

На правах рукописи

БЕРЛИЗОВ ДМИТРИЙ АНДРЕЕВИЧ

**ТРАДИЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В КЛАССАХ
КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2013

Работа выполнена на кафедре теории музыки
Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Николаева Елена Алексеевна

Официальные оппоненты: **Яковенко Сергей Борисович**
Народный артист РФ,
доктор искусствоведения, профессор,
Государственный
музыкально - педагогический институт
имени М.М.Ипполитова-Иванова,
профессор кафедры академического пения

Мещерякова Наталья Алексеевна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
(академии) имени С.В.Рахманинова

Ведущая организация: Московский государственный институт
музыки имени А.Г.Шнитке

Защита состоится 22 мая 2013 года в 16 часов на заседании Диссертационного
совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории (академии)
имени С.В.Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на Дону, пр. Буденновский, 23

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова

Автореферат разослан «22» апреля 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В отечественной музыкальной культуре значительное место занимает сфера камерно-ансамблевого музицирования: это и мощный пласт композиторского наследия, и сложившиеся на протяжении последних столетий традиции профессионального исполнительства и педагогики. Роль Московской консерватории имени П.И.Чайковского в этом процессе трудно переоценить. Творческий вклад музыкантов, воспитанников московской школы в данной области музыкального искусства способствовал не только авторитету одного из первых музыкальных вузов страны, но также стал неотъемлемой частью мировой культуры. Несомненным является то, что системное изучение и обобщение накопленного богатого опыта весьма важно для создания единого общекультурного пространства современной России, упрочения базиса её профессионального музыкального образования.

Актуальность данного диссертационного исследования состоит в сохранении и систематизации этого исполнительского, культурно-просветительского и педагогического опыта не только для будущего развития Московской консерватории, но и музыкального образования в целом. Слушательской аудитории конца XX-начала XXI вв. (как, впрочем, и молодым профессионалам) практически неизвестна деятельность многих отечественных исполнителей, в том числе и представителей московской школы – например, музыкантов «Московского трио», организованного Д.С.Шором в 1892 г., или «Русского трио» под руководством М.И.Пресса, созданного в 1905 г. – камерных ансамблей, снискавших в недавнем прошлом мировую славу. Создателями и участниками этих коллективов были профессора и выпускники Московской консерватории.

Эти слова с полным основанием можно отнести к изучению историко-педагогического наследия классов камерного ансамбля, которые позже были преобразованы в самостоятельную кафедру камерного ансамбля и квартета. До настоящего времени мы не располагаем работой, которая в достаточно большом объеме обобщала бы солидный методико-практический ресурс, накопленный за годы существования кафедры и в период, предшествовавший ее возникновению. В работе отражены и те негативные тенденции, которые возникали, а иногда и сохранялись на разных этапах развития школы камерно-ансамблевого исполнительства в Московской консерватории. Более того, некоторые из них упрочились впоследствии и, не получая критической оценки, привели к определенному рода консервативности и утрате перспективности мышления. Осознание существующих проблем, на наш взгляд, необходимо для дальнейшего развития исполнительской школы Московской консерватории.

Необходимость разработки названного направления продиктована также и тем, что в современном музыкальном процессе камерно-ансамблевое музицирование продолжает своё развитие, обогащаясь новыми формами, а последние десятилетия отмечены возросшим интересом к нему как со стороны исполнителей и композиторов, так и слушателей. Таким образом, популяризация традиций московской исполнительской школы, как наследия отечественной музыкальной культуры, представляется особенно актуальной.

Объект исследования - исполнительская и педагогическая школа камерно-ансамблевого музицирования Московской консерватории имени П.И.Чайковского.

Предмет исследования – культурно-просветительские традиции и, главным образом, специфические черты профессионального воспитания музыканта в классах камерного ансамбля Московской консерватории.

Цель исследования – обобщить профессионально-творческий опыт, выявить характерные черты каждого из исторических этапов развития исследуемого феномена, а также специфические интерпретационные аспекты камерно-ансамблевой практики в Московской консерватории. В связи с этим предполагается решение следующих **задач**:

- *рассмотреть особенности развития камерного исполнительства в культурно-общественном ареале Москвы в период, предшествовавший открытию консерватории;*
- *отметить значение концертно-исполнительской деятельности московских, а также иностранных музыкантов для формирования основ профессиональной школы в данный период;*
- *проследить процесс становления системного подхода к преподаванию камерного ансамбля в Московской консерватории, завершившийся образованием кафедры;*
- *изучить аспекты педагогической деятельности членов кафедры и отобразить особенности методико-преподавательской системы;*
- *дополнить новыми материалами панораму камерно-концертного творчества преподавателей Московской консерватории и наиболее выдающихся ее выпускников.*
- *наметить перспективы развития московской школы камерного исполнительства на современном этапе.*

Методология исследования. Компаративно-исторический метод является определяющим в аналитическом обзоре этапов формирования и последующего развития исполнительских и педагогических основ, сложившихся в Московской консерватории на кафедре камерного ансамбля. В работе предпринимается попытка комплексного изучения этого опыта с применением ряда принципов искусствоведческого анализа, к которым, в частности, можно отнести контекстуальный подход,

внимание к теоретико-практической стороне исследуемого вопроса. Отдельное внимание в работе уделено использованию источниковедческого инструментария, позволяющего выявить сугубо специфические черты исследуемого вопроса и делающего диссертационную работу более ценной в свете заявленной темы.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют положения, содержащиеся в трудах Н.Ф.Финдейзена, Б.В. Асафьева, В. И. Музалевского, Т.А.Гайдамович о сохранении национального своеобразия в развитии камерно-инструментальной культуры в России, в том числе и в области исполнительства, а также в работах Н.Д.Кашкина, Л.А.Баренбойма, Л.З. Корабельниковой, в которых подчеркивается значение исполнительской деятельности Н.Г.Рубинштейна, С.И.Танеева, В.И.Сафонова, а также их роль в формировании концепции профессионального воспитания музыканта-исполнителя в стенах Московской консерватории. Автор диссертации опирается также и на исследования, посвященные изучению разных аспектов истории развития всей сферы камерно-инструментального жанра, как в России, так и за рубежом. Это работы М.В.Мильмана, Д.Д.Благого, Е.К. Куловой, А.М.Меркулова, Г.К.Черкасова, Е.М.Шабшаевич и др.

Степень изученности проблемы и теоретическая база исследования. Теоретико-методологическую базу диссертации составляют положения, содержащиеся как в общих трудах по истории русской музыки (Н.Ф.Финдейзен, Б.В.Асафьев, Т.Н.Ливанова, Ю.В.Келдыш), так и в специальных работах, посвященных изучению различных аспектов российской камерно-инструментальной традиции и ее отдельных представителей (К.Х.Аджемов, М.В.Мильман, Т.А.Гайдамович, Д.Д.Благой, Р.Р.Давидян, Т.А.Алиханов, В.П.Чинаев, А.М.Меркулов, С.В.Грохотов и др.). Из исследований последнего времени особо отметим монографию Е.М.Шабшаевич – «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике» (2011) – своего рода энциклопедию музыкально-концертной жизни Москвы XIX века.

