**РЕФЕРАТ**

**Педагогическая деятельность Рубинштейна**

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Вступление

1. Педагогическая деятельность Рубинштейна в период первого директорства в Петербургской консерватории (1862— 1867 годы)
2. Педагогическая деятельность Рубинштейна в период первого директорства в Петербургской консерватории (1887—1891 годы)

Заключение

Список литературы

**ВВЕДЕНИЕ**

Систематической фортепианно-педагогической деятельностью Рубинштейн занимался в своей жизни дважды: в 1862— 1867 и в 1887—1891 годах, в период первого и второго директорства в Петербургской консерватории. Отдельные стороны его работы в фортепианном классе в конце 80-х и начале 90-х годов получили отражение в литературе. Сведения же о его работе с пианистами в 60-х годах ограничивались следующими словами Лароша: «Он принял на себя еще многолюдный фортепианный класс, попасть в который было заветным мечтанием всех консерваторских пианистов, до малейшего включительно... В этом классе... Рубинштейн лез из кожи и немало «чудил»: заставлял, например, «Tängliche Studien» Черни играть во всех 12 тонах с одной и той же аппликатурой и т. п. Ученики и ученицы гордились проходимыми ими мытарствами и продолжали внушать зависть своим товарищам». Архивные материалы, и в особенности «Дневники» Е. и К. Логиновых, позволяют значительно расширить наши представления о первом периоде систематической фортепианно-педагогической работы Рубинштейна. По всему видно, что Рубинштейн, обладавший уже в эти годы огромным фортепианно-исполнительским опытом, в занятиях с пианистами пытливо искал, применял различные методы работы, нередко экспериментировал. В ряде моментов характер его обучения остался и впоследствии таким же, каким был в 60-х годах, но кое в чем существенно изменился. В частности, в последующие годы Рубинштейн никогда не уделял так много внимания детальной работе над пианистическим мастерством.

1. **ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУБИНШТЕЙНА В ПЕРИОД ПЕРВОГО ДИРЕКТОРСТВА В ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1862— 1867 ГОДЫ)**

В фортепианном классе Рубинштейна обучалось около двадцати учеников и учениц, которым он ежедневно отдавал 4—5 часов. В состав класса входили подвинутые взрослые ученики и десяти-, двенадцатилетние дети. К числу наиболее способных учащихся принадлежали Л. Гомилиус,. Г. Кросс, С. Смирягина, А. Спасская и М. Терминская. Помощником Рубинштейна был А.И. Виллуан, занимавшийся с учениками младшего возраста. Ученики старших курсов обязаны были посещать все занятия Рубинштейна, и он часто вовлекал в беседу и активную работу не только игравшего ученика, но и всех присутствующих.

Воспитанию личности учеников, расширению их кругозора и жизненных интересов, разъяснению смысла и задач искусства Рубинштейн уделял серьезнейшее внимание.

На одном из уроков произошел такой случай. Ученица сыграла сонату Бетховена. Рубинштейн остался недоволен исполнением. Ничего не говоря о сонате, он спросил ученицу, для чего она учится музыке и понимает ли, что такое музыка. Исполнительница сонаты «смущенно сказала: «Музыка так прелестна, очаровательна, si charmante». Антон Григорьевич рассердился и спросил других. Мы все потупились и поникли глазами. Лудвиг Гомилиус сказал, что хочет стать артистом. «Но зачем?»... Рубинштейн сыграл нам что-то страшное, кажется Бетховена, и мы будто увидели страшные видения. Потом спросил, передразнивая Женю и картавя: «Это прелестно, мило, charmante?» Потом сказал, что артист открывает людям свои мечты, принуждает их думать, он миссионер...» Последние слова — «артист — это миссионер» — Рубинштейн часто повторял в классе. Через ряд лет — и опять-таки в связи с исполнением Бетховена — он так определил роль артиста: «Кто исполняет сонаты Бетховена, должен себя чувствовать миссионером, обращающим язычников на путь истины; должен в себе чувствовать жреца, провозглашающего святое слово!! Задача высокая — но и не легкая!..»

Эта высокая миссия требует, по мысли Рубинштейна, чтобы будущие художники обогащали себя жизненными впечатлениями и расширяли свой кругозор. Поэтому он настаивал, чтобы они «учились видеть, слышать, чувствовать и думать», «не вели бы сонной жизни». Об этом же он говорил и В. Чекуановой (своей будущей жене), обучавшейся тогда пению. На одном из уроков он сказал своим ученикам: «Умейте примечать, и жизнь научит вас воспроизводить музыку».

Рубинштейн придавал принципиальное значение вопросу, на каком репертуаре воспитывать пианистов. Он настаивал на том, чтобы ученики разучивали произведения высокой идейно-образной содержательности, могущие «открыть им возвышенный горизонт музыкального искусства». Другие консерваторские педагоги-пианисты (например, Ф. Лешетицкий, А. Дрейшок) часто проходили с учениками бессодержательные, внешне эффектные пьесы. Впоследствии, предлагая одному из своих учеников играть салонные произведения, Лешетицкий так обосновывал свою позицию: «На этих вещах... вы научитесь владеть различными фортепианными красками, не отвлекаясь внутренним содержанием музыки». Рубинштейн такого метода работы не признавал: он считал его чреватым серьезными опасностями для формирования личности будущего артиста. В ответ на просьбу одной из учениц разрешить ей выучить оперную фантазию Тальберга последовала реплика Рубинштейна: «Нам с этим вздорным господином не по пути!»

Любопытно привести в сопоставлении перечень произведений, исполненных на вечерах консерватории в 1864/65 учебном году учениками Рубинштейна, с одной стороны, и учениками Ф. Лешетицкого, А. Дрейшока, А. Герке и П. Петерсена — с другой.

**Ученики Рубинштейна:**

Бах. Прелюдия и фуга es-moll

Бах. Ария с вариациями

Бетховен. Соната f-moll (ор.?)

Бетховен. Соната В-dur, ор. 106

Мендельсон. Песня без слов

Мендельсон. Серьезные вариации

Шопен. Этюды ор. 10

Шопен. Ноктюрн

Шопен. Скерцо h-moll

Шопен. Фантазия f-moll

Шуман. Карнавал

Вагнер—Лист. Песня прях из оперы «Летучий голландец»

**Ученики других педагогов:**

Вебер. Соната

Геллер. Saltarella

Геллер. Прелюдия

Гензельт. Этюд

Дрейшок. Рапсодия

Дрейшок. Babillarde

Келер. Этюды

Рейнеке. Экспромт для двух ф-п.

