

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В. В. Березин,

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Российская Федерация, 125009

Аннотация. Многие исполнители на духовых инструментах мечтают о сольной карьере. Но страх, неуверенность, традиции, в которых они оказываются в силу далеко не лидирующих позиций этих инструментов в иерархии инструментальных жанров концертного репертуара, часто являются препятствиями для реализации таких намерений. В статье рассматриваются некоторые аспекты подготовки к концертному выступлению инструменталистов-духовиков. Автором предлагаются проверенные многолетним опытом работы рекомендации для ассистентов-стажёров, музыкантов высшей квалификации. В круг вопросов вошли такие аспекты обозначенной проблемы, как выбор репертуара с учётом интересов публики, составление программы и её продолжительность, наиболее волнующие обучающихся вопросы разучивания произведений с ориентацией на концертные выступления. Специальное внимание обращается на необходимость изучения свойств зала перед концертом и особого настроения исполнителя на концертное выступление, в том числе на преодоление сценического волнения.

152

Ключевые слова: исполнители на духовых инструментах, музыкальное образование, подготовка к концертному выступлению.

Благодарности. Автор благодарен профессорам В. С. Попову, В. Д. Иванову, музыковеду Ю. С. Бочарову за полезные советы и профессиональные рекомендации.

Для цитирования: Березин В. В. Исполнительство на духовых инструментах: подготовка к концертному выступлению // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 2. С. 152–163. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-2-152-163.

© Березин В. В., 2022



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

WIND INSTRUMENT PERFORMING: PREPARATION FOR A CONCERT PERFORMANCE

Valery V. Berezin,

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russian Federation, 125009

Abstract. Many wind instrument performers dream of a solo career. But their fear and uncertainty, and also traditions in which they find themselves due to the far from leading positions of these instruments in the hierarchy of instrumental genres of the concert repertoire are often obstacles to the realization of such intentions. The article discusses some aspects of the preparation for the concert performance of instrumentalists-brass players. The author offers recommendations proven by many years of experience for trainee assistants, highly qualified musicians. The range of issues included such aspects of the designated problem as the choice of repertoire taking into account the interests of the public, the preparation of the program and its duration, the most exciting issues of students learning works with a focus on concert performances. Special attention is paid to the need to study the properties of the hall before the concert and the special mood of the performer for a concert performance, including overcoming stage excitement.

Keywords: wind instrument performers, musical education, preparation for a concert performance.

Acknowledgements. The author is grateful to professors V. S. Popov, V. D. Ivanov, musicologist Y. S. Bocharov for useful advice and professional recommendations.

For citation: Berezin V. V. Wind Instrument Performing: Preparation for a Concert Performance. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2022, vol. 10, no. 2, pp. 152–163 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-2-152-163.

Вместо предисловия

О подготовке и проведении концертного выступления написано не слишком много, особенно для исполнителей духовиков. В числе работ, прямо или косвенно касающихся этой темы, можно назвать публикации Ю. Усова [1; 2], Л. Богданова [3], Н. Волкова [4], В. Колина [5], Н. Курова [6], М. Степановой [7] и ряда других, преимущественно,

преимущественно, педагогов-методистов. Обратиться к данной проблеме меня побудило общение с учениками и, главным образом, ассистентами–стажёрами, музыкантами высшей квалификации, а также долгая педагогическая деятельность в Московской консерватории и явная недостаточность освещения предлагаемой проблематики.

Исходным посылом для её раскрытия послужило наблюдаемое мной в

многолетней практической работе желание концертирующего исполнителя понравиться публике. Такого рода стремление представляется очевидным, но далеко не всегда, в силу целого ряда причин, оказывается воплощённым на практике. Многие исполнители на духовых инструментах мечтают о сольной карьере, но страх, неуверенность, традиции, в которых они оказываются в силу далеко не лидирующих позиций этих инструментов в иерархии инструментальных жанров концертного репертуара, часто являются препятствиями для реализации таких намерений. И хотя в нашей стране есть немало замечательных духовиков солистов, – назовём, к примеру, А. Уткина, В. Лаврика, Л. Гурьева, О. Ивушейкову, Ф. Ноделя, Е. Петрова, – их деятельность не слишком меняет общую картину [8, с. 21–32]. Тем самым подготовка исполнителей на духовых инструментах к концерту приобретает особую значимость. Рассмотрим далее в этом ракурсе некоторые аспекты данной проблемы.