Авторы работ о Н.Г.Рубинштейне, начиная с его современников, разносторонне оценивают творческий вклад основателя Московской консерватории в формирование концепции профессионального воспитания музыканта-исполнителя (Н.Д.Кашкин, Г.А.Ларош, А.Н.Буховцев, Л.А.Баренбойм)¹. Множество публикаций связано с именем патриарха московской композиторской и исполнительской школы – С.И.Танеева (Л.З.Корабельникова, С.И.Савенко, А.М.Меркулов, Т.Н.Масловская).

¹ См.: Николай Рубинштейн и его время. МГК, Москва, 2012.

Одной из первых работ о представителях кафедры камерного ансамбля Московской консерватории стало исследование К.Х.Аджемова «Педагогические принципы А.Ф.Гедике (камерный ансамбль)» (1955). В 1950-60-х годах выходят публикации Я.И.Равичера и Л.Н.Раабена о ярчайшем деятеле русской музыкальной культуры, чья творческая судьба была связана с Московской консерваторией – В.И.Сафонове. В настоящее время к личности В.И.Сафонова проявляется особый интерес.²

Большое количество недавних изданий посвящено истории консерватории разных периодов, включая исполнительские подразделения.³ В целом же исполнительское творчество выдающихся музыкантов – воспитанников Московской консерватории – расценивается исследователями как один из наиболее существенных факторов камерно-ансамблевой педагогики.

В корпус **материалов исследования** включены научно-методические и историко-музыкальные труды; воспоминания и методические разработки, заметки и беседы профессоров кафедры камерного ансамбля и квартета, а также ряд архивных документов Московской консерватории за период с 1866 года до середины 80-х годов XX века, в которых нашел отражение опыт педагогической деятельности и исполнительской практики преподавателей классов камерного ансамбля.

Ценные материалы для исследования предоставляет сфера музыкальной критики, статьи из периодических изданий разных лет («Московские ведомости», «Музыкальный листок», «Артист», «Русская музыкальная газета», «Музыкальный труженик», «Музыкальный современник», «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Музыкальная академия»). Помимо этого впервые изучены и освещены материалы личных архивов профессоров кафедры камерного ансамбля М.В.Мильмана и И.Л.Худолея.

Научная новизна исследования заключается в более широком, по сравнению с имеющимся на сегодняшний день, и всестороннем анализе истории развития камерно-ансамблевой практики в Московской консерватории. Главным образом глубина исследования достигается благодаря проделанной диссертантом источниковедческой работе и привлечению ранее не анализировавшихся архивных материалов. Таким образом, **впервые:**

²См.: Тумаринсон Л.Л., Розенфельд Б.М. Странствующий маэстро: Переписка В.И.Сафонова 1905-1917 годов. М.: Белый Берег, 2012.

³ См.: Московская консерватория: материалы и документы: в 2 т. – М., 2006; Творчество, концепции, школы: Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней). – М.: 2008; Профессора исполнительских классов Московской Консерватории. М., 2007; Наследие: Русская музыка — мировая культура. Вып. I. - М., 2009.

- на основе архивных документов изучена работа консерваторских классов совместной игры с момента их открытия в 1866 г. до реорганизации в период реформ 1918-1922 гг.;
- обобщается опыт выдающихся преподавателей и профессоров кафедры камерного ансамбля и квартета Московской консерватории, образованной в 1922 году. Выявляется ведущая роль ее основателя – А.Ф.Гедике, а также профессоров старшего и последующих поколений – Д.С.Шора, В.В.Нечаева, К.Х.Аджемова, М.В.Мильмана, А.Л.Зыбцева, Т.А.Гайдамович и др.;
- на базе критического анализа уникальных архивных материалов последовательно прослеживаются все этапы деятельности кафедры камерного ансамбля Московской консерватории, а также специально освещаются актуальные проблемы и трудности в преподавании камерного ансамбля в 60-90-е годы XX в.;
- обозначена преемственность в традициях подготовки музыканта-исполнителя универсального склада, унаследованная нынешним поколением профессоров кафедры камерного ансамбля в лице Т.А.Алиханова (зав. кафедрой), А.З.Бондурянского, А.П.Корчагина, Г.С.Ширинской, В.М.Сканави, А.И.Рудина, А.А.Мельникова, И.М.Кандинской, а также молодых преподавателей;
- представлены материалы из личных архивов профессоров кафедры камерного ансамбля консерватории М.В.Мильмана и И.Л.Худолея;
- систематизированы документы из архивов РГАЛИ, касающиеся вопросов организации преподавания камерно-ансамблевых дисциплин в Московской консерватории.

В рамках диссертации **впервые** в истории кафедры камерного ансамбля Московской консерватории осуществляется анализ всей совокупности имеющихся материалов – историко-музыкальных трудов, методических рекомендаций, заметок, бесед, воспоминаний профессоров и преподавателей кафедры, а также архивных и других источников. Здесь же **впервые** дается развернутый обзор концертной деятельности «Московского фортепианного трио», создателем которого был Д.С.Шор, «Берлинского фортепианного трио» М.И.Пресса и других камерных ансамблей, руководимых выпускниками и преподавателями Московской консерватории.

Таким образом, **впервые** делается попытка более полного, комплексного обзора деятельности кафедры, что дает возможность, в свою очередь, выявить наиболее существенные аспекты в ее работе. Обобщение этого опыта рассматривается автором диссертационного исследования в тесной связи не только с установками Н.Г.Рубинштейна и первых профессоров Московской консерватории, но и в русле ключевых тенденций развития инструментализма в отечественной музыкальной культуре в целом. Подобная

концентрация многолетней работы кафедры позволяет дополнить панораму отечественного камерного исполнительства, а также увидеть перспективы его дальнейшей эволюции.

Практическая ценность. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в училищных и вузовских курсах по истории и теории исполнительского искусства, а также учтены при составлении методических программ, пособий и рекомендаций в классе камерного ансамбля.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление кафедры камерного ансамбля Московской консерватории в ее сегодняшнем виде проходило в непростых условиях. Потребовались усилия нескольких поколений педагогов в урегулировании как организационных, так и творческих вопросов (перипетии этого многоступенчатого процесса подробно освещены во вновь обнаруженных архивных документах).

2. Одной из проблем на первом этапе деятельности Московской консерватории являлась определенная бессистемность учебного процесса в классах совместной игры (камерного ансамбля). В частности, во время директорства Н. Г. Рубинштейна (1866-1881 гг.), а также В. И. Сафонова (1889-1905 гг.), методические «стандарты» находились в «ручном» управлении художественного совета или директора, а также в зависимости от личной инициативы педагогов. Насущная проблема, касавшаяся самостоятельного статуса классов «совместной игры», в течение многих лет оставалась нерешенной. Достаточно сложно было добиться необходимого баланса в совместной деятельности кафедр сольного исполнительства и камерного ансамбля.