Тальберг. Скерцо

Судя по сохранившимся архивным материалам, в фортепианном классе Рубинштейна чаще всего звучала музыка Баха, Бетховена, Шопена и Шумана. Работе над сочинениями Баха, особенно над его полифонией, Рубинштейн уделял огромное внимание. На экзаменах все его ученики обязаны были исполнить по одной прелюдии и фуге из «Хорошо темперированного клавира».

Задавая ученикам на летние вакации разучить по нескольку прелюдий и фуг Баха, Рубинштейн так объяснял им мотивы, заставившие его дать это задание: «Вы все дурно играете Баха — слишком много нервов и чувства. Это поэзия прошлого столетия, а не нынешнего нервного. Да, да, да, поэзия, поэзия. Вы постигнете в ней толк, когда разучите по десять фуг. И для техники это полезно». Таким образом, сохранившаяся и по сей день в нашей фортепианной педагогической традиции широкого использования в работе с учениками баховской полифонии заложена была еще в 60-х годах Рубинштейном.

Отдельные замечания Рубинштейна на уроках позволяют понять те общие требования в отношении характера исполнения музыки, которые он предъявлял своим ученикам. «Играть надо просто, но с чувством», «Играйте без расслабленности», «Оставьте патетику и слезливость», «Без преувеличения!», «Не развлекайте нас», «Боже, как тоскливо!», «Нет характера, всюду всегда одно и то же», «Бесконечно проще — le trop est l’ennemi du bien», «Вы кривите душой, а не играете», «Нет тепла», «Правды, жажду правды, а у вас притворство»— такого рода замечания часто раздавались в классе Рубинштейна.

Он не выносил нарочитости, надуманности, актерства, аффектации, сентиментальности, надрыва. Всему этому он противопоставлял искреннее и простое воспроизведение характера музыки, согретое задушевностью и пылкостью чувств. Большая часть приведенных реплик Рубинштейна высказана в процессе работы с учениками над музыкой Шопена. Видим уже тогда Рубинштейн выступал против широко распространившейся сентиментально-салонной манеры исполнения произведений великого польского композитора.

Искусство интерпретации музыки Рубинштейн всегда рассматривал как творческий процесс. В те годы он различал понятия: «исполнять музыку» и «передавать (или воспроизводить) музыку». Термином «исполнение» он обозначал формально-точную, но неодухотворенную игру. Под «передачей» или «воспроизведением» музыки он понимал такое вчувствование и проникновение в произведение, которое позволило бы «воспроизвести перед слушателями идеи его». Характерно, что Рубинштейн говорил о воспроизведении идей произведения, а не идей автора. Видимо, он понимал возможное различие между субъективным намерением композитора и объективным содержанием сочинения.

Исходя из своего понимания проблемы «автор и исполнитель», Рубинштейн в работе с учениками придерживался позиции, которая в суммарном изложении может быть сведена к следующему: во-первых, ученику следует с предельной точностью и тщательностью изучить авторский текст; во-вторых, это изучение должно носить творческий характер; ученик обязан понять, что в нотной записи есть своеобразная «недоговоренность», что многие замечания композитора указывают лишь направление, по которому должен идти исполнитель; в-третьих, задача исполнителя сводится к тому, чтобы верно передать «идеи произведения», но эти идеи могут быть воспроизведены в индивидуальных вариантах.

Рубинштейн, вероятно, не излагал в классе эти принципы в виде цельной программы. Но она вытекала из его отдельных замечаний по поводу отношения к авторскому тексту и к «исполнительским редакциям», по поводу характера нотной записи, наконец, по поводу права пианиста создавать индивидуальный исполнительский образ, передающий «идеи произведения».

Он не любил редакций нотного текста, в особенности тех, в которых сказывалось субъективное прочтение авторского текста редактором. Одна из учениц принесла на урок Патетическую сонату Бетховена в чьей-то редакции. Рубинштейн заметил: «Опять instructive Ausgabe, опять revidiert, опять mit Bezeichnung des Fingersatzes. У трех нянек дитя без глазу». Видимо, в ответ на недоумение учеников он пояснил свои слова: «Артисту довольно нот самого сочинителя, ученику прибавляются суждения учителя; к чему третья нянька навязывает свои мнения?»

Иными словами, Рубинштейн не признавал посредничества между композитором и исполнителем в лице редактора, который вносит в авторский текст субъективное толкование, сковывающее фантазию играющего. По поводу черниевской редакции «Хорошо темперированного клавира» он заметил: «Верно, Бах не записал оттенков и темпа, дойдите своим умом. Играйте много Баха. А у Черни играйте этюды и экзерсисы».

Взгляды Рубинштейна на «инструктивно-педагогические» и «исполнительские» редакции в исходных моментах не изменились и впоследствии. В ответ на предложение издателя, В. Зенфа, проредактировать произведения классиков Рубинштейн писал: «Индивидуальный взгляд на понимание и на характер исполнения произведений классиков, присоединенный к уже имеющимся, может лишь возбудить сомнения публики, занимающейся музыкой, и разногласия среди художников; на мой взгляд, это принесет скорее вред, чем пользу нашему искусству».'

Рубинштейн неизменно обращал внимание учеников на необходимость осмысленного прочтения отдельных элементов нотной записи, добиваясь того, чтобы точность выполнения того или иного обозначения сочеталась с пониманием его относительного характера. Так, например, на уроках нередко шла речь о лигах, и Рубинштейн разъяснял ученикам многообразие выразительного значения лиг: «Смычком вверх и вниз, лига — штрих скрипок», «Дышите после лиги, пианисты не любят дышать, вздохните полной грудью». «Лига, но на одной педали», «Не снимайте руку на лиге, только палец», «Здесь между дугами komma, а не точка».

Ученики, обучавшиеся у Рубинштейна в различные периоды его жизни, указывали, что он очень часто обращался к игравшему с вопросами о характере музыки, которая была только что исполнена или которую предстояло сыграть. К этому методу работы он неоднократно прибегал и в 60-х годах. Ответы учеников редко удовлетворяли его, большей, частью потому, что представлялись ему слишком общими. Тогда он прибегал к дополнительным наводящим вопросам.

Приведем пример. Ученица определила характер финала какой-то сонаты как «веселый». Рубинштейн потребовал уточнения: «Веселый или радостный? Светлая радость или грустная? Может быть, восторженная радость? торжественная? Ликование? Радостные возгласы или веселый смех? Вы одна радуетесь или с вами весь мир, все люди? Вы когда-нибудь радовались или только беспричинно веселились?»

