

Из Лейпцига в Петербург

«**Н**еужели же на Руси невозможен музыкант-артист, художник-музыкант, занимающийся только музыкой, одной музыкой?» [12, 48] Вопрос этот в позапрошлом столетии стоял далеко не риторически. Музыкант в России как профессия с гражданскими правами и свободами просто не существовал. Государственного музыкального образования не существовало — нужен был крупный образовательный центр, в котором любой одаренный человек мог бы всецело посвятить себя музыке и поставить свой талант на службу отечественной культуре.

Таким местом стала Санкт-Петербургская Консерватория, с 1865 года (первый славный конгломерат русских музыкантов, среди которых П. И. Чайковский) выпускавшая — невиданное дело! — свободных художников. Вся Европа поделилась с Петербургом своими лучшими музыкальными деятелями: в Консерватории с основания работают представители Чехии, Италии, Дании, Швеции, Польши, Франции и, конечно, Германии. Россия и Германия связаны между собой многовековыми духовными связями во многих областях жизни — политической, научной, культурной. Только перечисление всех немцев, до и после создания Консерватории приехавших в Россию и отдавших все силы служению новой родине, вышло бы далеко за рамки небольшого очерка. Остановимся на одном городе — городе Баха, Мендельсона, книгоиздательства (и нотоиздательства — можно упомянуть хотя бы Edition Peters, а также филиал типографии Юргенсона и нотоиздательскую фирму Митрофана Беляева, донесшие до зарубежной аудитории массу произведений русских композиторов) — Лейпциге.

Саксонская земля издревле славилась своими музыкантами: чего стоит только семья Бахов,

возвышенная кульминация которой — Иоганн Себастьян Бах — определила ход развития музыки на много столетий вперед. Неслучайно Феликс Мендельсон выбрал для своих начинаний именно Лейпциг: «Музыка заставляет Лейпцигских жителей забывать о прочих развлечениях» [4, 50]. Организованный Мендельсоном в 1836 году оркестр Гевандхауза и — через 7 лет спустя — Conservatorium der Musik надолго привлекли внимание к Лейпцигу как к одному из ведущих центров Европы. Лейпцигская консерватория, наряду с Парижской и Венской, явилась образцом для создания подобного учреждения в Петербурге на русской почве. При этом обе Консерватории — Лейпцигская и Петербургская — стали первыми в своих странах и, в свою очередь, послужили примерами для создания высших школ в других городах — Дрездене, Берлине, Москве.

Первое упоминание о Лейпциге в качестве ориентира можно обнаружить за восемнадцать лет до открытия Санкт-Петербургской консерватории. Как известно, Шуман преподавал в Лейпцигской консерватории с самого основания до декабря 1844 года, когда состояние здоровья заставило его переселиться с семьей в Дрезден. В 1844 году Роберт и Клара Шуман приезжают в Россию. «Вчера у нас был еще один интересный день, — пишет Шуман Фридриху Вику 17 (5) марта 1844 года, <...> вечером были у великой княгини Елены, которая пригласила нас к себе. <...> Великая княгиня отнеслась к нам так, как она (по словам Гензельта) еще никогда не относилась к музыкантам. <...> Мы много говорили о том, нельзя ли основать в Петербурге Консерваторию, и что в этом случае она, пожалуй, с радостью оставила бы нас здесь» [18, 95–96]. Еще одно упоминание — в путевом днев-

нике Шумана: «С княгиней я много говорил о Лейпциге, о Берлине, о Консерватории...» [13, 195]. Немка по происхождению, великая княгиня Елена Павловна следила за художественными достижениями своей родины и, конечно, сразу обратила внимание на первую немецкую консерваторию.

Любой результат, если он не является слепым копированием чего-либо ранее созданного, есть сумма многих слагаемых. Так и у нашей Консерватории — универсальность образования потребовала слияния в ней принципов нескольких европейских школ. Среди первых двадцати девяти профессоров и преподавателей — итальянская школа пения и миланская — деревянных духовых (Каваллини, Чиарди), Берлин (Цабель и Заремба; второй учился у знаменитого теоретика Адольфа Маркса) и Вена (ученик Карла Черни Лешетицкий и Рааб), Париж (Ниссен-Саломан и Венявский) и Прага (Зейферт, Ф. Черни, Дрейшок). Немцы — носители оркестровой культуры (Луфт, Метцдорф и др.). Собственно, в первый год работы Консерватории из Лейпцига приехали только двое — Г. Штиль и О. Дютш, поэтому сравнение двух консерваторий на момент создания петербургской пойдет в области системы образования.