3. Поворот к систематизации учебного процесса – специализация камерных классов – произошел в Московской консерватории в 1920-е годы. Важно, что появившаяся в вышеуказанный период относительная независимость педагогической, исполнительской и научной деятельности способствовала выработке индивидуальных преподавательских методик. Именно последние сыграли важнейшую роль в существовании кафедры камерного ансамбля в Московской консерватории до сегодняшнего дня. К настоящему моменту на кафедре камерного ансамбля выработан целостный комплекс современных авторских методик, которые способствуют воспитанию музыканта широких профессиональных возможностей, владеющего мастерством игры в инструментальном ансамбле любого состава.

4. Одной из важнейших специфических черт педагогической работы в классах камерного ансамбля Московской консерватории на разных этапах их развития была тесная связь с исполнительским и композиторским творчеством. Взаимосвязь учебного процесса с творческой практикой особенно активизируется в последние десятилетия, отмеченные необычайным расширением музыкально-исполнительских ресурсов, а также трансформацией всего культурно-коммуникативного пространства.

Апробация работы. Основные положения исследования освещены автором в ряде публикаций (5) и выступлений на научно-практических конференциях⁴. Работа обсуждалась на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории 16 марта 2012 года и была рекомендована к защите.

Структура работы определяется ее целью и задачами. Диссертация содержит введение, 4 главы, заключение и приложение. В приложение вошли некоторые документы, обнаруженные в РГАЛИ⁵, не опубликованные ранее и представляющие большой интерес для изучающих историю отечественной музыкальной культуры. В каждой из глав последовательно рассматриваются особенности развития камерно-ансамблевого исполнительства в Москве, история возникновения кафедры камерного ансамбля и квартета Московской государственной консерватории; представлены творческие портреты ведущих профессоров кафедры и школы, связанные с их именами; выявляется сущность и своеобразие традиций, сформированных в консерваторской среде. Список использованной литературы насчитывает около трехсот наименований. Также прилагается список архивных документов и материалов, опубликованных в печатных изданиях разных лет.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы диссертационного исследования, его научная новизна. Также определяются объект и предмет исследования, формулируются цели, основные задачи и комплекс выносимых на защиту положений. Помимо этого указывается методологическая база работы, обозначается ее теоретическая и практическая значимость. Значительное место отведено освещению области, касающейся степени изученности центральной

⁴ Региональная межвузовская конференция Ипполитовские чтения: «Русская культура: традиции, прошлое, настоящее» в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова 2 декабря 2010 г.

Всероссийская конференция «Вторые Конкинские чтения» в Мордовском государственном университете им. Н.П.Огарева, 29-30 сентября 2011 г.

Международная конференция «Сафоновские чтения» (к 160-летию со дня рождения В. И. Сафонова). 9-11 февраля 2012 г.

⁵ РГАЛИ. Ф.658. Оп. 14. Ед. хр.65. Л. 65. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 696. Л. 29–30.

проблематики диссертации, а именно формированию основ отечественного камерно-ансамблевого исполнительства и педагогики, учитывая особую роль московской школы и Московской консерватории.

Глава I. Организация кафедры камерного ансамбля и квартета в Московской консерватории им. П. И Чайковского: история вопроса.

В главе три раздела. В первом рассматриваются особенности культурно-общественной атмосферы Москвы в доконсерваторский период. Второй раздел посвящен открытию Московской консерватории и началу обучения в классах совместной игры в период директорства Н.Г.Рубинштейна и В.И.Сафонова. Третий раздел охватывает период развития камерного класса с 1881 по 1918 год.

1.1. Камерно-ансамблевое исполнительство в контексте музыкально-общественной и концертной жизни Москвы в первой половине XIX в.

Особенность отечественного пути в освоении камерно-ансамблевого искусства заключается в том, что Россия чуть позже других европейских стран начала осваивать эту сферу. Однако, ориентируясь на западноевропейские достижения в области камерных жанров, русская музыкальная культура в процессе своего развития сохраняла национальную идентичность. В этом смысле роль Москвы являлась исключительной. Многие мемуаристы того времени (В.Г.Белинский, Н.В.Давыдов и др.) характеризуют особенности московского культурного пространства, в котором формировались и воспитывались поколения людей со специфическим художественным мировоззрением.⁶

Камерное музицирование в Москве к началу XIX века получает достаточно широкое распространение, становясь не только одним из любимых культурных развлечений разных слоев московского общества, но и источником музыкального просвещения (например, концерты камерной музыки Ф.К.Гебеля)⁷. В музыкально-концертной жизни Москвы первой половины XIX века активно участвовали гастролировавшие иностранные музыканты разного исполнительского уровня. Одним из любимцев московской аудитории был Джон Фильд – пианист лондонской школы. Фильдовский пианизм, сочетавший классическую уравновешенность с поэтичной манерой, певучим интонированием, оказался близким русскому эстетико-художественному идеалу того времени. У Фильда учились многие русские музыканты, в том числе А.И.Дюбюк – один из первых профессоров Московской консерватории.

⁶ «Стабильность и изменчивость московского локуса прослеживаются в таких разнообразных явлениях, как отношения культуры и власти, закономерности возникновения и функционирования различных сообществ, в том числе музыкальных, приоритеты в восприятии исполнительских стилей и творческих индивидуальностей и даже логика развития тех или иных жанров» (Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике. Автореферат дисс. докт. иск. М., 2012, с.6).

⁷ Мельгунов Н. О музыкальных вечерах г. Гебеля / «Молва» 1834. № 24, 49, «Телескоп», 1835.

Имели успех у московской публики и концерты солистов-виртуозов, однако чрезмерное увлечение техническими эффектами в ущерб содержательности, недостаток чувства меры у некоторых из них вызывали негативное отношение со стороны слушателей и музыкальной критики. Тем более ценен тот высочайший профессиональный авторитет, который имели многие чешские ансамблисты – Ф.Лауб, И.Гржимали, участники «Чешского квартета»: именно им во многом принадлежит заслуга в формировании традиций камерно-ансамблевой педагогики и исполнительства в Московской консерватории.

Многие из будущих преподавателей Московской консерватории также обучались у иностранных музыкантов, но в своей педагогической деятельности они стремились найти те методические приемы, которые позволяли обогатить исполнительскую трактовку интонационной выразительностью, эмоциональной насыщенностью, стремлением к гармоничности и духовной красоте – всем тем, что было свойственно исконно русской традиции. В этом смысле исполнительское искусство создателя Московской консерватории Н.Г.Рубинштейна было уникальным. В нем «дар виртуоза», по утверждению Г.А.Лароша⁸, являлся «творческим», что неизменно озаряло поэтическим духом виртуозное совершенство игры Рубинштейна.