Своими наводящими вопросами Рубинштейн хотел максимально активизировать мысль и чувства ученика. Ясность художественных намерений должна была стать, по его мысли, основой работы ученика над созданием исполнительского образа музыкального произведения.

Кроме нахождения «путеводной нити» (общего характера) произведения, от учащихся требовалось знание выразительных средств, которыми пользовался композитор: тонального плана, модуляционных отклонений, голосоведения, особенностей фактуры и т. п. Для того чтобы ученики поняли смысловое значение тех или иных композиционных приемов, Рубинштейн прибегал изредка к такому методу: он видоизменял нотный текст (последовательность тональностей, элементы фактуры) и привлекал внимание слушателей к тому, как при этом меняется характер музыки. Так, например, он сыграл ученице конец разработки I части Сонаты Бетховена F-dur, ор 10 № 2, с измененной модуляцией и начал главную партию в репризе в таком же виде, в каком она проходит экспозиции. Видимо, он хотел, чтобы ученица оценила прелесть ложной экспозиции в D-dur. Стремясь, вероятно, заставить ученицу услышать звуковой колорит в первых тактах Ноктюрна с-moll Шопена (широкая фактура, гулкие басы), Рубинштейн сыграл ей начало этой пьесы и в другом варианте: «с другим аккомпанементом, как в сонате Моцарта» (соната Моцарта была до этого сыграна другой ученицей).

Рубинштейн уделял много внимания обучению учеников выразительному интонированию мелодии, чему должен был помочь класс пения, обязательный для всех исполнителей. Введение этого класса не было случайной прихотью Рубинштейна: во время своего второго директорства он снова включил в план занятий обязательное обучение пению, на этот раз только для пианистов.

В 60-х годах на фортепианных уроках он неоднократно заставлял учеников петь. В «Дневниках» Логиновых имеется интересная запись: «Наш Антон мудрит — приказал всем к завтру петь романсы Шумана и Алябьева... С. начала петь только напев без слов; мы закрывали лица, чтобы не смеяться. Он велел петь со словами. С. путала. Заставил Л... Сказал: «Пианисты не умеют играть со словами, а надо играть будто со словами, «dire la melodie».

Много лет спустя Рубинштейн так разъяснил часто употреблявшееся им еще в 60-х годах выражение «dire la melodie» или «dire la romance»: «Тонкое исполнение песни трудная задача. Француз применяет меткий оборот речи: «dire la romance»—но как часто мы встречаем певцов и певиц, которые при исполнении песен ставят своей главной задачей показать свои голосовые средства». Задачу консерваторского класса обязательного пения Рубинштейн видел не в том, чтобы поставить ученикам голос, а в том, чтобы научить их «произносить мелодию». В своем классе он добивался от пианистов вокально-речевого интонирования мелодии на фортепиано, придавая при этом большое значение использованию разнообразных артикуляционных приемов. И впоследствии Рубинштейн требовал от учеников вокально-речевого «произнесения» мелодии. Он рекомендовал, например, по словам А. Гиппиус, с этой целью мысленно подтекстовать начало баховской фуги g-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира».

На одном из уроков он сказал по поводу исполнения ученицей Смирягиной Ноктюрна Шопена h-moll, ор. 37, следующее: «Она поет так, как будто играет ноктюрн Фильда или арию Bellini. А здесь надо петь замкнуто, уйти в себя, хмуро; паузы — тяжело на душе, трудно петь...» Через ряд лет один из слушателей так описал свои впечатления от исполнения Рубинштейном этого шопеновского ноктюрна: «Всю первую часть он играл сухим звуком, педаль была совершенно незаметна... Впечатление благодаря этому получалось необычайной силы. Слушатели чувствовали тяжелое, беспросветное горе, рассказанное измученным, обрывающимся голосом... Не будь у Рубинштейна такой глубоко драматической идеи, он мог бы мотив первой части исполнить певучим звуком, что было бы приятнее и звучнее в обыкновенном смысле, хотя мотив потерял бы всю свою характерность». Этому характерному интонированию мелодии, обусловленному общим замыслом произведения, Рубинштейн учил и своих учеников.

В конце своей жизни Рубинштейн записал в «Коробе мыслей»: «...Ритм в музыке — это пульсация, свидетельствующая о жизни...». Характеру этой пульсации, и, прежде всего выбору пульсирующей метрической единицы в музыкальном произведении, он уделял большое внимание, справедливо считая этот выбор определяющим для темпо-ритмической характеристики сочинения. С конца 50-х годов Рубинштейн стал специально указывать в отдельных своих сочинениях не только метр, но и пульсирующую единицу.

В классе он неизменно обращался к ученикам с вопросов: «На сколько дирижируете?» или «На сколько считаете?» Характерно, что выбранный играющим «пульс» нередко казался ему слишком мелким, и он рекомендовал его удвоить или утроить.

Отдельные дошедшие до нас замечания Рубинштейна на уроках дают представление о его советах ученикам в отношении создания целостного исполнительского образа. Решающими в этом вопросе он, видимо, считал соблюдение темпового единства во всей пьесе или на протяжении большого отрезка музыки, и в особенности умение «подготовить и показать самое важное» в произведении, отодвинув на второй план менее существенное. Вот некоторые из его советов: «Подготовьте эту фразу, задержитесь на ней, а все, что было до этого, играйте неприметно»; «Проходите мимоходом, идите к главному, а у вас все главное, зацепились за что-то, а важное не говорите, забыли».

Рубинштейн уделял техническому мастерству учеников огромное внимание и настаивал на том, чтобы они специально занимались технической тренировкой. «Техника не механика, — говорил он, — нужно играть механические упражнения, но не следует играть их механически». Рубинштейн никогда не настаивал, чтобы ученики сидели за роялем с тем наклоном туловища к инструменту, с каким сидел он сам. Правда, он говорил об известных преимуществах этой посадки, но добавлял при этом, что каждый пианист должен сам для себя найти «удобную, красивую и спокойную посадку». В классе неоднократно шла речь и о фортепианно-технических приемах. Рубинштейн утверждал, что характер движений рук играющего и его технические навыки чрезвычайно многообразны и в значительной степени обусловлены настроением исполняемой музыки.

