую исполнительскую подготовку на духовом инструменте, пойдет на риск, пытаясь участвовать в исполнении своего камерно-инструментального сочинения или оркестрового соло. Все-таки уровень владения духовым инструментом предполагает систематические ежедневные занятия на нем, постоянную исполнительскую форму, постижение новых прогрессивных исполнительских приемов и регулярное совершенствование исполнительской техники. Поэтому только одержимый, творчески увлеченный, квалификационно-подготовленный исполнитель может воплотить художественные образы и творческие задумки композитора или инструментовщика в реальном звучании своего музыкального инструмента либо в сольной версии, либо – как участник ансамбля или оркестра.

В контексте анализа особенностей и факторов прогресса музыкального искусства, в том числе и духового, мы не будем полемизировать по поводу разграничения приоритетов композитора и исполнителя. Можно согласиться с тем, что здесь и здоровая конкуренция, и творческая поддержка, и обоюдо-приемлемое удовлетворение творческих запросов. Вот что говорит, например, по этому поводу английский композитор, педагог и теоретик Адам Карс: «Исполнителям, музыкальным мастерам и композиторам в различной степени принадлежит заслуга изобретения и фактического применения усовершенствований, которых требовало непрерывно развивавшееся искусство. Мас-

терству, изобретательности, предприимчивости и преданности своему делу таких деятелей, как Бём или Сакс, таким композиторам, как Мейербер или Берлиоз, всегда готовым поощрять и продвигать нововведения в конструкции духовых инструментов, - всем им обязаны композиторы, дирижеры и исполнители» (16, с. 168).

От исполнительского мастерства конкретного инструменталиста будет в значительной степени зависеть и признание слушателями тех или иных произведений, представленных композитором, или пересмысленных, переработанных и подготовленных инструментальщиком. На наш взгляд, те творческие задачи, которые определялись согласно уровню художественно-образного мышления композитора, были все же значительнее и ответственнее для исполнителя, чем даже для самого автора музыки. Композиторы это прекрасно осознавали и отдавали на усмотрение инструменталиста решение выбора некоторых художественно-исполнительских средств, трактовок для концертного воплощения авторских сочинений. С. Левин, излагая точку зрения выдающегося немецкого солиста-виртуоза, педагога, композитора, теоретика Иоганна Квантца, отмечает: «Успех итальянского адажио, утверждает Квантц, зависит целиком от исполнителя, который волен домыслить музыку сам». И. Левин отмечает, что «подобная практика сохранилась до конца века, о чем свидетельствует хотя бы ... пример из фаготной школы (1789) профессора Парижской консерватории Е. Оци» (25).

Одним из остро воспринимаемых недостатков в духовом искусстве является *нарушение исполнителями композиторских темпов*. С одной стороны, темп выступает как один из немаловажных факторов художественно-образного мышления композитора. С другой стороны, точное соблюдение композиторского темпа исполнителем выступает как составной компонент исполнительской культуры музыканта. Общеизвестен постулат о том, что самопроизвольное изменение исполнителем темпа влечет за собой и искажение характера созданного произведения, разрушение художественных образов, на которые рассчитывал композитор. Если ранее композиторы не выписывали спе-

циально темпы, а разъясняли их, корректировали с музыкантами на репетиции и наслаждались с глубоким удовлетворением последующим их точным исполнением, то в середине XVIII столетия И. Квантц определил темпы, исходя из традиционного пульсового удара, т. е. 80 ударов в минуту. И эти свои темповые градации он обосновал в знаменитом трактате «Опыт обучения по игре на поперечной флейте» (36). Учитывая тот факт, что в музыке всё-таки существуют определенные допуски, условности, маэстро предупредил о приблизительности своих же темповых определений. Поэтому, обучая молодых исполнителей на духовых инструментах, педагоги должны об этом постоянно помнить. К примеру, у трубачей весьма популярен Концерт Es-dur И. Гайдна для клапанной трубы, написанный еще в 1796 году. С тех пор не утихают споры о его трактовке, в том числе и о темпово-художественных задумках композитора, который не оставил исполнителям каких-либо цифровых обозначений для выбора темпа. Отметим, что этот концерт непременно включается в солидные и представительные международные конкурсы на уровне обязательного произведения в программы исполнителей на трубе. Поэтому, как предлагает профессор Московской консерватории Ю. Усов, педагог сам со своим подопечным должен ориентироваться в выборах темпов, но помнить, что, «выбирая правильный темп, исполнитель должен пользоваться известной свободой, принимая во внимание художественно-образное содержание». И опытный педагог по подготовке трубачей Усов советует познакомиться с теми метрономами, которые выбирали известные исполнители: Круг, Прайс, Беринбаум, Докшицер, Андре (32).