Выбор репертуара для концертного выступления

154

Для успешного концертного выступления весьма существенным является выбор репертуара с учётом слушательской аудитории, перед которой предстоит выступать. Условно в ней можно выделить три группы.

Первая группа – дилетанты, которые приходят на концерт почти случайно или по приглашению, часто скучая. Такая публика была всегда, да и не каждый может или должен быть меломаном. Однако зачастую эти люди подпадают под магию имени того или иного виртуоза, заранее зная, что это нечто выдающееся, и получая социальное удовольствие от сопричастности к шум-

ному, общественно значимому событию, чтобы впоследствии в светской беседе упомянуть, что были на концерте в консерватории, например, Хиблы Герзмавы, Анны Нетребко, Юрия Башмета, Владимира Спивакова и др., или даже какого-то заезжего французского кларнетиста, английского флейтиста, немецкого трубача.

Ходить в консерваторию стало модно. Многие приводят на концерты детей, считая, что это «воспитывает вкус и вводит их в интеллигентную среду». Недавно автор этих строк слушал в Большом зале консерватории Мессу си минор И. С. Баха, где публика аплодировала после каждой части (перед вторым отделением ведущей пришлось просить этого не делать). Детишки откровенно скучали, но в конце концерта все аплодировали с большим пылом. Это сложное произведение, и большое по объёму (два с половиной часа). Но зал был полон.

При подготовке концертной программы для этой категории слушателей обязательно надо совмещать «понятное» с «непонятным», или не сразу понимаемым, потому что доля такого рода посетителей концертов очень значительна. Возможно, в дальнейшем кто-то из них станет за всегдатаем концертов академической музыки. Но нельзя не принимать во внимание, что такие слушатели часто впервые видят духовой инструмент и не очень отличают гобой от фагота.

Вторая группа – любители музыки, знакомые с основным классическим репертуаром. Их знания в основном ограничены кругом популярных произведений Вивальди, Баха, Моцарта, Грига, Чайковского и т.п. Они в определённой степени понимают язык музыки, но нуждаются в чём-то ясном, доступном. Это обязательно нужно учитывать, иначе общение с ними будет непродуктивным, так как язык произведения – важнейшее средство общения

со слушателем. Бессмысленно говорить с ними на непонятном, незнакомом языке модерна или постмодерна. Не случайно в концертах бесконечно звучат «Времена года» Вивальди или музыка к «Щелкунчику» Чайковского (или его Первый фортепианный концерт).

Часто говорят о воспитании слушателя. Это не лишено смысла, хотя, по моим наблюдениям, даёт эффект незначительный. Замечательная пианистка Екатерина Мечетина по этому поводу заметила: «Надо, конечно, воспитывать публику, как и любого человека <...>. Но другое дело, что у нас входит в это воспитание. Я считаю, что её надо воспитывать, прежде всего, на самом прекрасном из того, что у нас есть, – на классических образцах. Когда человек научится распознавать прекрасное, тогда ему нужно постепенно предлагать что-то более новое. Но в принципе хотелось бы, чтобы публика была компетентная и ходила не только на яркие, понятные ей концерты...» [9, с. 116]. Да, хотелось бы, но это не всегда возможно.

Третья группа – это *просвещённые слушатели, в том числе музыканты-профессионалы, приходящие на концерт и для знакомства с новой музыкой, и для оценки исполнения классики*. Однако, как показывает опыт, не следует думать, что такой просвещённый слушатель всегда готов к восприятию нового, особенно если это новое написано авангардным языком (да и музыка такого рода очень разная, зачастую надуманная, малоинтересная). Посещая концерты и фестивали современной музыки, редко можно увидеть переполненные залы, хотя среди прочего исполняются и достойные, эффектные композиции. «Мне кажется, пятьдесят лет – это примерно тот срок, за который музыка начинает находить дорогу к публике, – говорит Екатерина Мечетина. – Я ни в коем случае не хочу сказать, что ни

Губайдулина, ни Щедрин не признаны ныне <...> Но всё-таки большую часть публики такая музыка, как правило, отпугивает. И это не оскорбление современной музыки – это просто данность» [9, с. 114].

Таким образом, и для знающего, профессионального слушателя включение в программу хорошо известной музыки будет весьма полезным и плодотворным, при условии, что она хорошо перемежается современными композициями, в силу различий стилистики и языка. В какой степени и в каком соотношении – решать исполнителю, который, как уже было сказано, стремится к успеху и взаимопониманию со своими слушателями.