Для учеников своего класса Рубинштейн составлял специальные упражнения пальцевую беглость, скачки, октавы, аккорды, на различные виды артикуляции и т. п. Судя по нескольким упражнениям, записанным Логиновыми, Рубинштейн давал ученикам простейшие фортепианно-технические формулы и рекомендовал играть их в разных темпах, звуком разной силы, разными артикуляционными вариантами, транспонируя во все тональности. Так, например, следующие четыре позиционные фигуры:



ученики должны были разучивать в разных тональностях такими способами:

1) играть legato, non legato, portamento, staccato и staccaticcimo, сочетая артикуляционные варианты с изменениями темпа (от очень медленного до быстрого и возвращаясь в медленный) и звучности;

2) разучивать так, чтобы вариантные задания для каждой из рук не совпадали (скажем, правая — рр, legato e leggiero, левая — mf, staccato e marcato);

3) расчленить техническую группу лигами (по две или четыре ноты); при этом играть и такими вариантами, в которых лиги в правой и левой руках не совпадали бы;

4) играть позиционные формулы трезвучия в разнообразных вариантах с педалью.

Принципиальное отличие этих упражнений от широко распространенных в те годы экзерсисов, построенных на тех же формулах, заключалось в следующем: Рубинштейн не позволял играть эти упражнения механически, а ставил перед учениками на простейшем материале сложные артикуляционные, динамические и колористические задачи.

Кроме приведенных упражнений, ученикам предлагалось играть с аналогичными вариантами всевозможные гаммы и арпеджио, а также разучивать во всех тональностях, не изменяя аппликатуры, упражнения Черни ор. 337.

В первые два года педагогической деятельности в консерватории Рубинштейн ежемесячно проводил специальные занятия, посвященные фортепианной технике. На этих занятиях ученики, независимо от уровня продвинутости, играли всевозможные упражнения, гаммы, арпеджио и инструктивные этюды. По словам А. Спасской, главная особенность метода Рубинштейна на такого рода уроках заключалась в следующем: он заставлял учащихся играть упражнения, гаммы, арпеджио и этюды на двух роялях в унисон. Совместная игра должна была приучить их к организованности и ритмической дисциплинированности при исполнении быстрых технических последовательностей.

Среди советов Рубинштейна относительно метода самостоятельной работы над музыкальным произведением обращает на себя внимание следующий: «Когда учите, не играйте с душой, а работайте с душой» - Рубинштейн, видимо, хотел дать ученикам понять, что многократное проигрывание той или иной пьесы в полную душевную силу исполнителя может эмоционально истощить его и в конечном счете привести к тому, что исполнитель перестанет ярко и свежо переживать содержание пьесы. Иными словами, первая часть рубинштейновского совета призывала учеников во время разучивания произведения не растрачивать эмоциональные силы, экономно и бережно расходовать их.

Второй частью изречения («когда учите... работайте с душой») Рубинштейн хотел сказать, что в процессе разучивания пьесы душевные силы ученика должны быть сосредоточены на самом разучивании, которое не сводится к механической работе, а требует душевного увлечения.

Рубинштейн не признавал метода работы над произведением, при котором играющий на каком-либо этапе разучивания механически выколачивает каждую ноту произведения, больше заботясь о «крепких пальцах», чем об осмысленном интонировании музыки. Сам Рубинштейн, как он рассказывал в классе, прибегал в те годы к другому методу занятий: «Я люблю работать вполголоса, медленно, piano и без нервов». Учащимся он давал такой совет: «Учить надо всегда sotto voce, иногда — piano voce, никогда — sine voce», разъясняя при этом свой термин «sine voce» следующим образом: «Когда человек без голоса поет, он кричит». Таким образом, в противоположность принятым тогда в фортепианной педагогике методам, он рекомендовал чаще всего разучивать произведение в сфере piano и никогда не убивать мелодическую связь между звуками выкриками отдельных нот.

Отдельные технически трудные места Рубинштейн предлагал разучивать так: «Подумать, что мешает хорошо сыграть, а потом — по способу Фильда». Способ этот, по разъяснению Рубинштейна, состоял в том, что Фильд несколько сот раз повторял одно и то же трудное место, а чтобы не сбиться со счета, перекладывал нарезанные бумажки из одной коробки в другую. Подчеркнем, что Рубинштейн давал совет учить «по методу Фильда» после того, как ученик обдумает «что мешает хорошо сыграть», иными словами, после того, как проанализирует, в чем заключается трудность того или иного места.

Записи Логиновых позволяют бегло коснуться еще одного вопроса — воспитания Рубинштейном некоторых специальных профессиональных навыков.

Рубинштейн настаивал на том, чтобы ученики умели в любой момент без всякого предварительного разыгрывания или специального повторения исполнить в классе любую пьесу из пройденного за длительный промежуток времени репертуара, который они были обязаны удерживать в памяти. Не следует при этом забывать, что каждый ученик Рубинштейна разучивал огромное количество произведений и что обычно на каждом уроке учащиеся получали новые и новые репертуарные задания.

В классе неоднократно шла речь о том, что пианист должен уметь так сосредоточиться, чтобы с первого звука исполняемой пьесы «войти» в музыку и содержательно ее воспроизвести. Нередко Рубинштейн прерывал игру после первых же исполненных тактов вопросом: «Вы уже играете? Я этого не слышу». Впоследствии, по словам А. Гиппиус, он говорил: «Первые такты как раз наиболее важные, от них зависит первое впечатление, которое имеет решающее значение».

Считая, что пианисту-профессионалу необходимо уметь читать с листа, транспонировать, импровизировать, сделать клавираусцуг, сочинить каденцию к концерту, Рубинштейн требовал всего этого от своих учеников. Он удивлялся и даже приходил в ярость, видя, что большинство учащихся плохо выполняет его требования. Со второго года своей работы в консерватории, поняв, что гневом дела не поправишь, он начал давать ученикам легкие задания по чтению с листа, транспонированию и импровизации, постепенно их усложняя.

Имеющиеся данные не дают возможности всесторонне охарактеризовать фортепианно-педагогическую деятельность Рубинштейна в 60-е годы. Но и то сравнительно немногое, что известно о его фортепианных занятиях, позволяет сделать следующий вывод: рубинштейновские прогрессивные эстетические и методические принципы явились основой, на которой расцвела русская фортепианная педагогика последующего времени, в том числе и замечательная школа его брата Н. Рубинштейна.

