

**МЕТОДОЛОГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УДК 378.147: 7.071.1

Doi: 10.26456/vtpsyed/2024.2.196

**ЧЕТЫРЕХМЕРНАЯ МОДЕЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
КОМПЕТЕНТНОСТИ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА:
АРТИСТИЧЕСКИЙ СЕГМЕНТ**

П.Ю. Делий

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», г. Химки

Статья посвящена проблеме профессиональной подготовки отечественных музыкантов-духовиков к основному виду их профессиональной деятельности – осуществлению исполнительского процесса в условиях сценических выступлений. Незавершенность компетентностной модели специалиста данной сферы тормозит процесс ее адаптации к компетентностно-ориентированной парадигме образования. Цель исследования – поиск путей формирования такой модели. Разрабатывается инновационный подход к исследованиям в области музыкально-инструментального искусства, предполагающий смещение фокуса внимания с музыканта-исполнителя и его личностных качеств на ту профессиональную деятельность, к которой он готовится. Процесс музыкального исполнения рассматривается с позиций системного анализа субъект-объектных взаимодействий в структуре исполнительского процесса. Такой подход позволяет рассматривать как самостоятельные конструкты исследования субъекта исполнительского процесса – музыканта, так и объекты, на которые он направляет свою активность: музыкальный инструмент, музыкальный материал, публика и собственная психика. Как показывает практика, основное внимание в условиях реализации программ профессионального образования уделяется формированию компетенций взаимодействия с инструментом и музыкальным материалом. Обучение умению формировать свой визуальный образ и правильно вести себя в условиях публичного выступления целенаправленно и системно не осуществляется. Эти компетенции, если и приобретаются студентами, то стихийно и за пределами образовательного процесса. Такая практика говорит о несовершенстве реализуемых образовательных программ и назревшей необходимости их модернизации. Формирование комплекса артистических компетенций должно стать отдельной, самостоятельной задачей при реализации программ профессиональной подготовки исполнителей на оркестровых духовых инструментах. В статье выделен, демаркирован и обоснован, как важный для прогнозируемой профессиональной деятельности выпускников духовых кафедр музыкальных вузов и вузов, отдельный сегмент их исполнительской компетентности – комплекс артистических компетенций.

Ключевые слова: компетентностная модель специалиста, музыкально-исполнительский процесс, исполнительская компетентность,

интерпретация музыкальных произведений, артистические компетенции, структура исполнительского процесса, профессиональная подготовка духовиков, компетентностный подход в музыкальном образовании, модернизация музыкального образования.

Компетентностный подход к профессиональному образованию исполнителей на оркестровых духовых инструментах выводит в доминанту образовательной программы профессиональную подготовку будущих музыкантов [4]. Готовность решать специфические задачи исполнительского процесса в условиях профессиональной деятельности приобретает приоритетное значение, поскольку именно от нее зависит и присвоение по окончании обучения исполнительских квалификаций, и сама возможность интеграции выпускника в прогнозируемую профессиональную деятельность. Такая методология построения программ профессионального образования в области исполнительства на духовых инструментах требует внимательного изучения той профессиональной деятельности, к которой учебное заведение готовит выпускников образовательных программ 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)», 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства».

Центральным, системообразующим элементом профессиональной деятельности музыканта-исполнителя, вне зависимости от его инструментальной специализации, является осуществление исполнительского процесса. Следовательно, именно исполнительский процесс необходимо подвергнуть внимательному системному анализу, направленному на выявление его структуры, внутренних функциональных связей, системных свойств, специфики входящих в него подсистем и т.п. Знания о природе исполнительского процесса позволяет понять, к чему и как готовить будущего специалиста данной сферы.

В области педагогики духового исполнительства накоплен внушительный объем теоретических исследований, методических пособий, учебников, школ игры и т.д. По темам, связанным с исполнительством на духовых инструментах, в период с 1938 по 2012 гг. защищено более ста пятидесяти диссертационных исследований [3]. Часть из них посвящена вопросам интерпретации музыкальных произведений, истории развития инструментов и искусства игры на них. Другие посвящены изучению исполнительской деятельности духовиков и педагогическим проблемам в области духового исполнительства. Большинство этих исследований проводилось в условиях «ЗУН»-парадигмы результата образования» [10, с. 8]. В них анализу подвергался, главным образом, исполнительский аппарат духовика с позиций физиологической теории функциональных систем П.К. Анохина.