Таким образом, ко времени открытия консерватории разные направления музыкальной жизни Москвы, в том числе и камерно-ансамблевое исполнительство, активно развивались. Несмотря на отпечаток любительства, в разных слоях московского общества подспудно вызревало подлинное желание музыкального просвещения. Всё это, в совокупности с концертной деятельностью музыкантов разных школ (как отечественных, так и европейских) и авторитетом Н.Г.Рубинштейна помогало освободиться от дилетантского подхода в музыкальном искусстве и, в конечном счете, привело к событию огромного значения – открытию консерватории в Москве в 1866 году.

1.2. Классы совместной игры в Московской консерватории в периоды директорства Н.Г.Рубинштейна (1866-1881 гг.) и В.И.Сафонова (1889-1905 гг.): становление профессиональных основ и традиций преподавания камерного ансамбля. Ко времени открытия консерватории в исполнительской практике уже сложился господствующий тип инструментализма, который приближал звучание к характеру вокального исполнения, с присущей ему пластикой и богатством интонационных нюансов. Совершенно новой для своего времени была идея Н.Г.Рубинштейна о воспитании музыканта-универсала, обладающего

⁸ Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 4. Л., 1977, с. 18.

широкими профессионально-творческими возможностями, музыкальным кругозором и исполнительской культурой. С этих позиций роль камерно-ансамблевой подготовки в воспитании профессионального музыканта-исполнителя оценивалась исключительно высоко.

Н.Г.Рубинштейн, благодаря своему авторитету в кругах музыкальной и художественной интеллигенции, оказал прямое влияние на формирование педагогического состава консерватории. Были приглашены многие крупные музыканты того времени (Ф.Лауб, Б.Косман, К.Клиндворт, А.Доор и др.), зарекомендовавшие себя как замечательные профессионалы, знатоки сольного и ансамблевого исполнительства. Знаменательным стал приход в 1869/70 учебном году в качестве преподавателя младшего отделения класса скрипки И.В.Гржимали.

Однако поначалу организовать занятия ансамблевого класса на должном профессиональном уровне было не просто по многим причинам. Во-первых, в учебных планах Московской консерватории камерного ансамбля, как самостоятельной дисциплины, в то время не существовало. Во-вторых, отсутствовал и класс альты, что особенно негативно отражалось на занятиях в квартетных классах. Несмотря на это, изучению камерной музыки все же уделялось немалое внимание. Занятия осуществлялись в классах совместной игры, куда включались и уроки по транспозиции. Не обращая внимания на многие имевшиеся проблемы, преподаватели начали вести работу по повышению уровня требований к учащимся. Отсутствие камерного ансамбля как самостоятельного предмета в учебном обиходе Московской консерватории ощущалось еще долгие десятилетия. Следует признать, что содействия в получении самостоятельности классов совместной игры со стороны Художественного совета не было. В архивных документах и протоколах заседания Совета консерватории мы не обнаружили никаких материалов, касающихся обсуждения этой проблемы.

Со временем задачи профессионального музыкального воспитания расширялись, и роль класса камерного ансамбля как самостоятельной, обязательной и профессионально необходимой дисциплины возрастала. Все вопросы, связанные с дальнейшим развитием классов, с выходом из сложившейся кризисной ситуации, был призван решать новый руководитель консерватории – В.И.Сафонов (1889-1905).

Прежде всего, Сафонов всячески способствовал расширению практического знания камерного репертуара. Именно он ввел обязательное изучение крупносоставных ансамблевых сочинений. Были приняты и другие меры, способствовавшие укреплению дисциплины и повышению требовательности в занятиях камерным музицированием. Однако существовали и негативные стороны в целом положительных решений В.И.Сафонова. Важным являлось то, что, несмотря на «дополнительный» статус камерных классов, первые профессора

консерватории, преодолевая многие трудности, заложили профессиональные основы в преподавании камерного ансамбля.

1.3. Открытие кафедры камерного ансамбля в Московской консерватории в свете реформирования системы отечественного музыкального образования: новые перспективы развития. Период, начавшийся с 1900-х годов, характеризовался острыми дискуссиями, а затем и радикальным реформированием всей системы отечественного музыкального образования, завершается открытием кафедры камерного ансамбля в 1922 году.

В 1918 году в Петербургской и Московской консерваториях были начаты реформы. Архивные материалы РГАЛИ свидетельствуют о том, что избранная Советом консерватории комиссия в составе А.Б.Гольденвейзера, А.Э.Конюса, Г.П.Прокофьева, Н.Г.Райского представила записку, в которой говорилось о значимости ансамблевых дисциплин в профессиональной подготовке выпускников. Этим, так называемым «мастерским ансамбля», отводилась роль, прежде всего, просветительская. К сожалению, в документе так и не были сформулированы те специфические задачи в подготовке музыканта, которые решались в классе камерного ансамбля.

Тем не менее, позитивные изменения в квартетных классах все-таки произошли: был открыт класс альты, а позже классы камерного ансамбля (в 1918–1919 гг. специальный класс квартета возглавил Д.С.Крейн). Только лишь в 1922 году, после многочисленных преобразований, появилась долгожданная возможность открытия кафедры камерного ансамбля. Однако в отчете о работе отдела ансамбля за 1923-24 учебный год констатируется, что ансамблевое образование учащихся Московской консерватории находится на самом низком уровне. Причина такого положения все та же: ансамблевые классы должны стать параллельной специальностью каждого учащегося консерватории, а не просто одним из обязательных предметов. В целом, правильно обосновывая необходимость детального и систематического прохождения ансамблевых классов, в целях повышения общего уровня музыкального образования, руководство ансамблевого отдела приходит к важному выводу: «Вместе с резким повышением требований к ансамблевому исполнению нужно понизить требования по специальности, составив их таким образом, как они есть для кончающих, как солисты-концертанты»⁹. Из категоричного тона этого отчета становится ясно, что гармоничных отношений между классами сольного и камерного исполнительства все-таки не складывалось.

⁹ РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 65. Л. 10.

Глава 2. Специфика педагогической деятельности кафедры камерного ансамбля: цели, задачи и основы преподавания.

2.1. А.Ф.Гедике и его модель профессионального воспитания музыкантов-ансамблистов (1922-1957). Уже к началу педагогической деятельности А.Ф.Гедике в консерватории (1909 г.) настоятельно ощущалась потребность в создании организационно оформленной образовательной модели, предполагающей определенный педагогический состав, особые приемы обучения, соответствующие специфике класса камерно-ансамблевой подготовки, а также разработанную систему педагогических принципов. В период его руководства (с 1922 г.) произошел долгожданный качественный скачок в ее работе: на кафедре возобладал высокопрофессиональный подход в воспитании студентов.

Гедике привлек к преподаванию камерного ансамбля таких замечательных музыкантов, как Ф.М.Блуменфельд, П.А.Ламм, В.В.Нечаев, А.Б.Дьяков. Камерный ансамбль стал обязательным предметом в учебном плане всех исполнительских специальностей. При непосредственном участии Гедике были созданы учебные программы, которые в основе своей сохраняют значение и сегодня. Осознавая себя представителем и последователем московской исполнительской школы и ее традиций, Гедике создал свою педагогическую систему воспитания музыкантов-ансамблистов, ценность которой в русле достижений московской камерно-ансамблевой школы очевидна. Работа кафедры шла по трем направлениям: собственно учебный процесс, включающий работу со студентами над камерным репертуаром и совершенствованием навыков ансамблевого исполнительства; создание новых студенческих ансамблей; исполнительская деятельность и научная работа.