При выборе концертной программы нельзя не учитывать, что репертуар духовых инструментов сравнительно небогат, и даже известные в профессиональном сообществе сочинения нечасто знакомы большинству слушателей. Поэтому не следует бояться транскрипций, особенно хорошо сделанных, эффектных и включающих знакомую музыку. Евгений Петров успешно исполняет Интродукцию и Рондо Капричиозо Сен-Санса на кларнете, Алексей Уткин – фортепианные прелюдии Шостаковича, переложенные для гобоя и струнных, и подобных примеров множество. Скрипачи, виолончелисты не боятся транскрипций, нет причин их бояться и духовикам.

Принимая во внимание три названные категории слушателей (а их на самом деле больше), не следует непременно включать в программу то, что кажется выигрышным для солиста и хорошо получается, равно как и отказываться от современных композиций в каком-то умеренном количестве. Здесь всё определяется чувством меры и художественным тактом, вкусом и осмыслением программы не фрагментарно, а в целом.

Хотелось бы напомнить также исполнителям, что не стоит включать в

концертный репертуар произведения, которые заведомо могут не получиться. Речь идёт о том, что музыканты зачастую выносят на эстраду сочинения, которые, может быть, и являются фундаментальной классикой для того или иного инструмента, но не обязательны для программы. В связи с этим вспоминается беседа с блистательным трубачом и корнетистом, профессором Льежской консерватории Розарио Макалузо. Он рассказал о встрече с легендарным трубачом XX века Морисом Андре, с которым беседовал о некоторых секретах профессии. Среди прочего прозвучал вопрос: «Я играю много сольных произведений, и вполне успешно. Но один фрагмент в Концерте Й. Гайдна у меня часто не получается. Что бы вы посоветовали в этой ситуации?» Ответ был лаконичным: «Всё очень просто: не играть Концерт Гайдна!» [10]. Концерт – не экзамен и не конкурс, и вовсе не обязательно включать в него пьесы, в которых исполнитель не уверен.

Оптимальные временные границы сольного концерта исполнителя на духовых инструментах

156

Ещё один важный аспект выступления духовика-солиста – **продолжительность концерта**. Духовые инструменты за некоторыми исключениями (флейта, кларнет, гобой) не столь богаты красками, виртуозностью, да и репертуаром, как скрипка, виолончель или фортепиано. Они могут удивить, заинтересовать, даже вызвать восхищение, но в пределах ограниченного времени. Поэтому для концертанта-духовика два отделения по 40–45 минут – это оптимальная временная характеристика выступления. При этом хорошо, когда второе отделение оказывается менее протяжённым, и исполнителю предоставляется возможность играть на «бис», вызывая дополнительные симпатии аудитории.

Отметим также, что на восприятие слушателями продолжительности концерта оказывает влияние и исполняемый репертуар. Приходилось наблюдать, как оживляются члены жюри конкурсных или экзаменационных комиссий, прослушав знакомое сочинение, и как уменьшается интерес к звучанию музыки новой, неизвестной. То же в полной мере можно отнести к сольному (или ансамблевому) концерту, ведь люди по природе своей схожи, и это нельзя не учитывать. Даже такие крупнейшие исполнители-духовики, как трубач Морис Андре, флейтист Жан-Пьер Рампаль, кларнетистка Сабина Майер, трубач Тимофей Докшицер, гобоист Алексей Уткин, кларнетист Евгений Петров нечасто играли (и играют) сольные концерты, предпочитая исполнять несколько номеров в концерте. Эти успешные концертанты могли бы увлечь слушателей двумя сольными отделениями, но не меньшее удовлетворение им приносит выступление с несколькими номерами в сопровождении оркестра. Не стоит утверждать, что только так и должно быть, но нельзя не обратить внимание исполнителей-духовиков на вкус и такт этих чудесных музыкантов.

Концерт не должен быть ни утомительным, ни назидательным, поскольку слушатель – любой – приходит для получения удовольствия и радости, отчасти из любопытства, и это всегда нужно учитывать. Принимая во внимание данное утверждение, охарактеризуем с этих позиций специфику просветительского концерта.

Просветительская функция концерта

Просветительство – неблагодарная задача для музыканта. Невозможно на концерте научить чему-то всерьёз неподготовленного слушателя. При советской

концертной системе каждая филармония имела обязательный план по количеству просветительских лекций-конcertов на заводах, в сельских клубах и т. д. Однако вряд ли это повысило общий уровень музыкальной культуры. Но это не значит, что учить публику не надо – не надо поучать, поэтому делать всё следует очень деликатно и с чувством меры.