Итак, вопрос о необходимости изучения проблемы формирования художественно-образного мышления в духовом искусстве вполне актуален. Очевидны и сложные аспекты этой проблемы:

- *художественно-исполнительские*, затрагивающие творчество исполнителей-инструменталистов и дирижеров;

- *педагогические*, учитывающие музыкально-исполнительскую подготовку как музыкантов-инструменталистов, так и руководителей любительских коллективов, а также дирижеров профессиональных

духовых оркестров;

- *творческо-технологические*, позволяющие изучить способы, художественно-выразительные средства композиторам, инструментовщикам с целью создания неповторимого и яркого художественного образа, его раскрытия в процессе исполнения музыкантами-инструменталистами, дирижерами.

Изучение этих аспектов, а также анализ затронутых проблем помогут, на наш взгляд, осуществить поиски улучшения

подготовки музыкантов духового искусства на разных этапах их обучения исполнительскому мастерству, изучения композиторами, инструментовщиками лучших художественных образцов своих коллег, включая особенности постижения технологии раскрытия музыкально-художественных образов, соблюдения точного характера в произведениях. А в целом это будет способствовать успешному развитию духового искусства на высоком качественном уровне.

Примечания

1. Алефірэнка В. Параўнальна-марфалагічны аналіз беларускай і польскай дуды / *Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 - 1987)* - Мінск: Беларускае дзяржаўнае акадэмія музыкі, 1998. С. 72-76.
2. Андерсен А. Новый самоучитель игры на окарине. М.: Издание Ю. Г. Циммермана, 1889. С. 27.
3. Бандарэнка К. Роля мініяцюры ў камерна-інструментальнай музыцы Беларусі 1970 - 90-х гадоў // *Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: Матэрыялы X Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 - 1987)* / Склад. Назіна І. Дз. Мінск.: Беларускае дзяржаўнае акадэмія музыкі, 2002. С. 114-118.
4. Бергер Н.А. Современная концепция и методика обучения музыке (Голос нот). СПб.: КАРО, 2004. С. 368. (Модернизация общего образования).
5. Божок І. Урокі гри на сопілці. Урок І. // *Рідні джэрэла. Наукова-методычны часопіс для вчителів української діаспори*. 1998. № 1 - 2. С. 42-44.
6. Божок І. Недільна школа сопілкаря // *Рідні джэрэла. Наукова-методычны часопіс для вчителів української діаспори*. 1998. № 3. С. 43-47.
7. Буданков О., Вахутинский М., Петров В. Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах. М.: Музыка, 1991. С. 192.
8. Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. М.: Сов. композитор, 1976. С. 95.
9. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. М.: Музыка, 1975.
10. Волкова Л.А. Концертная симфония в системе жанров белорусской симфонической музыки второй половины XX века // *Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: Материалы научных конференций «Беларусь и музыкальное наследие XX столетия: поиски и обретения» (29-30 ноября 2001 г. Минск), «Музыкальное образование в контексте художественной культуры» (10-11 декабря 2002 г., Минск)*. Вып. 1 Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2004. С. 51-56.
11. Волянский Лад. Новейшая практическая легкопонятная Школа для окарин. Удобная для самоучения с добавлением 30 пьес для одной окарини и 3 пьес для 2 окарин. Киев: Издание Г.И. Индржишека. С. 32.
12. Гром У.М. Дуда ў фальклорна-інструментальнай творчасці беларусаў // «Этнашкола» у сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання): Матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., прысвеч. 120-годдзю з дня нарадж. Я.Купалы (в.Сеніца Мін. Р-на, 20-21 мая 2002 г.). Мінск: Бестпрынт, 2004. С. 81-86.
13. Гром У.М., Крамко А.Я. Мангушаў І.А. Школы ігры на беларускіх народных духавых інструментах. Ч. 1. Сольнае выкананне: Вучэб. дапам. - Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. С. 259.
14. Гром У.М., Крамко А.Я. Мангушаў І.А. Школы ігры на беларускіх народных духавых інструментах. Ч. 2. Ансамблевае выкананне: Вучэб. дапам. Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. С. 21.

15. Золоторог О. Жанрово-стилевой синтез как средство обновления концертности в русской музыке начала XX века // *Вопросы истории музыки*: Сб. ст. / Сост. Т. А. Шербакова. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2002. С. 123 - 131.

16. Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. М.: Музыка, 1989. С. 304, ил., нот.

17. Коротеев А.Л. Дисбаланс квалификационно-педагогических компонентов системы подготовки специалистов профессионального и любительского духового искусства Беларуси // *Проблемы развития педагогического образования: материалы Международн. науч.-практ. конф., Минск, 17 дек. 2004 г.* / Бел. гос. пед. ун-т имени М. Танка; редкол.: К.В. Гавриловец [и др.]; отв. ред. А.В. Торхова, З.С. Курбыко. Минск: БГПУ, 2005. С. 375-377.