В новых учебных планах 1932-33 учебного года был четко обозначен профиль каждого специалиста – выпускника консерватории, в котором отведено важное место ансамблевой подготовке инструменталиста. Каждый выпускник исполнительского отделения должен был:

- владеть мастерством исполнения как сольного, так и ансамблевого;
- знать и уметь исполнять основной репертуар (сольный и камерный) различных стилей;
- иметь в репертуаре не менее четырех камерных сочинений;
- владеть мастерством игры в квартете, ансамбле с фортепиано и знать основные произведения ансамблевой литературы в целом - партии 1-й и 2-й скрипки, альты (для скрипачей);
- для проведения самостоятельных концертов иметь не менее двух подготовленных концертных программ, включающих в себя произведения разных художественных направлений и национальных школ.

А.Ф.Гедике также определил задачи, стоящие перед преподавателем камерного ансамбля: научить слушать и слышать друг друга в ансамбле;

обращать внимание студента на особенности игры на всех инструментах, входящих в состав ансамбля; подробно и тщательно изучать сочинения различных стилей (в том числе, и при чтении с листа). Гедике ставит вопрос о профиле педагога, ведущего класс камерного ансамбля. Другими словами, преподаватель камерного ансамбля должен обладать рядом необходимых для этой деятельности качеств. Преподаватель класса камерного ансамбля - это мастер-ансамблист, владеющий камерным репертуаром, хорошо знающий ансамблевую литературу в целом. При этом квартетный класс курировался преподавателем-струнником, а ансамбль фортепиано со струнными вел пианист.

2.2 Кафедра камерного ансамбля Московской консерватории в 1960-90-х годах: актуализация традиций и новые тенденции. Тенденция, предложенная Гедике, продолжилась и в дальнейшем, в 1960-е годы, когда ядро кафедры составляли ученики А.Ф.Гедике – К.Х.Аджемов, М.В.Мильман, А.Л.Зыбцев. Их преподавательская деятельность в консерватории началась в 1930-е годы. Каждый из этих музыкантов являлся не только профессионалом самой высокой пробы, но также обладал яркой харизматичностью. Неповторимость творческо-личностной индивидуальности каждого из профессоров консерватории тех лет придавала черты уникальности их преподавательской деятельности. М.В.Мильман, как и многие, наиболее яркие выпускники Московской консерватории, занимался композицией: его сочинения издавались и исполнялись. Безусловно, композиторская деятельность обогатила методические приемы Мильмана глубоким пониманием формы и структуры сочинения, логики драматургического развития, самой сущности творческого мышления. Среди его учеников – Т.Алиханов, Н.Шаховская, Н.Гутман, А.Наседкин и многие другие, чье исполнительское искусство утверждало «московскую школу», как самобытное явление музыкальной культуры.

В 1960-е годы кафедра камерного ансамбля пополнилась молодыми музыкантами – выпускниками консерватории. Сначала пришли Т.А.Гайдамович, П.И.Рюмин, Д.Д.Благой, Г.К.Черкасов, А.А.Мельников, а позже, в 70-е годы – Т.А.Алиханов, А.Б.Любимов, М.Н.Анастасьев и др. В эти годы на кафедре активизируется научная работа. Значительно расширяется репертуар, в который стали включаться произведения современных композиторов, работающих в камерно-инструментальных жанрах. По инициативе кафедры проводились исполнительские собрания, на которых впервые прозвучали многие камерно-ансамблевые сочинения Д.Д.Шостаковича, В.Я.Шебалина, М.С.Вайнберга, Д.Б.Кабалевского. В целом этот период отмечен большим интересом к творчеству современных композиторов, к поискам нового музыкального языка и средств выразительности. Кафедрой камерного ансамбля МГК организовывались исполнения и обсуждения новых произведений советских композиторов,

лучшие из которых позже вводились в педагогический репертуар. Так, в протоколах кафедры, хранящихся в архиве консерватории, зафиксировано прослушивание таких сочинений, как Соната для скрипки и фортепиано А.Рзаева (исп. А.Зыбцев и А.Габриэлян)¹⁰, Соната для скрипки и фортепиано И.Финкельштейна (исп. А.Марков и М.Мильман), Соната для трубы и фортепиано М.Мильмана (исп. Г.Орвид и П.Романовский), Струнный квартет Э.Оганесяна (исп. квартет им. Комитаса)¹¹.

В 1970-е годы явно обозначились и негативные тенденции, которые понемногу входили в практику преподавания и становились препятствием в полноценном профессиональном развитии музыканта-исполнителя. В одном из интервью 1975 года И.С.Безродный – знаменитый скрипач и участник камерного трио, отмечал: «К сожалению, сейчас в наших консерваториях можно встретить такую практику, когда класс как бы делится на две части: одна послабее, и педагог не обращает на нее почти никакого внимания, а другая – яркие дарования, и им – все внимание. <...> В результате, из консерватории выпускаются либо солисты-лауреаты, либо...никто: мы не учим их педагогике, ни игре в оркестре, не обращаем достаточного внимания студентов на игру в камерном ансамбле, как не учим и чтению с листа, быстрому охвату материала, навыкам самостоятельной работы»¹².

Глава 3. Система подготовки молодого музыканта-ансамблиста, выработанная преподавателями кафедры камерного ансамбля Московской консерватории: общие и индивидуальные черты.

3.1. Творческо-психологические проблемы в организации студенческого камерно-ансамблевого состава. Методические принципы рассмотрены и обобщены на основе изучения опыта работы в камерном классе профессоров разных поколений – М.В.Мильмана, Д.Д.Благого, Т.А.Гайдамович, Т.А.Алиханова и др. Каждый из них выработал свою систему работы над разными аспектами ансамблевой подготовки молодого музыканта, которая заключается в выборе репертуара и порядке его прохождения, в принципах организации камерного состава, в особенностях освоения музыкального произведения, в подходах к проблеме интерпретации авторского текста и т.д.

Однако выверенные педагогические модели не исключают все сложности организационного процесса, требующего не только отточенного методологического профессионализма, но и тонкого психологического «чутья». Последнее, в частности, имеет отношение к проблеме выбора партнеров по ансамблю. Преподавателю камерного класса необходимо учесть все нюансы профессионального и психологического свойства, а также музыкальной индивидуальности

¹⁰ Архив МГК. Протокол заседания кафедры № 18 от 12 февраля 1965 г.

¹¹ Архив МГК. Протокол № 5 от 15 декабря 1966 г.

¹² Цит по: Игорь Безродный. Искусство. Мысли. Образ. М.: Дека-ВС, 2010. – С. 22 .