1. **ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУБИНШТЕЙНА В ПЕРИОД ПЕРВОГО ДИРЕКТОРСТВА В ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1887—1891 ГОДЫ)**

В течение двадцати лет, прошедших со времени ухода Рубинштейна в 1867 году из Петербургской консерватории, он не вел систематической фортепианно-педагогической работы. Правда, в начале 70-х годов, живя в Вене, он обучал в течение некоторого времени Л. Брейтнера (ставшего впоследствии видным пианистом и педагогом) и нескольких других юношей; во время турне по США — четырех американских пианистов, следовавших за ним в его странствиях по стране, в начале 80-х годов дал несколько уроков ученику своего покойного брата А. Зилоти, который, по-видимому, не сумел понять А. Рубинштейна. Но все это не носило характера регулярной педагогической деятельности. Обычно Рубинштейн давал обращавшимся к нему одаренным молодым людям несколько советов, а затем направлял их к другим педагогам. Так, по словам А. Соловцова, его отцу, пришедшему в середине 70-х годов к Рубинштейну с просьбой взять его в ученики, великий артист сказал: «Я сейчас уроков не даю, да и педагог я плохой. Молодому пианисту, который хочет учиться у одного из крупнейших фортепианных педагогов, я могу посоветовать обратиться к одному из следующих трех музыкантов: к Бюлову, к Лешетицкому или к моему брату. К Листу я вам сейчас ехать не рекомендую: это вам еще рано — у Листа могут учиться только почти законченные пианисты».

Возглавив в 1887 году Петербургскую консерваторию, Рубинштейн не предполагал заниматься фортепианной педагогикой. В разработанных им «Положениях по С.-петербургской консерватории» один из параграфов гласил: «Ни директор, ни инспектор не должны быть в то же время преподавателями консерватории; но они могут, если пожелают, читать лекции ученикам по музыкальным предметам в часы, свободные от занятий». Когда же после ухода из консерватории нескольких педагогов ряд молодых пианистов остался без руководителей, Рубинштейн стал заниматься с некоторыми из них. В официальных документах Рубинштейн не числился профессором фортепианной игры; он лишь временно вел педагогическую работу с учениками «упраздненных классов». Но эти «временные» занятия продолжались в течение всех лет его второго директорства.

К числу его наиболее даровитых учеников принадлежали С. Познанская, Е. Голлидей, С. Якимовская и Л. Кашперова.

Первые трое, проучившись в его классе около четырех лет блестяще окончили весной 1891 года консерваторию. Это был единственный в эти годы выпуск учеников Рубинштейна. Л. Кашперова, одновременно обучавшаяся композиции классе Н. Соловьева, сдала выпускной экзамен по фортепиано экстерном через некоторое время после ухода Рубинштейна. Ученики Рубинштейна по окончании консерватории успешно концертировали. Особенно широкую известность сумела в короткий срок завоевать С. Познанская. Но, выйдя в середине 90-х годов замуж, она почти перестала выступать публично.

В своем фортепианном классе Рубинштейн давал уроки приезжавшим в Петербург молодым пианистам, не состоявшим учениками консерватории. Так, у него в течение ряда лет обучалась ирландка Л. Нихия, некоторое количество уроков взял И. Сливинский и др. На рубинштейновских занятиях обычно присутствовало несколько десятков молодых музыкантов, в том числе и лица, не являвшиеся его учениками. Некоторые, из присутствовавших — Е. Вессель, С. Друккер, А. Гиппиус, Л. Мак-Артур (Нихия) — вели записи указаний и замечаний Рубинштейна.

Когда Рубинштейн в 1891 году поселился в Дрездене, к нему нередко приезжали за советами его петербургские ученики. Здесь же у него спорадически обучались и воспитанники других пианистических школ, как, например. Р. Фогт-Сударская, М. Урусова и другие. Систематические занятия в 90-х годах Рубинштейн проводил лишь с одним молодым пианистом, И. Гофманом, который проучился у него два года.

Прежде чем дать характеристику работы Рубинштейна с учениками-пианистами в последние годы его жизни, необходимо остановиться на некоторых его общих музыкально-педагогических принципах.

Придя вторично в Петербургскую консерваторию, ее новый директор заставил повысить уровень экзаменационных требований по всем специальностям и ввел испытания, результаты которых давали возможность судить о подготовленности ученика к самостоятельной, без помощи педагога работе. Для того чтобы добиться объективности в экзаменационных оценках, Рубинштейн включил в «Положения по С.-петербургской консерватории» § 44, в котором сказано: «Фамилии экзаменующихся, равно и фамилии их профессоров, не сообщаются экзаменационной комиссии. Каждый экзаменующийся обозначается в списках особым номером, после которого следует программа исполняемых пьес... В партитуре и партиях также не обозначается фамилия сочинителя, а выставляется особый, ему раньше данный номер». К тому же, по предложению Рубинштейна, для облегчения сравнительного суждения об учениках они должны были на проверочных и выпускных испытаниях сверх своей программы исполнить одну общую для всех пьесу, которая заранее назначалась экзаменационной комиссией.

Рубинштейн требовал от педагога большой осмотрительности в выставлении оценок, рассматривая «экзаменационные баллы» как одну из крайне важных форм воспитания молодых музыкантов путем поощрения или порицания. Его выводили из себя педагоги, которые не умели или не хотели считаться с масштабом дарования, умением и темпом продвижения учащегося и которые, не задумываясь о будущем, спешили обрадовать юношей и девушек преувеличенно высокой оценкой их успехов. Нетребовательность гибельно сказывается на искусстве, на молодежи и на консерватории — такова, суммируя его многочисленные высказывания, одна из идей, которыми руководствовался в те годы Рубинштейн на посту директора. «Отметки, — рассказывает С. Майкапар, — Рубинштейн ставил очень сдержанно. Получившие от него четверку были вполне довольны, так как уже этот балл означал вполне хорошее исполнение. Отличное, законченное исполнение оценивалось им отметкой 4,5, пятерку же ставил он за исключительно выдающееся художественное исполнение единичных наиболее одаренных учеников консерватории».

Желая проверить общее музыкальное дарование тех учеников, игру которых он оценивал пятеркой, Рубинштейн нередко заставлял их на экзамене или на ученическом вечере импровизировать на заданную тему. Так, Ф. Блуменфельду, по его рассказу, Рубинштейн предложил на одном из экзаменов, тут же что-либо сочинить на тему из песен Шуберта. Такой же случай описывает в своих мемуарах М. Пресман: Рубинштейн, посетив специально для него организованный вечер учеников Московской консерватории, предложил А. Корещенко сыграть фортепианную импровизацию, положив в ее основу тему баховской скрипичной фуги.

На экзаменах по теоретическим дисциплинам Рубинштейн высказывал нескрываемое осуждение схоластики и формалистики. Как-то на испытаниях по элементарной теории музыки, в курс которой в те годы включалось много лишних сведений, разыгралась такая сценка. В конце экзамена Рубинштейн спросил ученика, какая нота на тринадцатой линейке снизу в басовом ключе. Ученик не смог ответить. Этого только и ждал Рубинштейн. Последовала реплика, произнесенная трагическим тоном: «Я — тоже — этого — не — знаю!».