Исполнительский процесс в этих работах не выступал в качестве объекта системного анализа. В то же время именно от понимания событий, происходящих внутри исполнительского процесса, прямо зависит координация образовательной деятельности учебных заведений, реализующих программы профессионального образования духовиков. В терминологии компетентностно-ориентированного подхода речь идет о формировании исполнительской компетентности – комплексной и системной готовности выпускника духовой кафедры к решению полного спектра задач исполнительского процесса в условиях профессиональной деятельности [5]. Следовательно, структура исполнительской компетентности духовика детерминирована свойствами исполнительского процесса, в который он должен интегрироваться по окончании обучения.

Проблема данного исследования связана с неразработанностью компетентностной модели специалиста в сфере духового музыкально-инструментального искусства. Вне этого элемента сама концепция перестройки на компетентностно-ориентированную парадигму образования упирается в методологический тупик и не может завершиться. Причина этой пробуксовки может заключаться в том, что подавляющая часть научных и методических работ в области духового исполнительства исследует субъекта исполнительской деятельности – музыканта-исполнителя, его личностные профессионально важные качества. Сама деятельность, к которой готовится специалист, осталась недостаточно исследованной.

Цель данного исследования – поиск методологического обоснования для проектирования системной компетентностной модели специалиста в сфере духового музыкально-инструментального искусства. Такая модель может обеспечить отечественную систему образования надежным ориентиром для проектирования образовательных программ среднего специального и высшего профессионального образования.

По определению, данному Б.А. Диковым еще в первой половине XX столетия, «музыкальное исполнение – это активный, творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта» [7, с. 10]. Являясь одним из видов деятельности, этот процесс подразумевает присутствие в нем субъекта деятельности – музыканта-духовика. Осуществляя исполнительский процесс, субъект вступает в сложную систему взаимодействия с несколькими объектами: музыкальным инструментом, на котором он играет и музыкальным материалом, который он исполняет. По словам Г.Г. Нейгауза, «всякое исполнение <...> состоит из трех основных элементов: исполняемого (музыки), исполнителя и инструмента, посредством которого воплощается исполнение» [15, с. 5]. Однако этот

комплекс объектов нельзя считать исчерпывающим. В условиях сценического выступления к этому перечню добавляется публика, воздействие на которую является конечной целью концертного выступления профессионального музыканта. В условиях публичного выступления музыканты нередко сталкиваются с негативными проявлениями синдрома сценического волнения, преодоление которых становится важнейшей задачей, обуславливающей успешность реализации исполнительского процесса. Таким образом, собственная психика музыканта тоже становится для него самостоятельным объектом взаимодействия в условиях музыкального исполнения. Следовательно, каждый из выделенных нами сегментов исполнительского процесса представляет собой отдельный объект научного исследования с собственной проблематикой.

Структура исполнительского процесса, рассматриваемая с позиций субъект-объектного анализа [6], приобретает признаки системы, формируемой четырьмя subprocessами, в единстве обеспечивающими возникновение системного свойства – акустического воссоздания музыкального произведения в условиях публичного выступления. Между элементами системы существует строгая иерархия. Базовым элементом системы выступает умение исполнителя взаимодействовать со своим инструментом. Без владения техникой игры, способности осуществлять сложные двигательные операции невозможно эффективное вторжение музыканта в акустическое пространство и достижение в нем планируемых звуковых результатов. Только накопление потенциалов в первом – базовом ярусе, позволяет исполнителю решать все более и более сложные задачи акустического – интерпретаторского яруса. По мнению Г.М. Цыпина, «простенькие исполнительские задумки учеников музыкальных школ и училищ выражаются соответственно весьма немудреными техническими приемами и средствами. Вполне достаточным оказывается владение обычными, наиболее распространенными фактурными формулами и комбинациями. Чем сложнее, однако, интерпретаторская идея, тем более широкая и многообразная палитра выразительно-технических средств требуется для ее воссоздания... Техника большого мастера предстает обычно во всем богатстве и разнообразии...» [19, с. 11].