каждого из участников ансамблевого состава, поскольку эти факторы являются важнейшими предпосылками долгой и успешной творческой жизни коллектива. Тем не менее, каждый преподаватель или участник ансамбля решают эту проблему самостоятельно.

3.2. Основные принципы репертуарной практики в классе камерного ансамбля Московской консерватории. Учебный репертуар камерных классов Московской консерватории базируется на нескольких основополагающих принципах:

- широкоохватность репертуара, включающего сочинения разнообразного стилистического спектра;
- индивидуальный подход в выборе репертуара с учетом возможностей каждого ансамблевого состава;
- просветительская направленность;
- включение в учебный и концертный репертуарный план учащихся наиболее значительных с художественной точки зрения произведений камерной музыки;
- введение в исполнительский обиход новейшей музыки;
- изучение произведений русских композиторов, проявлявших постоянный интерес к камерно-инструментальным жанрам – А.Г.Рубинштейна, П.И.Чайковского, С.И.Танеева, А.С.Аренского, А.Т.Гречанинова и др.

Для Московской консерватории всегда было характерно тесное взаимодействие между композиторским творчеством и исполнительством. Благодаря этому происходило обогащение исполнительских ресурсов, расширялись выразительные возможности инструментов, их красочная палитра. Сформировался даже особый тип музыканта – пианист-композитор. Таким образом, общая приверженность инструментального исполнительства и педагогики в Московской консерватории к тенденциям современной музыки была востребована и сохраняла свою актуальность, в том числе, и в камерно-ансамблевых классах.

3.3. Основные этапы изучения камерно-ансамблевого произведения в классах камерного ансамбля и вопросы исполнительской интерпретации. Начало работы в любом камерном классе всегда связано с проблемой организации камерного состава. Необходимо объединить в целостный коллектив людей, различных по темпераменту, характеру, степени одаренности, инструментальной обученности и т.д. Для решения проблемы психологической и исполнительской совместимости в коллективе реализовывалась идея создания крупносоставных студенческих ансамблей, сохраняющихся до конца обучения в Московской консерватории. Такой подход при благоприятном развитии открывал перспективы дальнейшей исполнительской деятельности ансамбля.

Освоение любого камерно-инструментального сочинения – процесс долгий и тщательный, но творчески интересный. Состоящий из

нескольких этапов, он включает в себя не только проработку текста, но изучение конкретного сочинения с точки зрения понимания его образного строя, содержания, а также овладения техническими приемами ансамблевого исполнительства. Кроме того, необходимо ансамблевое ощущение стиля, высокий уровень технической оснащенности всех участников, ясность и чистота интонации. Все это, в совокупности с красивым, нефорсированным тоном, полной однородностью в приемах игры, в конечном счете, и создает «единство, согласованность и органичность художественного замысла», – таков вывод Мильмана.¹³ В этом процессе роль педагога-наставника очень существенна.

Проблема интерпретации авторского текста – одна из самых насущных в исполнительской практике. Она становится еще более острой (как в технологическом, так и в творческо-психологическом аспектах), когда в исполнении произведения участвует несколько человек. Предварительное скрупулезное изучение музыкального текста является обязательным условием для дальнейшей работы над ним, что также помогает избежать искажений авторского замысла произведения. Московская исполнительская и педагогическая школа, начиная с ее основателя Н.Г.Рубинштейна, всегда следовала этому принципу, вплоть до нынешнего времени.

В методических трудах преподавателей кафедры камерного ансамбля и квартета отмечается огромная роль правильной системы самостоятельных домашних занятий. Например, Д.Д.Благой в одной из своих работ подчеркивает,¹⁴ что самостоятельные занятия должны быть осознанными. Только при этом условии происходит наиболее глубокое понимание авторского текста, слышание всей партитуры в целом; развивается наблюдательность, умение анализировать и обобщать. Самостоятельные занятия в камерном классе должны сочетать индивидуальную и совместную работу всех участников ансамбля. Никаким видом занятий нельзя пренебрегать, так как в равной степени велика роль и персональной, и общей ответственности музыкантов за конечный результат.

Глава 4. Камерно-ансамблевая школа Московской консерватории в контексте исполнительской деятельности ее представителей.

4.1. Концертно-исполнительская деятельность Н.Г.Рубинштейна и первой плеяды преподавателей Московской консерватории: проблемы и достижения. В ряду первых преподавателей Московской консерватории были известные мастера камерно-ансамблевого искусства, прежде всего, сам Н.Г.Рубинштейн. Музыкальная критика тех лет и коллеги по цеху единодушно отмечали не только его пианистическое

¹³ Архив МГК. Фонд М.В.Мильмана

¹⁴ Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство /ред-сост. Аджемов К. Х. – М.: Музыка, 1979. – С.5 – 31.

мастерство, но и дирижерский талант. В ансамблях Рубинштейн играл часто и слыл замечательным камерным исполнителем. В памяти современников осталось незабываемое впечатление о его выступлениях в дуэте с Ф.Лаубом – скрипачом, чей талант и профессионализм не раз отмечал Н.Д.Кашкин.

Тем не менее, музыкальная критика замечала ансамблевые недостатки в игре Рубинштейна, и, прежде всего, частую несбалансированность между звучанием струнных и рояля. В дальнейшем о трудностях ансамблевой практики часто говорил С.И.Танеев. Однако, по свидетельствам современников, Танеев и сам подчас излишне увлекался процессом исполнения, теряя контроль над уравновешенностью ансамбля в целом.

Конечно же, критикуемые современниками черты Танеева-ансамблиста несколько не умаляют его значения в создании школы камерного исполнительства в Московской консерватории. Многогранность творческого дарования, масштаб личности, обширность творческих интересов С.И.Танеева – все эти качества его индивидуальности находились в целостном единстве: по существу он являл собой воплощение идеи гармоничного, всестороннего развития профессионального музыканта, провозглашенной его учителем Н.Г.Рубинштейном. Блестящий камерный музыкант, Танеев выступал не только как исполнитель своих сочинений. Его обширный репертуар включал также произведения многих современников. Музыкальная критика тех лет не раз оставляла восторженные отклики о его ансамблевом мастерстве.

К первой «рубинштейновской плеяде» консерваторских профессоров младшего поколения можно отнести П.А.Пабста – преподавателя и исполнителя, автора многих транскрипций. Пабст проявлял себя как тонкий интерпретатор камерной музыки, выступая в ансамбле с И.В.Гржимали, В.Ф.Фитценхагеном, А.Э.фон Гленом, с квартетом РМО, а также в фортепианном дуэте с С.И.Танеевым.

В знаменательное событие превращался и каждый концерт, связанный с именем В.И.Сафонова (в то время директора консерватории) – музыканта, также относящегося к когорте универсальных профессионалов. Его имя, как преподавателя, прославлено плеядой блестящих учеников, таких как Розина и Иосиф Левины, Давид Шор, Федор Кенеман, Александр Гедике. В.И.Сафонов – это целая школа, в том числе и камерно-ансамблевого исполнительства.