«Цель школы очень проста, — пишет немецкий исследователь истории Лейпцигской Консерватории Мартин Венерт, — не элементарные ремесленнические навыки и знания, не удовлетворение исключительно развлекательных потребностей и модных увлечений, не воспитание бездуховной ограниченности артиста-виртуоза, а напротив, музыкально-универсальная и практическая подготовка, подчиненная суровому порядку и высоким целям искусства» [цит. по: 4, 49]. Главная идея, общая с позицией А.Г. Рубинштейна — воспитание музыкантов-профессионалов, заменяющих собой любителей. «Я восстал самым резким образом против дилетантизма, который был тогда распространен в русском обществе. Любители были тогда на первом плане. Они выступали перед публикой как сочинители и солисты. Я выступил за воспитание артистов» [12, 46].

Обе школы сделали доступным для широкого круга то, чему немногие могли учиться у педагогов частным образом. «Одни лишь частные занятия, приносившие ранее в целом столь прекрасные плоды, сейчас по некоторым причинам не достаточны... Учащиеся, которые требуют иных занятий, почти все хотят посвятить себя предмету [т. е. музыке. — Д. В.], но у них нет средств оплатить хорошие частные уроки. И, конечно, среди таких находятся часто значительные таланты» [письмо Мендельсона П. Фалькенштейну, цит. по: 19, 527].

Доступность образования для всех, вне зависимости от национальной принадлежности, сословия, положения в обществе и вероисповедания, явление тогда довольно уникальное: в итальянских консерваториях существовал верхний возрастной порог, заступавший дорогу пришедшим к музыке в зрелом возрасте, в Парижской консерватории были закрыты двери для иностранцев (например, по этой причине было отказано в приеме Ференцу Листу). И в Лейпциге, и в Петербурге с самого начала сложился многонациональный состав как студентов, так и преподавателей. Идея доступности преподавания отразилась в России и в ведении его на русском языке (на первых порах для профессоров-иностранцев, плохо говорящих по-русски, избирали компромиссный вариант). Тогда это было весьма ново, особенно в области теории музыки, где до Н. И. Зарембы тот, «кто желал ознакомиться с теорией музыки, должен был обращаться к иностранцам — немцам или итальянцам» [12, 54]. При общей обязательности платы за обучение в обеих консерваториях существовала система бесплатных (в Лейпциге — с символической платой) мест для особо нуждающихся. В Лейпциге это были шесть от имени короля Саксонского и еще несколько мест от мендельсоновского фонда, учреждаемые два раза в год (дважды в год Консерватория набирала студентов). В Петербурге всеми силами старались увеличить число бесплатных вакансий, т.к. полностью перейти на бесплатное обучение долгое время было невозможно.

Еще один штрих: в Петербурге студентам, не имеющим инструмента, разрешалось в оп-

ределенные часы заниматься в классах Консерватории, ноты и книги из библиотечных фондов были доступны всем в пределах здания. В Лейпциге же «ученики и ученицы к своим общим и частным занятиям приобретают нужные инструменты и ноты, равно как и необходимые учебники на свои собственные средства» [20, 23].

Система обучения, названная сейчас специалитетом — последовательное прохождение дисциплин с упором на специфическую, профессиональную направленность в течение 5–6 лет (4 года в Лейпциге) — прочно прижилась в России, отшлифовалась за века, обросла национальными традициями (и потому сейчас российским вузам так трудно и неоднозначно дается переход на Болонскую систему двухступенчатого высшего образования). Узаконенная в России, эта система послужила примером для более молодых американских вузов, например, Кёртис-института в Филадельфии. Различия в образовательных программах Лейпцига и Петербурга обуславливались исторической ситуацией. В немецкую консерваторию поступал человек, уже обладавший солидной общегуманитарной подготовкой, в довольно взрослом возрасте, с изрядным музыкальным опытом и технической подготовкой, чему способствовала развитая культура общего музыкального образования в школах среднего звена и традиция любительского музицирования. Такому студенту были необязательны отсутствовавшие в Лейпцигской консерватории научные классы (иностранные языки, математика, история...). Но эти же классы по типу гимназических были необходимы в Петербурге, где срочно требовались музыкальные кадры и в Консерваторию с 14 лет принимали всех, кто обладал достаточными музыкальными данными.