18. Коротеев А.Л. Духовое искусство Беларуси: жанрово-стилистические поиски и перспективы развития в XXI веке // *Музыкальное искусство на рубеже столетий: Материалы Международной научной конференции «Музыкальное творчество и XXI век: традиции, новации и перспективы» (г. Минск, 21 апреля 2000 г.)*. / Сост. Р.И. Сергиенко. Минск: УП «Технопринт», 2000. С. 41-45.

19. Коротеев А.Л. Информационно-методическое обеспечение подготовки исполнителей на духовых и ударных музыкальных инструментах в Республике Беларусь (по материалам исследования содержания учебного процесса обучения в средних специальных учебных заведениях культуры и искусств) // *Чалавек. Культура. Інфарматыка: матэрыялы навук. - практ. канф. (7-8 снежня 1999г., г. Мінск)* / Адказны рэд. і аўтар прадмовы А.І. Ракавецкая. Минск: БелДІПК, 2002. С. 27-30.

20. Коротеев А.Л. Особенности развития духового искусства Восточной Европы: органологическое исследование и эволюция форм народно-инструментального исполнительства на духовых и ударных инструментах // *Українська культура в іменах і дослідженнях. Наукові записки Рівненського державного інституту культури. Вип. III. Рівне: Рівненські державні інст. культ., 1998. С. 296-320.*

21. Коротеев А.Л. Перспективные направления подготовки кадров с целью эффективной реализации социокультурных функций духового искусства в условиях трансформирующейся экономики, формирующихся рыночных отношений и использования информационных технологий // *Чалавек. Культура. Інфарматыка: матэрыялы навук. практ. канф. (7-8 снежня 1999г., г. Мінск)* / Адказны рэд. і аўтар прадмовы А.І. Ракавецкая. Минск: БелДІПК, 2002. С. 14-18.

22. Коротеев А.Л. Проблемно-содержательная направленность подготовки специалистов духового искусства в высших учебных заведениях культуры и искусств Беларуси (методические аспекты общенаучных и специальных дисциплин) // *Педагогіка іскусства: історыя, сучаснае становішча, перспектывы развіцця: Матэрыялы республіканскай навуц.-практ. канф. (г. Мазырь, 12-13 декабря 2000 г.)* / Под ред. доктора педагогических наук В.И. Анисимова. Мозырь: МППИ им. Н. К. Крупской, 2002. С. 219 - 223.

23. Коротеев А.Л. Фольклорные духовые инструменты белорусов в этнокультурном воспитании и художественном образовании детей и молодежи (от музыкальной игрушки до разнообразия национального инструмента). // «Этнашкала» у сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання): Матэрыялы Рэсп. навуц.-практ. канф., прысвеч. 120-годдзю з дня нарадж. Я.Купалы (в.Сеніца Мін. Р-на, 20-21 мая 2002 г.). Минск: Бестпринт, 2004. С. 87-94.

24. Коротеев А.Л. Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов. *X Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіевыя чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24-26 мая 2004 г.)* / Рэдкал.: М.А. Бясплая (адк. рэд.) і інш. Минск: Бел. дзярж. Ун-т культуры і мастацтваў, 2005. С. 66-72.

25. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград: Музыка, 1973. С. 263.

26. Мангушев И.А. Ступени мастерства трубача. Учебно-методическое пособие / Вступительная статья Коротеева А. Л. Минск: БелГИПК, 2001. С. 68, нот. ил.

27. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. М.: Наука и техника, 1979. С. 144.
28. Ничков Б.В. Духовые инструменты в творчестве композиторов Беларуси // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2003. № 4. С. 35-40.
29. Снытко А. Тематизм и техника композиции в музыке второй половины XX века. Музыкальная культура Беларуси: Гістарычны шлях. Кантакты: Матэрыялы X Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 - 1987) / Склад. Назіна І. Дз. Минск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2002. С. 137-145.
30. Сергиенко Р.И. Тембр музыкального звука: новые измерения // Музыкальное искусство на рубеже столетий: Материалы Международной научной конференции «Музыкальное творчество и XXI век: традиции, новации и перспективы» Минск, 21 апреля 2000 г.). / Сост. Р. И. Сергиенко. Минск: УП «Технопринт», 2000. С. 21-26.
31. Усов Ю. К интерпретации концерта для трубы с оркестром И. Гайдна // Музыкальное исполнительство: Сборник статей. - Вып. 11 / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Минск: Музыка, 1983. С. 255-273.
32. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.
33. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. М.: Сов. композитор, 1989. С. 320: ил.
34. Шутина А. Жанр экспромта в камерной музыке белорусских композиторов / Музыкальная культура Беларуси: Гістарычны шлях. Кантакты: Матэрыялы X Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 - 1987) / Склад. Назіна І. Дз. Минск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2002. С. 119-121.
35. Quantzens Iohann Ioachim, Konigl. Preussischen Kamermusicus. Versuch einer Anweisung die Flotetraversier zu spielen, B., 1752.