Овладев достаточным объемом технических навыков и научившись реализовывать этот потенциал в процессе исполнения музыкального произведения, музыкант получает возможность выйти на сцену и вступить в новую для него систему субъект-объектных отношений – презентовать свое творчество публике. Воздействие исполнителя на аудиторию в условиях исполнительского процесса осуществляется в двух пространствах – акустическом, где исполнитель формирует интерпретацию музыкального произведения, и в визуальном,

в котором он презентует публике самого себя. Развивая эту идею, Ю.А. Цагарелли пишет: «в музыкально-исполнительской деятельности предъявление коммуникатором самого себя связано с артистичностью, необходимость которой для музыканта-исполнителя достаточно очевидна» [18, с. 85].

Как показывает практика, основное внимание в образовательном процессе духовых классов на всех уровнях (ДМШ, ссуз, вуз) – сосредоточено на формировании компетенций первого и второго ярусов – техники и интерпретаторской культуры. Изучение традиций и правил сценического поведения, отработка навыков визуальной самопрезентации духовика в условиях концертного выступления до сих пор не представлены в образовательном процессе как содержательное наполнение отдельной учебной дисциплины. На эту проблему обращает внимание И.Ю. Коломойцев: «в рабочих программах учебных дисциплин не предусмотрено обучение основам сценического мастерства, и выступления студентов на академическом концерте, экзамене или зачете зачастую сводится к решению исполнительских задач, в зависимости от изучаемого в данный момент репертуара» [12, с. 63].

Умение формировать свой визуальный образ и прогнозируемо воздействовать им на публику выступает отдельной составляющей исполнительской компетентности музыканта-духовика, которая в настоящее время формируется у отечественных специалистов стихийно, и, в большинстве случаев, не достигает уровня, достаточного для профессиональной исполнительской деятельности. Проектирование современных образовательных программ, ориентированных на комплексную и системную подготовку музыканта-духовика к профессиональной исполнительской деятельности, наряду с формированием комплекса операционно-технических компетенций взаимодействия исполнителя с инструментом и интерпретаторских компетенций, проявляющихся в звуковых результатах исполнительского процесса, должно предусматривать в качестве отдельной и самостоятельной задачи формирование компетенций артистических, связанных с умением формировать свой визуальный образ в условиях концертного выступления. Этот комплекс компетенций формирует в структуре исполнительской компетентности отдельную подсистему – комплекс артистических компетенций.

Проблеме артистизма посвящено большое количество музыкально-теоретических и музыкально-педагогических исследований, проведенных представителями разных музыкальных специальностей, где, выступая в качестве объекта исследования, артистизм трактуется авторами с принципиально разных позиций. Отсутствие единого основания для выстраивания номенклатуры компонентов исследуемого феномена делает эти работы мало сопоставимыми. Ю.А. Цагарелли

определяет артистизм как фактор эмоционального влияния на публику посредством внешнего представления исполнителем художественного содержания музыкального произведения [18, с. 94–95], т.е. как фактор визуального спектра. Подобной логики придерживается И.Ю. Коломойцев, который определяет артистизм как «внешнее отображение интонационных образов музыкального произведения» [12, с. 70]. В противовес предыдущим авторам, И.Д. Ергиев считает, что «алгоритм артистизма (или артистический алгоритм) следует понимать как определенную последовательность приобретаемых исполнителем-инструменталистом навыков в овладении артистической художественной техникой игры на том или ином инструменте», что указывает на дислокацию артистизма в операционно-техническом ярусе [9, с. 85]. По мнению Н. Буаттуры, артистизм музыканта заключается в «умении исполнителя в звуках выражать своё душевное состояние, свои мысли и чувства в процессе духовно-личностного контакта с исполняемой музыкой» [1, с. 94–95], и это указывает на проявление артистизма в акустическом пространстве как качественной характеристики исполняемого музыкального материала.