Однако, несмотря на очевидный общий интерес к камерно-ансамблевым жанрам, существование квартетных собраний и наличие крупных музыкантов-исполнителей, постоянно действующих камерных коллективов с отлаженным репетиционным процессом, чье исполнительское мастерство могло бы стать явлением культурной жизни

Москвы, долгие годы не появлялось. Об этом свидетельствует и музыкальная критика, которая отмечала отрицательную практику частой замены музыкантов, например, в струнном квартете, что не позволяло создать ансамбль, способный приблизиться по уровню ансамблевого звучания к западноевропейским коллективам.

4.2. «Московское трио» и другие камерные исполнители – представители московской школы камерного ансамбля: преемственность концертной традиции. Настоящим событием стала организация «Московского фортепианного трио» в 1892 г. Исполнительское творчество участников этого коллектива – Д. Шора, Д. Крейна и Р. Эрлиха – представляется во многом уникальной по нескольким причинам:

- «Московское трио» – это первый в Москве постоянно действующий камерный ансамбль с участием фортепиано, просуществовавший более трех десятилетий;
- новым стал подход к формированию концертных программ по принципу «историчности», что было продиктовано просветительским характером концертной деятельности коллектива;
- поразителен масштаб охвата и продуманность репертуара, интенсивность концертной деятельности трио.

Помимо всего, трио отличало высокое ансамблевое мастерство, тщательность репетиционного процесса, погруженность исполнителей в образный строй и стилистику сочинения, постижение авторского замысла. Сыгранность участников трио была залогом того необычайного ансамблевого мастерства, о котором с восторгом отзывалась музыкальная критика того времени. Многолетняя интенсивная деятельность трио, имевшего в репертуаре огромный круг ансамблевой музыки барокко и классицизма, позволяет считать их исполнительский труд поистине подвижническим.

В эти годы Москва была наполнена разнообразнейшими концертами. Как и всегда, в московской концертной жизни значительное место занимали иностранные исполнители. Однако теперь им было гораздо сложнее «завоевать» столичную публику, поскольку именно в этот период утверждается важнейшее, эталонное качество московской исполнительской школы – содержательность как свойство исполнительской концепции, звукового воплощения, интонирования. Следствием этого становится особая глубина и непосредственность эмоционального переживания, отсутствие искусственности, декоративности, что и отличало манеру игры «Московского трио». Такое искусство было востребовано московской публикой, а также отмечено русской музыкальной критикой того времени, которая рассматривала исполнительско-просветительскую деятельность Трио в контексте духовных и мировоззренческих ценностей русской культуры. Окончание в

1924 году деятельности «Московского трио», в связи со смертью двух его участников, тем не менее, не прервало завоеванных исполнительских традиций в этом жанре.

Параллельно с «Московским трио» действовало еще несколько подобных коллективов. Так, В 1910 году на афишах концертных залов Москвы появилось, так называемое, «Новое Московское трио». В его состав входили выпускницы Московской консерватории – Л. и А.Любошиц (скрипачка и виолончелистка), партию фортепиано исполнял В.Ружицкий. Это трио выступало довольно часто, в том числе и в Малом зале консерватории. Московская критика отмечала их ансамблевую разобщенность, неподчинение своей индивидуальности законам ансамблевой игры, а порой и искажение образно-эмоционального содержания исполняемого произведения. Из этого видно, что выработка оптимального творческого взаимодействия в ансамбле требовала усиленной работы, и формирование традиций зачастую проходило непросто.

В 1906 году было создано «Русское трио» в составе братьев М. и И.Пресс и пианистки В.Мауриной-Пресс. Новый ансамбль своей главной задачей поставил пропаганду за рубежом русской камерной музыки. Особой любовью и преклонением музыкантов «Русского трио» пользовались камерные сочинения Танеева. Начало концертной деятельности трио было положено в Берлине, а в 1911 году музыканты приехали в Россию и выступили в Москве и в Нижнем Новгороде. Концерты вызвали огромный интерес у публики и прошли с большим успехом. Тем не менее, требовательная московская критика отметила слишком разные индивидуальности артистов, что помешало созданию настоящего ансамбля. Таким образом, музыканты прошлых лет соприкасались с теми же проблемами в камерном музицировании, с какими сталкиваются и сегодняшние исполнители, независимо от их личного профессионального уровня.

Интенсивность концертной деятельности, прежде всего, «Московского трио» способствовала пропаганде и популяризации камерного жанра в среде самих профессиональных музыкантов. Известностью и популярностью в Москве пользовались концерты «Кружка любителей русской музыки», в которых участвовали С.И.Танеев, «Московское трио», братья М.И.и И.И.Пресс, Э.К.Розенов и др.

Заметным явлением московской концертной жизни были камерные выступления В.И.Сафонова, К.Н.Игумнова. Позднее проходили концерты А.А.Брондукова, Б.О.Сибора и пианиста А.Н.Корещенко. Высокую оценку критики получили выступления трио в составе Б.О.Сибора, М.Е.Букиника, А.Б.Гольденвейзера. Известностью пользовался также дуэт М.Н.Мейчика и А.Я.Могилевского.

4.3. Дальнейшее развитие традиций камерного исполнительства в Московской консерватории: актуальные позитивные и негативные тенденции. Время 1920-30-х годов было отмечено крупными достижениями в разных областях исполнительства, в том числе и в камерно-ансамблевом жанре. В этом большая заслуга Московской консерватории – ее преподавателей и исполнителей, бережно сохранивших традиции исполнительского мастерства в новых социальных условиях. Советский идеологический догматизм часто вступал в противоречие с проявлением исполнительской индивидуальности, более того, стал одной из причин, приведших впоследствии к ее нивелировке.

В конце 1920-х годов новая генерация московских исполнителей получила международное признание. Прежде всего, имеется в виду блестящее выступление пианистов и завоевание первой премии Львом Обориным на Международном конкурсе им. Ф.Шопена в 1927 году. Значительные и яркие успехи сопутствовали советским музыкантам и в камерном исполнительстве. В 1935 году начинается творческая деятельность дуэта Л.Н.Оборина и Д.Ф.Ойстраха. Их совместные выступления продолжались почти тридцать лет (последнее состоялось в 1963 году). Верность этих великих музыкантов в следовании исполнительским традициям московской школы сказывалась во многом, и, прежде всего, в их отношении к авторскому тексту, тщательное изучение которого является одним из путей проникновения в авторский замысел произведения. Исполнительские концепции дуэта, вплоть до мелочей, были глубоко продуманы – отсюда столь гармоничное соотношение эмоционального и рационального в их исполнительском искусстве.

Установочная для Московской консерватории дореволюционного периода идея воспитания музыканта-творца сохраняется и в более поздние годы у лучших исполнителей – представителей столичной школы. Л.Н.Оборин в Московской консерватории проявил себя не только как пианист, но и как композитор. Д.Ф.Ойстрах не оканчивал специального курса сочинения, но владел навыками композиторского письма. Достаточно вспомнить его собственные переложения и каденции к скрипичным концертам. Это «композиторское начало» обоих музыкантов нашло отражение и в их исполнительском почерке, на что указал К.Х.Аджемов в очерке, посвященном Л.Н.Оборину. В статьях Т.А.Алиханова, ученика Оборина, также отмечается необыкновенная тщательность репетиционного процесса, особое чувство ответственности музыканта перед публикой.