Не для того, конечно, чтобы запугать ученика, разыграл Рубинштейн эту сценку. Он хотел обратить внимание педагога на бесполезность включения в курс сведений и задач которые для практики не нужны.

Руководство экзаменами и обсуждение ученических выступлений в концертах Рубинштейн рассматривал как один из основных обязанностей директора музыкального учебного заведения. Со свойственной ему манерой подтрунивания над самим собой он писал матери, что проводит «все свое время в прослушивании гамм и проверке голосов». И действительно: проходили ли экзамены пианистов, певцов, оркестрантов или композиторов, устраивались ли ученические концерты, проводились ли испытания по теории или истории музыки, шла ли проверка знаний в научных классах, — Рубинштейн успевал бывать всюду и, при всей благожелательности, не щадил в своей критике ни учащихся, ни педагогов. Последних Рубинштейн стремился привести к единомыслию и единодушию, но не в конечной оценке игры или знаний того или иного учащегося, а в понимании принципов, которые надо класть в основу оценок.

Рубинштейн проявлял нетерпимость к трем категориям экзаменаторов: к «скучающим», к «болтающим» («...болтовня для меня невыносима...») и к «придирающимся». Великого артиста, свободного от малейшего педантизма, выводили из себя те педагоги, которые слушали и оценивали игру ученика с одной лишь позиции: совпадает или не совпадает его исполнительское толкование с представлением об интерпретируемом сочинении самого экзаменатора. По рассказу Ф. Блуменфельда, как-то раз после исполнения молодым пианистом I части бетховенской сонаты один из педагогов (кажется, Фан-Арк) бросил реплику: «Взял слишком быстрый темп». Последовал раздраженный ответ Рубинштейна: «Не могу понять, откуда вам это известно. Ведь от только начал играть I часть и не сыграл еще остальных частей сонаты!»

Сам Рубинштейн на экзаменах и на ученических концертах являл пример величайшей собранности. С огромной сосредоточенностью, интересом и благожелательностью прослушивал он от первой и до последней ноты выступление каждого ученика, всегда обращая внимание на удачные моменты исполнения и не придавая значения мелким неполадкам. Реагировал он на выступления учеников или на их экзаменационные ответы непосредственно и бурно, особенно в тех случаях, когда хотел выразить одобрение. А. П. Молас, присутствовавший на выпускном экзамене Ф. Блуменфельда, в неопубликованных мемуарах рассказывает, что едва пианист проиграл свою программу, как Рубинштейн громко провозгласил: «Пять!» С. Майкапар также рассказывает о характерных, на весь зал звучавших рубинштейновских одобрительных восклицаниях после понравившихся ему выступлений учеников.

Рубинштейн ввел правило, согласно которому каждый из членов испытательной комиссии записывал на отдельных листах свое мнение об экзаменовавшемся ученике и выставлял свой балл. Обсуждение сводилось к тому, что прочитывались письменные отзывы и баллы; баллы суммировались, и выводилась средняя оценка. В архивных материалах консерватории сохранилось большое количество «листов председателя экзаменационной комиссии», заполненных отзывами директора и его отметками. Рубинштейн никогда не записывал своих соображений по поводу исполнения отдельных пьес. Его отзывы содержат обычно лаконичную и обобщенную характеристику учащегося, а также краткий прогноз его профессиональных возможностей; в ряде же случаев — наблюдения и замечания общего порядка.

Вот несколько примеров таких быстро записанных и, конечно, стилистически не отделанных рубинштейновских отзывов:

—...Не берусь судить, ничего не понимая, о методе пения. Мне кажется, что голос хороший, но школы нет. Если цифра что-нибудь обозначает, то З,5 для нынешнего экзамена довольно,— но, должно быть, не по ее вине. А нужно бы ее научить по педагогическому курсу других учить, и тогда она заслужит, может быть, больше.

—...Голос есть, верный успех, остальное — вечное сожаление...

—...Не следует дальше держать в консерватории, так как она совершенно законченная виртуозка. — То, чего консерватория требует, она никогда не достигнет...

—... Не считаю способной на сцену и даже на концертную эстраду за отсутствием всякой модуляции и жизни в голосе. Может быть годна на педагогическую деятельность, так как сама прошла хорошую школу.

-…Цифра 3 для исполнения будущего учителя недостаточна. Игра преподавателя должна быть по крайней мере очень удовлетворительна в смысле музыкальности при допускаемой недостаточности виртуозности...

—...Цифрою 2,5 я отмечаю тех, которых не считаю способными быть переведенными в старший класс из-за полнейшего отсутствия у них ритмического чувства…

—...Все кончили. Разница только на сколько: с грехом пополам или меньше...

Особенно интересны рубинштейновские экзаменационные характеристики тех учащихся, с которыми он занимался сам В облике молодых пианистов Рубинштейн, судя по его записям, обращал внимание на следующие моменты: «музыкальное понимание», «технику», «изящество» (под «изяществом» он понимал, по его словам, не столько изысканность, сколько художественную тонкость, непосредственность, естественность и артистичность исполнения), «чувство ритма» и «самостоятельность».

Приведем несколько таких записей Рубинштейна:

—...Все было бы хорошо, но полное отсутствие ритмического чувства портит все и делает музыкальную будущность весьма сомнительной.

—...Техника хорошая, музыкальной зрелости нет, отсутствие изящества.

—...Способности есть, но ритмическая часть и понимание еще очень слабы. — Touche также еще очень неудовлетворительное.

—...Отличная ученица. Вся забота должна состоять в том, чтобы возбудить в ней самостоятельность — способности к этому покамест еще неважные.

Последняя запись — характеристика С. Познанской, одной из лучших его учениц тех лет. Эта запись позволяет привлечь внимание к принципу, который Рубинштейн считал «наиважнейшим» и которым он руководствовался не только как педагог, но и как директор консерватории: всеми мерами он побуждал педагогов развивать в учениках самостоятельность. В этом вопросе Рубинштейн стоял на позиции, которая характерна для многих больших художников и сводится к следующему: искусству должно обучать, но ему невозможно научить — ему можно лишь научиться.