Перечисленные авторы рассматривают артистизм как проявление личностных качеств музыканта-мастера, достигшего в профессиональной деятельности уровня высших достижений. Мастерство сложно структурировать на составные элементы, еще сложнее измерять уровень сформированности структурных элементов артистического мастерства. Мастерство индивидуально и неповторимо, оно не укладывается в стандартную схему. Формирование мастерства, как достижение акме-уровня в профессиональной деятельности, вряд ли можно рассматривать адекватной запросам рынка труда целью программы профессионального образования. Компетентностный подход сужает спектр задач образовательного процесса до перечня базовых, формируемых и измеримых качеств-компетенций, прямо связанных с теми профессиональными функциями, которые предстоит осуществлять выпускнику. С этой точки зрения комплекс артистических компетенций, которые образовательное учреждение должно сформировать у студента, сводится к стандартному набору базовых навыков самопрезентации музыканта в условиях публичного выступления. Это еще не артистизм и не мастерство. Но это – тот фундамент, без которого артистическая деятельность невозможна. Будет ли на базе артистических компетенций выпускника сформировано артистическое мастерство выдающегося музыканта, – предсказать сложно.

С позиции четырехмерной природы исполнительского процесса, формируемой четырьмя векторами целенаправленных усилий исполнителя в условиях исполнительского процесса, все воздействия на слушателя, которые осуществляются в акустическом пространстве,

должны быть отнесены к интерпретаторскому ярусу [6]. В нем музыкант на основе доступных ему средств художественной выразительности формирует собственную интерпретацию музыкального произведения, которую презентует публике. Интерпретация может быть яркой или, наоборот, безликой, самобытной или серой, интересной или нет – все эти определения будут относиться к звучащему в акустическом пространстве музыкальному материалу. Этот процесс может вообще не сопровождаться какой-либо визуальной составляющей в случае, например, прослушивания аудиозаписи. Воздействие на публику в акустическом пространстве осуществляется исполнителем опосредованно, через воздействие на «исполняемое». По большому счету, исполнитель воздействует только на это «исполняемое», а не на публику. Говорить о воздействии музыканта на публику средствами акустического порядка с позиции субъект-объектного анализа исполнительского процесса не вполне корректно. Правильнее рассматривать процесс генерации в акустическом пространстве авторской интерпретации музыкального произведения, которая может обладать широким спектром характеристик, вызывающих яркие эмоциональные переживания у подготовленного слушателя. Следовательно, в акустическом пространстве на публику воздействует не музыкант, а созданная им интерпретация «исполняемого», которое, исходя из общепринятых трактовок понятия «артистизм», не может само по себе им – артистизмом – обладать.

Слово «артистизм» происходит от французского «*artiste*», которое в свою очередь – от латинского «*ars*», «*artis*» – искусство, и трактуется как «лицо, занимающееся каким-либо изящным искусством» [17]. Артистизм – качество артиста, т.е. человека, но никак не музыкального произведения.

Восприятие артиста в условиях концертного выступления осуществляется публикой на визуальном и (или) вербальном уровне. Вербальный уровень коммуникации в условиях исполнительского процесса недоступен музыкантам-духовикам в виду специфической техники звукоизвлечения на их инструментах. Воздействия, осуществляемые на визуальном уровне, могут дополнять звучание музыкального материала или противоречить ему, вызывать у публики как положительные, так и отрицательные эмоции. Современное эстрадное искусство по максимуму использует средства визуального воздействия через декорации, костюмы, движения артистов на сцене, световые приборы, спецэффекты и пр. Академическое музыкально-инструментальное искусство является жанром строгим, поэтому в известной степени оно ограничено в выборе средств визуального воздействия, его традиции предусматривают соблюдение строгих правил. То, что вполне приемлемо для выступлений джазовых,

эстрадных, этнических музыкантов, в академическом исполнительстве воспринимается как вульгарное и недопустимое выпячивание исполнителем самого себя. Выдающийся отечественный трубач Т.А. Докшицер писал: «нет ничего прекраснее и эстетичнее, чем естественное поведение музыканта на сцене, и нет ничего безобразнее позерства. Встряхивание головой, нарочитые движения рук и тела, топтание на месте во время игры, поклоны с прижиманием руки к сердцу и прочие псевдоэстрадные приемы ничего общего не имеют с достоинством артиста» [8, с. 11]. Можно обнаружить и такие советы по формированию артистических компетенций студентов-духовиков: «Если при каждом неудачном извлечении звука музыкант будет досадливо морщиться, слушатели последуют его примеру» [14, с. 230].