Необходимо учитывать, что духовикам довольно часто приходится играть на провинциальных эстрадах, в клубах и т. п. Если исполнитель смог заинтересовать аудиторию с первого произведения и удерживать этот интерес на протяжении всего концерта, его усилия не пропали зря. В значительной мере это зависит именно от первого произведения, которое должно быть эффектным и неординарным. Ошибочно строить программу по принципу «от простого к сложному», оставляя лучшие номера на конец концерта. К сожалению, в реальности это весьма распространённое заблуждение.

Особенности разучивания произведений с ориентацией на концертное выступление

Особое значение при подготовке произведения к концертному выступлению имеет **поиск исполнителем своей личностной интерпретации, на основе многогранного детального анализа музыкального текста**. Музыканты-духовики нечасто склонны к такой «теоретической» работе, тогда как без неё цельность интерпретации теряется. «Убедительность интерпретации, яркость музыкальных образов, воссоздание формы произведения как единства всех составляющих возможны лишь в том случае, когда исполнительский замысел и слушательское восприятие находят общие точки соприкосновения», – отмечает профессор В. А. Леонов

[11, с. 320]. Необходимо разобрать последования местных и главной кульминаций, их взаимосвязь и взаимозависимость, показать логику мышления автора. При этом, однако, как считал выдающийся дирижёр Л. Стоковский, «словами можно только намекать на те эмоциональные высоты, которых достигает музыка; прочувствовать же их по-настоящему можно только при помощи самой музыки» [12, с. 10]. Понятно, что эти наблюдения уместны лишь при работе с ассистентами-стажёрами и некоторыми старшекурсниками, уже имеющими некоторый творческий багаж. Вместе с тем мой опыт показывает, что подобный анализ сочинения полезен, часто необходим и сравнительно продвинутым, квалифицированным молодым артистам, особенно если они уже поиграли или играют в оркестре и привыкли, что такие «тонкости» – дело исключительно дирижёра.

В целом понятно, что речь идёт более о художественно-эстетическом развитии, в частности – музыканта-духовика. Такой ракурс, однако, выходит далеко за пределы рассматриваемой в статье проблемы и требует специального исследования. Ограничимся в данном случае напоминанием высказывания Р. Вагнера в беседе с одним из дирижёров: «Сперва познай идею, мысль, заключённую в музыкальной фразе, отношение этой фразы или мотива к действию. Тогда сами собою найдутся и темп, и верная манера исполнения» [13, с. 198].

В подготовке произведения к концерту чрезвычайно важна **работа над поиском звука и интонацией, в соответствии с выбранной для исполнения музыкой разных эпох и стилей**. Ещё 50 лет назад и ранее эта проблема не считалась существенной. Принято было полагать, что полнота, глубина, тембр, насыщенность, мягкость (или яркость, в зависимости от инструмента) и определяют хорошее звучание во всех случаях.

Это ясно слышится в старых записях лучших артистов, где Гайдна, Чайковского или Скрябина играют хорошим, качественным, но одинаковым звуком. Однако всё неоднозначно. Л. Ауэр в своё время отрицал важность традиций, исторического стиля, признавая лишь авторский и исполнительский: «И действительно традиция давит на живой дух современности мёртвым формализмом прошлого. Ибо все эти твёрдые и неколебимые идеи относительно старых классических произведений, их темпы, нюансы, экспрессия стали чисто формальными, потому что исчезли те люди, чья индивидуальность придавала им живой смысл. <...> Пусть музыканты не обуздывают драгоценнейшее качество, какое есть у артиста, – его стиль – ветхими правилами, унаследованными от ушедших времён. Красота нам нужна, но без традиции мы можем обойтись» [14, с. 82].

Сейчас, напротив, отношение к традициям и историческим стилям в исполнительстве самое бережное. Во многих консерваториях, в том числе московской, есть факультеты старинной музыки. Музыканты стремятся достичь подлинной (или мнимой) аутентичности в трактовке музыки прошлого, изучая трактаты, уртексты, записи ведущих артистов, используя копии старинных инструментов. На этом пути случилось немало как истинных открытий, так и курьёзных экспериментов. Не стану обсуждать здесь достоинства и недостатки аутентичного музицирования, принимая его как данность. Однако хорошо помню, как мой учитель, выдающийся кларнетист Л. Н. Михайлов, в поисках специфического звука перед каждым концертом подбирал соответствующие трости и мундштуки. Одни для пьес Шумана, другие для фа минорного Трио Брамса с виолончелью и фортепиано, третьи для Кегельбанного трио Моцарта с фортепиано и альтом, четвёртые для «Истории

солдата» Стравинского. Это было в конце 70-х, и этот выдающийся артист уже тогда ясно ощущал необходимость поисков соответствующих тембровых красок, не ограничиваясь просто хорошим, качественным звучанием.