По настоянию Рубинштейна в консерватории введены были два экзамена («переходный в высшее отделение» и «окончательный»), программы к которым ученики обязаны были разучить без всякой помощи педагога. В конечном счете художественный совет по предложению Рубинштейна принял, как гласит протокол, следующий «способ подготовления учеников к выпускным экзаменам, а именно: программу поверочного экзамена выполнять самостоятельно, без руководства профессора, так как таким образом ученики, выказавшие неумелость самостоятельно работать, будут отстранены от публичного экзамена» (иными словами, не смогут окончить консерваторию).

Рубинштейн следил за тем, чтобы за время обучения учащиеся приобретали навыки и знания, необходимые для профессиональной работы по окончании консерватории. Он понимал, что без практической деятельности еще в учебном заведении подготовка музыкантов-профессионалов невозможна. Поэтому — если коснуться только учащихся фортепианных классов — Рубинштейн уделял так много внимания организации их аккомпаниаторской и педагогической работы. Для того чтобы предоставить этим учащимся возможность практиковаться в аккомпанементе, Рубинштейн ввел следующее правило: на вечерах и экзаменах, не говоря уже о классных занятиях, аккомпанировать должны были исключительно учащиеся-пианисты (или, в отдельных случаях, по своему желанию, сами педагоги); посторонним лицам в консерватории аккомпанировать не разрешалось. Разве не следовало бы и в наши дни вернуться, хотя бы частично, к этому мудрому правилу, введенному Рубинштейном?

Во время своего второго директорства Рубинштейн особенно интересовался подготовкой «учителей музыки». По его инициативе «специальная комиссия преподающих игру на фортепиано» приняла решение о формах обучения и экзаменов для пианистов, которые кончают консерваторию по педагогическому отделению.

«...Ученик, — говорится в постановлении комиссии, — на четвертый год обучения поступает в педагогический класс, где слушает лекции о методике преподавания и сам занимается элементарным преподаванием под руководством профессора педагогического класса игры на фортепиано». Для окончания консерватории с дипломом «учителя музыки» была установлена программа, состоявшая из трех разделов. Сдающий выпускные испытания должен был, во-первых, показать двух или трех удовлетворительно им обученных учеников; во-вторых, самостоятельно подготовить к исполнению ряд произведений «в доказательство своего знакомства с главнейшими стилями фортепианной литературы»; в-третьих, сделать педагогическую редакцию несложного музыкального произведения. Лиц, которые хотели закончить консерваторию экстерном, Рубинштейн допускал к экзаменам лишь после того, как они в течение года проходили курс музыкальной литературы по своей специальности и под наблюдением профессоров обучили нескольких учеников.

Вернемся теперь к фортепианно-педагогической деятельности Рубинштейна. Как уже отмечалось, приняв в 60-х годах в свой фортепианный класс большую группу учеников, Рубинштейн возложил на себя миссию учителя фортепианной игры, заботящегося о всех сторонах воспитания и обучения своих питомцев: он влиял на их личность и составлял для них фортепианные упражнения; обучал их импровизации и проводил уроки, посвященные игре гамм, арпеджио и инструктивных этюдов; занимался с ними чтением с листа и требовал от них умения сделать транскрипцию или сочинить каденцию к концерту. Он уделял огромное внимание воспитанию профессионального мастерства. В тот период он не опасался деспотического воздействия на своих учеников — как на пианистов, так и на композиторов. А. Рубец, обучавшийся в 60-х годах в классе инструментовки Рубинштейна, спустя много лет писал: «С Антоном Григорьевичем бывали часто очень эффектные сцены. Принесешь, бывало, заданную первую часть какой-нибудь сонаты, одобрительно кивает головой, играет художественно-прекрасно эту вещь и вдруг остановится на известном месте и скажет: «Вот тут я с вами не согласен». И сейчас сымпровизирует, запишет и скажет: «Продолжайте так». Все окружающие его ученики приходят в восторг и умиление, и я сам умилен, но тем не менее с горячностью говорю ему: «Все это так. Но это несчастный Рубец, а это великий художник Рубинштейн, и все, что я буду продолжать — будет отрыжка Рубинштейна...» Однако с мнением учеников Рубинштейн не считался, и аналогичные сцены происходили тогда и в его фортепианном классе.

В конце своей жизни Рубинштейн работал с учениками-пианистами по-другому. Его основные эстетические и фортепианно-исполнительские принципы, по-видимому, не претерпели существенных изменений. Но система преподавания стала иной. Теперь он только направлял ученика, расширял его кругозор, развивал воображение, помогал раскрыть в исполняемой музыке эстетические и этические ценности, указывал далекие вершины, на которые надо было подняться. Но как добиться намеченной цели, какими путями к ней идти, — решить это он предоставлял своим ученикам. «Уроков» в привычном и узком смысле этого слова Рубинштейн теперь не давал.

По-видимому, изменить метод своей фортепианно-педагогической работы заставили Рубинштейна несколько причин.

Во-первых, он не считал нужным отдавать свои силы и время кропотливой учительской работе. В эти годы он высказал в своем дневнике следующую мысль: выдающийся художник должен прежде всего заниматься своим творчеством, а в педагогике — ограничить свою работу советами, широкого порядка указаниями и не считаться с требованиями учеников и особенно учениц, жаждущих получить от него, как от любого учителя-профессионала, прежде всего «уроки».

Во-вторых, жизненный и художественный опыт привел Рубинштейна к выводу, что в работе со взрослыми и способными учениками его новая система занятий, не всегда дающая желанный эффект сразу, в конечном итоге является самой целесообразной. Он не обучал теперь учеников игре на фортепиано; он воспитывал у них то мужество, которое столь необходимо для творческой работы. Все бережнее стал относиться Рубинштейн к индивидуальности своих питомцев, все внимательнее — к развитию у них самостоятельности, все больше значения стал придавать самообучению и самовоспитанию. Он проявлял непримиримость к натаскиванию, лишающему учеников возможности обобщать полученные педагогические указания. «К черту всю эту педагогику! — кричал он, по словам А. Гиппиус, на одном из уроков. — Вы должны быть самостоятельнее!» Если же речь шла о высокоодаренном ученике, то в этих случаях, по его мнению, «тепличный режим» особенно опасен. После одного из занятий с И. Гофманом Рубинштейн сказал Л. Вольф, присутствовавшей на уроке: «В этом возрасте, если обладаешь гениальными способностями, надо уже самостоятельно работать... Отец должен оставить юношу одного, он слишком ребячлив для своего возраста». А после двух лет занятий с Гофманом он запретил своему ученику приходить к нему на уроки. Удивленный и огорченный юноша задал вопрос: «Почему?» Последовал ответ: «... Я рассказал вам все, что знаю о фортепианной игре в подлинном смысле этого слова и о музыкальном исполнении... Если же вы не усвоили этого до сих пор, — ну, тогда убирайтесь к черту!»