Как ни парадоксально, но тему формирования готовности музыкантов-духовиков к осознанному и профессиональному поведению в условиях сценического выступления обошло вниманием большинство авторов учебно-методических пособий и лекционных курсов по дисциплине «Методика обучения игре на духовых инструментах» [16], [2], [7]. Понятие «артистизм» не отражено в «Словаре музыканта-духовика» В.Д. Иванова [11]. Небольшое внимание этому аспекту подготовки студентов уделил в своем учебном пособии «Основы исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах» В.А. Леонов, описывая наиболее частые грубые ошибки в сценическом поведении и внешнем виде студентов. Однако, по его мнению, «правила сценического этикета передаются из поколения в поколение и не нуждаются в подробном описании» [13, с. 324–325]. С такой позицией согласиться трудно, поскольку, как показывает практика, большинство студентов не выполняют правила сценического этикета не потому, что не желают их соблюдать, а потому, что попросту их не знают. Оставлять данный аспект компетентности исполнителя на волю случая – вряд ли можно считать правильным подходом к подготовке специалиста. Кроме того, большинство молодых преподавателей, никогда не изучавших правила сценического этикета и знающие их в общих чертах, репродуцируют некорректное сценическое поведение и в выступлениях своих учеников на концертах и конкурсах. Наблюдения за действиями на сцене обучающихся ДМШ и ДШИ показывают, что навыков совместного выполнения сценических церемоний с концертмейстером у большинства из них нет. Нет понимания смысла этих церемоний, знания истории их происхождения. Не многим лучше выглядят со стороны выступления студентов колледжей и вузов.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. В настоящее время компетенции артистического спектра не формируются у студентов-духовиков целенаправленно и системно в условиях освоения программ профессионального образования

музыкального ссуза и вуза. Это нередко приводит к непониманию исполнителями, интегрированными в профессиональную деятельность, важности визуального аспекта исполнительского процесса для восприятия его публикой, что проявляется в неумении правильно формировать свой визуальный образ и грубых ошибках в сценическом поведении. Многие музыканты-духовики сегодня демонстрируют на сцене несформированность артистического сегмента исполнительской компетентности.

2. Артистическая компетентность духовика не является эквивалентом понятия «артистизм». Она проявляется в накоплении обучающимся базовых навыков самопрезентации в условиях сценического выступления и понимании ими значимости визуального воздействия музыкантов на публику. Артистизм в понимании его как мастерства воздействия на публику средствами визуального и вербального уровней не может формироваться без артистической компетентности.

3. Достижение артистического мастерства не может рассматриваться в качестве приоритетной задачи программ профессионального образования духовиков. Формирование же комплекса артистических компетенций может и должно быть самостоятельной задачей образовательного процесса, поскольку его отсутствие в структуре исполнительской компетентности сделает невозможной интеграцию выпускника в профессиональную исполнительскую деятельность либо потребует от него дополнительных усилий по самообразованию за пределами осваиваемой образовательной программы. Такая практика говорит о несовершенстве реализуемых программ профессионального образования духовиков и необходимости их модернизации.