В подготовке к концертному выступлению нынешним музыкантам было бы полезно поработать над спецификой звучания при исполнении разнохарактерной и разностильной музыки. Тем более, что наши ведущие концертирующие музыканты – А. Уткин, Ф. Нодель, Л. Гурьев и другие – уже сейчас используют различные инструменты, трости, мундштуки в необходимых ситуациях.

Готовясь к концерту, совсем не бесполезно *прослушать несколько записей произведения хорошими исполнителями, в которых даются разные интерпретации*. Несколько вариантов трактовки сочинения помогут сформировать более ясные представления о том, чего хотелось бы достичь. В итоге в сознании молодого музыканта формируется некий эталон, к которому желательно приблизиться, а также определяются средства его достижения. Кроме того, представляется, что для молодого артиста, пусть даже имеющего некоторый опыт, подражание авторитетному исполнителю вовсе не грех. Нередко прослушивание интересных записей позволяет не только сравнить собственную трактовку с услышанной, но и взглянуть на знакомое сочинение иным взглядом.

Значительную пользу приносит *запись собственного исполнения с последующим анализом достигнутого результата*, то есть оценка своей работы как бы со стороны. Это, на мой взгляд, не менее эффективно, чем занятия с педагогом, хотя может принести и некоторые огорчения, – не всё звучит, как хотелось бы. В то же время прослушивание записи даёт наиболее объективную оценку собственной игры.

При подготовке произведения к концертному исполнению необходимо также определить, будет ли оно **исполняться наизусть или по нотам**. Здесь уместно напомнить, что в этом отношении в музыкально-педагогическом сообществе нет единой точки зрения. Если речь не идёт об ученическом концерте-отчёте, в «свободном» концерте ничто не мешает играть по нотам, как это и делают многие известные современные исполнители. Опытный педагог-фаготист В. А. Леонов справедливо утверждает, что каждый музыкант «должен иметь право выбора. Возможно, один пожелает играть только без нот, но два других не поддержат его выбор. Кроме того, исполнение наизусть не улучшает звуковой результат, а потому не является значимым (сущностным) элементом профессионального мастера» [11, с. 321]

Подготовки к концертному выступлению с учётом специфики концертного зала и психологического настроя исполнителя

Одним из условий успешного концертного выступления является **знание исполнителем особенностей помещения, в котором предстоит выступить**. Перед началом концерта музыкантам-духовикам нужно ясно представить себе акустику зала, а если предоставляется возможность, то и самим её испытать. Это чрезвычайно важно, так как игра в гулких или, напротив, глухих залах требует от исполнителя соответствующей коррективы.

Так, например, *Рахманиновский зал Московской консерватории* слишком гулкий, в нём хорошо звучат хоры, но слишком громко и несколько навязчиво духовые инструменты. Поэтому такие нюансы как *forte*, *fortissimo* и *близкие к ним по*

силе звучания желательно немного пригасить, используя мягкую, ровную звучность и избегая крайностей. К тому же нужно учитывать, что духовые инструменты на сцене этого зала звучат по-разному: флейта, гобой, кларнет ярко и насыщенно, валторна слишком громко, особенно если вывести её на авансцену, а фагот уже в двух шагах от авансцены звучит глуховато и теряет в тембре. При этом, однако, акустика зала может сглаживать некоторые погрешности игры.

Зал Мяковского глуховат, к тому же задрапирован шторами, и здесь исполнителю приходится максимально концентрировать дыхание, чтобы достичь хоть какой-то полётности звука. На духовом инструменте вполне возможно регулировать характер звука дыханием, более или менее интенсивным, равно как и собранность, сконцентрированность звучания с помощью амбушюра. Но это требует опыта и непремечённой предварительной проверки акустики. В обоих указанных случаях опытный музыкант будет играть не совсем так, как на репетиции, приспособляясь к реальным условиям.