На указаниях, которые Рубинштейн делал своим ученикам, сказывалось его резко осуждающее отношение к трем фортепианно-исполнительским стилям, получившим известное распространение в конце прошлого века: чувствительно-манерному, возбужденно-аффектированному и псевдоакадемическому. И. Сливинский позволил себе на одном из уроков сделать в начале пьесы Шумана «Grillen» столь любимый в те годы многими пианистами агогическнй нюанс: pesante – accelerando – allegro. Стоило послушать, по словам Я. Витола, как издевался Рубинштейн над этой манерой игры, как передразнивал и вышучивал Сливинского, как, имитируя его игру, сумел придать начальной фразе сверхкомический характер. Столь же нетерпим был Рубинштейн к чувствительному rubato или к неодновременному удару левой и правой руками клавиш, которые композитор предписал брать одновременно. На одном из уроков Рубинштейн сказал Гофману: «Знаете ли вы, почему фортепианная игра так трудна? Потому, что она таит в себе опасность стать либо аффектированной, либо манерной: если же удается счастливо миновать обе эти западни, тогда перед ней возникает новая угроза — оказаться сухой! Истина лежит между этими тремя бедами!»

Герман Вольф в одном из писем заметил, что таких педагогов, как Рубинштейн, больше не существует и что только на его занятиях с учениками можно полностью познать его личность. Г. Бюлова, на уроках которого Г. Вольф неоднократно присутствовал, он относил к проницательным, саркастичным, критикующим и строгим учителям. Рубинштейна же — к преисполненным поэзии, вдохновенным, вдохновляющим и остроумным проповедникам.

С кем бы Рубинштейн ни занимался, он прежде всего терпеливо выслушивал исполняемую пьесу от начала и до последней ноты. Правда, выражение его лица при этом ежесекундно менялось, пальцы нервно сжимались, разжимались или «играли» на крышке рояля. Его поведение было столь впечатляюще выразительно, что присутствовавшим становилось ясно, как именно он хотел бы, чтобы сочинение было исполнено. Но он не прерывал играющего и обычно воздерживался от каких бы то ни было замечаний. После прослушивания он лишь в редких случаях показывал за инструментом, как следует, по его мнению, играть тот или иной отрывок. Не только Гофману, но и другим ученикам он почти никогда не играл разучиваемой пьесы целиком: он опасался сотворить своих учеников по образу и подобию своему. На вопросы о технических приемах, методах разучивания какого-либо места, об аппликатуре он отвечал неохотно, нередко отделываясь от назойливых учеников шуткой. Широко известен ответ Рубинштейна Гофману, спросившему его относительно расстановки пальцев в каком-то сложном пассаже: «Играйте его хоть носом, лишь бы хорошо звучало!» Подтекст этой реплики означал, что ученик должен сам суметь себе помочь. Гофман заканчивает рассказ об этом эпизоде следующими словами: «Играйте хоть носом! Да, но если я расшибу его до крови, где я возьму метафорический носовой платок? В моем воображении! — И он был прав».

На занятиях с учениками Рубинштейн чаще всего прибегал к «методу окольных путей», стремясь намеками, наводящими вопросами, сопоставлениями и аналогиями расшевелить инициативу и разбудить музыкальную фантазию играющего. «Единственный в своем роде метод его преподавания был таков,— писал Гофман, — что всякий другой учитель показался бы мне похожим на школьного педанта. Рубинштейн избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений и только в редких случаях касался музыкальных вопросов в строгом смысле слова. Таким путем он стремился пробудить во мне конкретно-музыкальное чутье как параллель к его обобщениям...»

Некоторое представление о характере наводящих замечаний Рубинштейна могут дать публикуемые в этом сборнике реплики его по поводу исполнения тех или других произведений. Читая эти реплики, не следует однако, забывать, что на учеников оказывали воздействие не только сказанные Рубинштейном слова, но и интонация его голоса, мимика и жестикуляция.

В годы преподавания Рубинштейна в Петербургской консерватории, когда ученики нередко приносили одно и то же произведение по нескольку раз, его указания часто весьма существенно менялись. На одном уроке он предлагал одно, на другом отстаивал другое. Стремясь приучить к импровизационно-непосредственному интонированию музыки, он, по словам А. Гиппиус, порой говорил ученикам: «Когда светит солнце, играйте это место forte, когда падает снег или идет дождь, играйте его piano. А вот этот пассаж можно закончить большим crescendo, когда льет дождь, — ах нет, лучше в хорошую погоду, и т. д.» Занимаясь с Гофманом, Рубинштейн не позволял ему дважды приносить на уроки одно и то же сочинение, мотивируя свое запрещение тем, что юного пианиста может смутить вторжение новой концепции, которую ему, Рубинштейну, захочется изложить относительно истолкования данного сочинения.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Создал ли Рубинштейн, деятельность которого составляет эпоху в истории пианизма, свою школу фортепианной педагогики? Этот вопрос не раз обсуждался на страницах русской и зарубежной прессы. Если судить только по количеству крупных пианистов, обученных непосредственно Рубинштейном, то можно прийти к выводу, что школы он не создал. Но это не так. Рубинштейн оставил нам в наследство нечто большее, чем школа в буквальном и общепринятом смысле этого слова: почти никто из русских педагогов фортепианной игры его времени и ближайших последующих лет не избежал сильного воздействия не только его исполнительского искусства, но и его передовых педагогических принципов. А многие традиции рубинштейновской педагогики и по сей день живут в фортепианных школах наших крупнейших художников.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л., 1957.
2. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. – М., 1899.
3. Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических статей. – М., 1922.
4. Майкапар С. Годы учения. – М.-Л., 1938.
5. Молас А.П. Мои воспоминания о могучей кучке. – ЦГАЛИ, ф. 805, ед. хр. 2, л.5.
6. Рубинштейн А. Короб мыслей, л. 17/10.
7. Рубинштейн А. Короб мыслей, л. 30/16 об.
8. Рубинштейн А. Короб мыслей, л. 49/26.
9. Рубинштейн А. О музыке в России. – «Век», 1861, №1.
10. Пузыревский А.И. Саккети Л.А. Очерк пятидесятилетней деятельности СПб. консерватории. – СПб., - 1912.
11. Прессман М.Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. – М., 1957.
12. Спасская А. Советы по музыкальной педагогике. – СПб., 1896.