Список литературы

1. Буаттура Н.Э. Артистизм как одна из форм бытия в исполнительском пространстве музыкального фольклора // Вестник МГУКИ. 2011, № 2 (40). С. 93–96.
2. Гержев В.Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: Учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 128 с.
3. Гузий В.М. Исполнительство на духовых и ударных инструментах в диссертационных исследованиях: Методическое пособие для музыкальных вузов. Ростов-на Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2013. 64с.
4. Делий П.Ю. Профессиональная подготовка исполнителей на духовых инструментах в современной отечественной системе профессионального музыкального образования / Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: Материалы докладов В сборнике: всероссийской межвузовской научно-практической

- конференции, посвящается начальнику кафедры тромбона, тубы и ударных инструментов (1944–1946) высшего училища военных капельмейстеров красной армии, профессору московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Калинику Михайловичу Купинскому. Москва, 2022. С. 38–45.
5. Делий П.Ю. Компетентностная модель специалиста в области исполнительства на оркестровых духовых инструментах // Мир науки, культуры, образования. 2023. № 1 (98). С. 151–153.
 6. Делий П.Ю. Четырехмерная модель исполнительской компетентности музыканта духовика: структура и иерархия // Музыковедение. 2024. № 3. С. 3–8.
 7. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1962. 116 с.
 8. Докшицер Т.А. Из записной книжки трубача. М.: 1995. 108 с.
 9. Ергиев И.Д. Алгоритм воспитания артистизма исполнителя-инструменталиста // Вестник культуры и искусств: Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 2 (38). С. 85–94.
 10. Зимняя И.А., Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования // Высшее образование сегодня. 2003. №5. С. 34–42.
 11. Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика М.: Музыка, 2007. 127 с.
 12. Коломойцев И.Ю. Сущность и структура сценического мастерства будущих специалистов музыкально-инструментального искусства // Отечественная и зарубежная педагогика: М. 2018. № 1 (54). С. 61–73.
 13. Леонов В.А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. Ростов на Дону, 2010. 345 с.
 14. Леонов В.А., Палкина И.Д. Методика обучения игре на духовых инструментах: курс лекций: в помощь учащимся и преподавателям средних специальных учебных заведений. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2014. 239 с.
 15. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 241 с.
 16. Розанов С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. 2-е изд., испр. Москва: Музгиз, 1938. 52 с.
 17. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи. Изд. 3-е. / Под ред. А.Н. Чудинова. СПб.: Изд. В.И. Губинского, 1910.
 18. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор. 2008. 367 с.
 19. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для среднего профессионального образования. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2023. 193 с.

Об авторе:

ДЕЛИЙ Павел Юрьевич – заслуженный артист России, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д.7), e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

A FOUR-DIMENSIONAL MODEL OF THE PERFORMING COMPETENCE OF A WIND INSTRUMENT PERFORMER: AN ARTISTIC SEGMENT

P.Y. Deliy

Moscow State Institute of Culture, Moscow region, Khimki

The article is devoted to the study of the problem of preparing domestic brass musicians for the main type of their professional activity – the implementation of the performing process in the conditions of stage performances. The lack of development of the competency model of a specialist in this field slows down the process of its adaptation to the competency-oriented education paradigm. The purpose of the study is to find ways to form such a model. Is developing an innovative approach to research in the field of musical instrumental art, which involves shifting the focus from the performing musician and his personal qualities to the professional activity for which he is preparing. The process of musical performance is considered from the perspective of the system analysis of subject-object interactions in the structure of the performing process. This approach allows us to consider both independent constructs of the study of the subject of the performing process – the musician, and the objects to which he directs his activity: a musical instrument, musical material, the audience and his own psyche. As practice shows, the main attention in the implementation of vocational education programs is paid to the formation of competencies for interaction with the instrument and musical material. Training in the ability to form one's visual image and behave correctly in public speaking is not carried out purposefully and systematically. These competencies, if acquired by students, are spontaneous and outside the educational process. This practice indicates the imperfection of the educational programs being implemented and the urgent need for their modernization. The formation of a set of artistic competencies should become a separate, independent task when implementing professional training programs for performers on orchestral wind instruments. The article highlights, demarcates and substantiates, as important for the projected professional activity of graduates of wind departments of music colleges and universities, a separate segment of their performing competence – a complex of artistic competencies..

Keywords: *competence model of a specialist, music-performing process, performing competence, interpretation of musical works, artistic competencies, structure of the performing process, professional training of wind players, competency-based approach in music education, modernization of music education.*

Принято в редакцию: 08.02.2024 г.
Подписано в печать: 30.05.2024.