В *Малом зале Московской консерватории* играть легко и удобно, он доносит до слушателя тончайшие нюансы и краски инструмента, помогает воспроизвести все детали и подробности произведения. Но это не значит, что предварительно испытывать акустику не нужно: звучание всё равно будет иным, нежели в классе.

Большое значение при подготовке к концертному выступлению имеет и **настрой исполнителя на общение со своими слушателями**. Поэтому перед началом концерта ему предстоит «оценить» зал, представить себе аудиторию, «среднего слушателя». При этом не следует бояться присутствующих профессионалов, равно как и других слушателей. Они изначально настроены благожелательно, и

если уж пришли, то не в качестве экспертов, чтобы вылавливать ошибки и просчёты концертанта, а чтобы получить радость от музыки и – об этом нельзя забывать – от мысленного общения с исполнителем. Посетители концерта изначально положительно расположены к нему и ждут приятных впечатлений. Вот почему так важно постараться их не разочаровать.

Совершенно очевидно, что от ошибок и помарок в концерте никто не застрахован, но их не надо бояться. Если исполнитель вызывает симпатию, на них никто, кроме вездливых профессионалов, не обратит внимания. Тем более никогда не следует показывать свою ошибку публике; ошибся – продолжай как ни в чём не бывало, продемонстрируй свою уверенность в успехе. Это очень важно, и к этому надо себя приучать, сделав выводы на будущее.

Быть приятным собеседником и партнёром для слушателей – в этом один из «секретов» успеха. Не надо стараться удивить слушателя, скорее нужно привлечь его артистизмом и хорошей музыкой. На концерте исполнитель делится с публикой своим удовольствием от исполняемой музыки, и это удовольствие слушатель очень хорошо чувствует.

Мы редко говорим об обаянии личности исполнителя, хотя для музыканта это почти столь же важно, как для драматического артиста. Инструменталист не произносит монологов, но его личность высвечивается в мимике, пластике, манере держаться во время игры и ещё во множестве нюансов, не поддающихся вербальному выражению. И так же, как среди драматических артистов (и оперных вокалистов), у одних музыкантов есть харизма, другие её лишены. Это не значит, что у вторых не может быть успеха, но первых любят, а вторыми часто лишь восхищаются.

Студенты и ассистенты-стажёры нередко выходят на сцену с виноватым

видом, словно бы говоря слушателю: извините, я скоро уйду, я тут ненадолго... Ни раскованных движений, ни свободной манеры, ни даже улыбки мы не увидим на их лицах. Они серьёзны и собраны, как перед атакой на неприятеля, и вовсе не стремятся подружиться с тем зрительным залом, который ждёт этой дружбы. Рампа разделила их с публикой неодолимой преградой, которой ни одной из сторон касаться нельзя.

Между тем обаятельный артист уже личностью своей обречён на успех, ему многое прощается. Публике не важны его промахи, и на его концерты будут приходить ещё и ещё. Разумеется, сценическому обаянию научить нельзя, но сделать ученика более раскованным, свободным, артистичным в большинстве случаев во власти педагога. Это особенно необходимо для духовиков, многие из которых, готовя себя к оркестровой деятельности, вовсе не склонны обращать внимание на такие «излишества», как артистизм. Между тем в каждом хорошем оркестре есть и подлинные артисты, и крепкие ремесленники. И разница между ними весьма ощутима, хотя эти последние обычно не играют сольных концертов.

Ещё одна проблема, решение которой предстоит концертанту, заключается в **преодолении сценического волнения**. Страх сцены, страх выступлений – это страх, что кто-то необъективно оценит исполнение со стороны, боязнь чужого взгляда, чужого мнения. Зачастую это чувство подсознательное, необъяснимое. Л. Ауэр писал в своей книге «Моя школа игры на скрипке»: «Я помню, что Ханс фон Бюлов, прежде чем выйти на эстраду, лихорадочно потирал руки. Если кто-нибудь в это время обращался к нему с каким-либо пустым вопросом, фон Бюлов либо резко бросал ему ответ, либо поворачивался к нему спиной, не произнося

ни слова, и продолжал потирать руки. Антон Рубинштейн, прежде чем появиться на концертной эстраде, всегда бегал взад и вперёд по комнате, как лев в клетке...<...> Я сам со времени моей ранней молодости до самых последних эстрадных выступлений всегда очень нервничал, появляясь перед публикой, и эта нервозность не покидала меня до тех пор, пока я, бывало, не сыграю первого номера программы или первой части концерта с оркестровым аккомпанементом» [14, с. 91–92]. И здесь же он говорит о молодом поколении: «Яша Хейфец, впервые выступая в Сан-Диего, прилетел туда из Лос-Анжелеса на самолёте за три часа до начала концерта – к великому удивлению своего импресарио <...> Тоша Зейдель сам сообщил мне, что чувствует себя вполне непринуждённо в момент своего выхода на эстраду» [Там же, с. 93].