Не менее известными и творчески значительными были выступления Л.Н.Оборина в дуэте с виолончелистом С.Н.Кнушевицким. Неизгладимое

впечатление на слушателей и коллег-профессионалов произвела их трактовка виолончельной Сонаты С. В. Рахманинова¹⁵.

Эталоном ансамблевого мастерства и художественного вдохновения представляется исполнительская деятельность трио в составе Л.Оборин – Д.Ойстрах – С.Кнушевицкий. Каждое их выступление было уникальным, являя безупречное инструментальное мастерство в сочетании с высочайшей ансамблевой культурой. Творчество этого трио, сохранившего приверженность эстетике московской школы, стало заметным явлением в истории отечественного и мирового исполнительства. Первоначально в его состав входил пианист К.Н.Игумнов – тонкий интерпретатор музыки Чайковского, и в частности, его «Трио памяти Великого артиста». В целом, художественная тенденция в трактовке этого шедевра уже обновленным составом была сохранена, поскольку Л.Н.Оборин являлся учеником Игумнова. Тем не менее, элегичность и поэтическая одухотворенность игумновского прочтения в этой новой версии наполнилось эмоциональными красками скорбного пафоса и трагизма. В дальнейшем трагическая «нота» проявлялась и усиливалась в интерпретациях других поколений исполнителей Трио Чайковского (отметим исполнительскую концепцию С.Рихтера, О.Кагана и Н.Гутман, а также версии «Московского трио» и «Брамс-трио»).

«Московское трио», ныне действующее в составе профессоров Московской консерватории А.З.Бондурянского, В.М.Иванова и М.Ю.Уткина, является прямым продолжателем традиций московской исполнительской школы. Коллектив был создан в 1968 году в классе камерного ансамбля профессора Т.А.Гайдамович. В первые годы выступлений этого трио его участниками были М.Безверхний и М.Ямпольский. В 1974 году их сменили В.Иванов и М.Уткин.

Характеризуя исполнение Н.Гутман и Э.Вирсаладзе сонат Бетховена, один из рецензентов отмечает¹⁶, что достижение столь заветной исполнительской цели, при которой происходит «концентрация духовной энергии», в камерном исполнительстве «высекается» только при условии качества интерпретации, в том числе и «безупречности инструментализма», которое рождается в долгом, кропотливом, тщательном и совместном репетиционном процессе.

Безупречность инструментализма – важнейшая составляющая исполнительской школы Московской консерватории. Качество штриховой техники, чистота интонации струнников и свободное владение всем арсеналом пианистической техники – это тот фундамент, без которого невозможно добиться ансамблевого единства и совершенства в воплощении образно-эмоционального содержания музыки. Здесь со всей

¹⁵ *Аджемов К.Х.* Незабываемое. Воспоминания. М.: Музыка, 1972. – С. 42

¹⁶ *Боброва О.* Памяти Андрея Дмитриевича Сахарова // Музыкальная академия. М., 1993. № 1. С. 131.

очевидностью проявляется единство критериев, как в сольном, так и в камерном исполнительстве.

В высказываниях ведущих профессоров Московской консерватории Т.А.Алиханова и А.З.Бондурянского прослеживается важная мысль о существовании опасной тенденции, характерной для нынешнего времени – отступления от наиболее значимых традиций московской исполнительской школы, а, следовательно, и о приостановке развития новых тенденций, способных обогатить её. Сегодня, прежде всего, в камерно-ансамблевом исполнительстве, ощущается недостаточность постоянно действующих ансамблей. Потому часто нет и той тщательной репетиционной работы, необходимой для достижения качественной ансамблевой техники, без которой, в свою очередь, невозможно художественное, стилистически чистое прочтение исполняемого произведения.

В **Заключении** обобщаются итоги исследовательского экскурса по основным этапам развития кафедры камерного ансамбля Московской консерватории, основатель которой Н.Г.Рубинштейн 150 лет назад провозгласил знаковую идею о «воспитании музыканта в общирнейшем смысле слова», ставшую программной для всего отечественного музыкального образования.

С созданием кафедры камерного ансамбля и квартета в Московской консерватории обозначились новые перспективы. Однако и сегодня в камерно-ансамблевом исполнительстве существуют определенные сложности, на одну из которых обращает внимание заведующий кафедрой камерного ансамбля Московской консерватории Т.А.Алиханов: «Камерное исполнительство не может быть необитаемым островом. Все процессы, происходящие в музыкальной жизни, касаются и камерного музицирования. Наблюдая за исполнительскими тенденциями, можно отметить стремление или желание эпатировать, привнести в исполнение нечто экстраординарное, что шло бы “вразрез” с эстетикой Московской школы»¹⁷.

В наше время интенсивность рационального и эмоционального воздействия камерной музыки на слушателей сохраняется. И, если благодаря усилиям крупнейших советских музыкантов, в том числе и представителей московской школы, камерная музыка зазвучала в больших академических залах, то сейчас она вновь возвращается в малые залы филармоний, музеев, галерей, исторических усадеб. В этом процессе присутствует несомненная заслуга молодых исполнителей, пропагандирующих этот вид искусства с увлечением и большой любовью, сохраняя тем самым лучшие традиции Московской исполнительской школы.

¹⁷ Из беседы с заведующим кафедрой камерного ансамбля и квартета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, профессором Т. А. Алихановым.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

- 1. Берлизов Д.А. М. В. Мильман о роли и значении камерного ансамбля в воспитании музыканта-исполнителя (по материалам архива Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т. 11. – № 4(2). – Самара, 2009. С. 523–528 (0,6 п. л.)**
- 2. Берлизов Д.А. «Московское трио»: к вопросу об исполнительских традициях Московской консерватории // Известия Тамбовского университета. – Вып. 11 (91). – Тамбов, 2010. – С. 59 – 64. (0,6 п. л.)**
- 3. Берлизов Д.А. М. В. Мильман – артист и педагог (по материалам архивов МГК им. П.И.Чайковского) // Гедевановские чтения. Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. М. Ромащук – М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2009. С. 161–174. (0, 8 п. л.)**
- 4. Берлизов Д.А. Из истории камерно-ансамблевого исполнительства в Московской консерватории // Гедевановские чтения. Сб. статей и материалов. / ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Вып. 3. – М., 2011. – С. 149 – 162. (0,9 п. л.)**
- 5. Берлизов Д.А. (в соавторстве с Л.С.Конкиной) И.А.Ильин о самобытности русского искусства // Вторые Конкинские чтения: сб. мат. Всерос. научн. конф. с междунар. участ. (29-30 сентября 2011 г.; г. Саранск) / Отв. ред. М. В. Мосин. – Саранск.: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 40 – 45. (0, 25 п. л.)**