Ауэр не даёт готовых рецептов по преодолению волнения. Эта проблема требует специального рассмотрения. Замечу лишь то, что из личного опыта и опыта моих учеников становится очевидным: чем больше музыкант играет концертов, тем скорее уходит сценическое волнение, уступая место артистической собранности

и приподнятому настроению от встречи с залом. К сожалению, это положение не универсально, оно «работает» не всегда. Но во многих случаях я наблюдал психологический переход количества сольных и ансамблевых выступлений в новое артистическое качество, когда музыкант-духовик способен заинтересовать и увлечь публику.

Заключение

В этой статье затронуты лишь самые очевидные проблемы концертного исполнительства, которые в дальнейшем подлежат более многогранному исследованию как в теоретическом, так и в методическом ракурсах. Здесь же в качестве завершения приведём высказывание академика В. Н. Апатского о значимости концертной деятельности для обучающихся исполнительскому искусству: «Ученик должен до конца понять, что стать артистом в теплой атмосфере класса, или “музичирюя” в коридоре, невозможно. Для этого необходимы суровые, жёстко экзаменующие условия концертного зала. <...> Артист рождается на сцене!» [15, с. 334]. И при этом, добавим, артист должен оставаться свободным и раскрепощённым.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Усов Ю. Исторический аспект теории и практики исполнительства на духовых инструментах // Духовые и ударные инструменты: История. Теория. Практика. Вып. 1. / ред.-сост. В. Леонов. Ростов-на-Дону: Поли Трейд, 2008. С. 35–48.
2. Усов Ю. К интерпретации Концерта для трубы с оркестром Й. Гайдна // Музыкальное исполнительство. Вып. 11. / сост. Ю. Усов. М.: Музыка, 1983. С. 255–273.
3. Богданов Л. Теоретические основы исполнительского анализа и интерпретации музыкального произведения // Лекции по теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах / под ред. Б. Дикова. М.: Военно-дириж. ф-т при МГК, 1991. С. 65–89.
4. Волков Н. Художественный образ и интерпретация в системе подготовки специалистов – духовиков // Оркестр. 2010. № 3–4. С. 39–42.
5. Колин В. Формирование исполнительского мастерства кларнетиста на примере работы над Первой сонатой И. Брамса для кларнета и фортепиано // Исследование по планированию и

- организации учебного процесса / сост. Н. А. Маковская. Владивосток: Дальневосточный политех. институт им. В. Куйбышева, 1975. С. 35–46.
6. Куров Н. О художественной интерпретации музыкального произведения исполнителем-духовиком // Искусство в школе. 2009, № 4. С. 74–75.
 7. Степанова М. Самосознание музыканта-исполнителя: некоторые психологические и педагогические аспекты. М.: Моск. гос. консерватория, 2001. 233 с.
 8. Березин В. Московская школа духовых инструментов в контексте европейских традиций // Музыка и время. 2016. № 9. С. 21–32.
 9. Бородин А. Б. Оправдывать ожидания публики (беседа с Екатериной Мечетиной) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. / ред.-сост. Н. И. Лазарева. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 2014. С. 114–116.
 10. Из личной беседы с Розарио Макалюзо.
 11. Леонов В. А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2014. 345 с.
 12. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М.: Сов. композитор, 1959. 216 с.
 13. Лазер А. Современный дирижёр // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика, сборник статей / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 198.
 14. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / перевод с англ. И. Гинзбург и М. Макульской. СПб: Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 120 с.
 15. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 430 с.

Поступила 10.06.2022; принята к публикации 24.06.2022.

Об авторе:

Березин Валерий Владимирович, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и кафедры деревянных духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (ул. Б. Никитская, д. 13, Москва, Российская Федерация, 125009), доктор искусствоведения, профессор, berezin11@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Usov Yu. Istoricheskij aspekt teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovyx instrumentakh [The Historical Aspect of the Theory and Practice of Performing on Wind Instruments]. *Dukhovye i udarnye instrumenty: Istoriya. Teoriya. Praktika*. [Wind and Percussion Instruments: History. Theory. Practice]. Issue 1. Rostov-on-Don: Poli Treid Publ., 2008, pp. 35–48 (in Russian).
2. Usov Yu. K interpretatsii Kontserta dlya truby s orkestrom J. Gajdna [To the Interpretation of the Concerto for Trumpet and Orchestra by J. Haydn]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance]. Issue 11. Moscow: Muzyka Publ., 1983, pp. 255–273 (in Russian).
3. Bogdanov L. *Teoreticheskie osnovy ispolnitel'skogo analiza i interpretatsii muzykal'nogo proizvedeniya* [Theoretical Foundations of Performing Analysis and Interpretation of a Musical Composition]. Lectures on the Theory of Performance and Methods of Teaching Wind Instruments. Moscow: Publishing House Military Conducting Faculty at the Moscow Conservatory, 1991, pp.65–89 (in Russian).

4. Volkov N. Khudozhestvennyj obraz i interpretatsiya v sisteme podgotovki spetsialistov – dukhovikov [Artistic Image and Interpretation in the System of Training Performers on Wind Instruments]. *Orkestr* [The Orchestra], 2010, no. 3–4, pp. 39–42 (in Russian).
5. Kolin V. *Formirovanie ispolnitel'skogo masterstva klarinetista na primere raboty nad Pervoj sonatoj I. Brahmsa dlya klarнета i fortepiano* [Formation of the Clarinetist's Performing Skills on the Example of Work on the First Sonata by I. Brahms for Clarinet and Piano]. Research on the Planning and Organization of the Educational Process. Vladivostok: Far Eastern Polytechnic Institute named after V. V. Kuibyshev. 1975, pp. 35–46 (in Russian).
6. Kurov N. O khudozhestvennoj interpretatsii muzykal'nogo proizvedeniya ispolnitelem-dukhovikom [About the Artistic Interpretation of a Musical Work by a Performer on a Wind Instrument]. *Iskusstvo v shkole* [Art in School], 2009, no. 4, pp. 74–75 (in Russian).
7. Stepanova M. *Samosoznanie muzykanta-ispolnitelya: nekotorye psikhologicheskie i pedagogicheskie aspekty* [Self-Consciousness of a Musician-performer: Some Psychological and Pedagogical Aspects]. Moscow: Publishing House of Moscow State Conservatory, 2001. 233 p. (in Russian).
8. Berezin V. *Moskovskaya shkola duxovykh instrumentov v kontekste evropejskikh traditsij* [Moscow School of Wind Instruments in the Context of European Traditions]. Moscow: Muzyka i vremya Publ., 2016, no. 9, pp. 21–32 (in Russian).
9. Borodin A. B. Opravdyvat' ozhidaniya publiki (beseda s Ekaterinoj Mechetinoj) [Conversation with Ekaterina Mechetina]. *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [Questions of Musical and Performing Arts]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State Conservatory, 2014, issue 2, pp. 114–116 (in Russian).
10. *From a Personal Conversation with Rosario Macaluso* (in French, translated by the author).
11. Leonov V. A. *Osnovy teorii ispolnitel'stva i metodiki obucheniya igre na duxovykh instrumentakh* [Fundamentals of the Theory of Performance and Methods of Teaching Wind Instruments]. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatory, 2014. 345 p. (in Russian).
12. Stokovsky L. *Muzyka dlya vsekh nas* [Music for All of Us]. Moscow: Sov. Kompozitor Publ., 1959. 216 p. (in Russian).
13. Lazer A. *Sovremennyj dirizhyor* [Modern Conductor]. *Dirizhyorskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting Performance: Practice. History. Aesthetics]. Ed.-comp. L. Ginzburg. Moscow: Muzyka Publ., 1975, p. 198 (in Russian).
14. Auer L. *Moya shkola igry na skripke* [My Violin Playing School]. Translated from the English by I. Ginzburg and M. Mokul'skaya. Saint-Petersburg: Kompozitor – Sankt-Petersburg, 2006. 120 p. (in Russian).
15. Apatsky V. N. *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [Fundamentals of the Theory and Methodology of Wind Music and Performing Arts]. Kiev: Kyiv Conservatory, 2006. 430 p. (in Russian).

Submitted 10.06.2022; revised 24.06.2022.

About the autor:

Valery V. Berezin, Professor at the Department of History and Theory of Performing Arts and Woodwind Instruments at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Bolshaya Nikitskaya Str., 13, Moscow, Russian Federation, 125009), Doctor of Art History, Professor, berezin11@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.