По вышеуказанным причинам преподавание теории музыки разрослось до шести лет вместо трехгодичного лейпцигского курса: в первый год — элементарная теория и сольфеджио, второй — гармония, третий — контрапункт и fuga, еще три года старших классов — инструментовка, чтение партитур, практическое сочинение. В Лейпциге композиция велась параллельно с гармонией и кон-

трапунктом, не было элементарной теории и сольфеджио (поступающие уже имели достаточную подготовку). В Петербурге отграничение собственно сочинения от теории (в которой, несомненно, имели место практические упражнения) было целесообразно — учащиеся должны были получить прочную теоретическую базу.

Лейпцигская консерватория выросла из концертной организации — оркестра Гевандхауза. Он должен был «восстанавливаться и пополняться за счет обучаемых в Консерватории музыкантов, как инструменталистов, так и вокалистов» [19, 526]. Но при этом в Консерватории из оркестровых инструментов были только классы скрипки (чуть позднее — и альты) и виолончели. Игра на контрабасе и всех духовых инструментах преподавалась «под началом искусных музыкантов здешнего оркестра ... по требованию основательных занятий» [20, 20], классы этих инструментов появились только в 1881 году [21, 1066–1067]. С момента основания действовали также классы сольного и хорового пения, фортепиано, органа, декламации (для певцов и певиц), квартетной и ансамблевой игры. При общем отсутствии объединения оркестровых специальностей в отделения — струнное, духовое, ударное — в Петербурге с самого начала были представлены все инструменты оркестра. Общие для всех предметы схожи: это клавирная игра и хоровое пение, а по научной части генерал-бас, т. е. раздел теории музыки (Лейпциг), или история и эстетика музыки (Петербург).

Дирекция Лейпцигской консерватории состояла из пятерых управляющих, каждый из которых заведовал только своей частью. Например, Мендельсон был исключительно *Studiendirektor*’ом (букв. «директор по учебной части») и занимался только научными и художественными вопросами. Все директора имели равные полномочия (хотя, безусловно, авторитет Мендельсона был необычайно высок). Эта схема действовала при создании Русского музыкального общества: А. Г. Рубинштейну было «предоставлено управление музыкальной частью», Д. В. Каншину — «ведение хозяйственной части», В. А. Кологри-

вову — «распоряжение залом и сношения с администрацией» и т.д. [12, 49]. Но в управлении Консерваторией этот принцип не прижился: начиная с Рубинштейна, директор, по сути, становился единоличным главой Консерватории, что давало как «плюсы», так и «минусы»: централизованность, собранность сил, но и некоторая педантичность в управлении из-за авторитета одной личности. (Этот факт, в частности, подвергается суровой критике в работе лейпцигского выпускника и профессора Консерватории Е. К. Альбрехта «Санкт-Петербургская Консерватория»).

Таким образом, обе Консерватории были близки друг другу в самих принципах своего существования. Но ярче всего преемственность проявляется в людях — учителях и учениках, исполнителях и теоретиках музыки.

Первые тридцать лет работы нашей Консерватории отмечены богатыми дарами Лейпцига музыкальному искусству. От Игнаца Мошелеса, около четверти века преподающего в Лейпцигской консерватории, тянется крепкая ветвь к русской фортепианной школе — к его ученикам относятся Карл Лютш (годы преподавания в Петербургской Консерватории 1868–1887), Теодор Беггров (начинал адъюнктом у А. А. Герке, 1868–1880), Луи Брассен (1879–1884), Рудольф Аменда (ученик Мендельсона по теории композиции, преподавал в 1867–1884 гг.). Виолончельное искусство обрело К. Ю. Давыдова и К. К. Маркс-Маркуса, органнй класс ведет начало от Генриха Штиля. Петербургская теоретическая школа сложилась в результате слияния берлинской, лейпцигской и российской — последней в лице Римского-Корсакова и его учеников и последователей. Яркими представителями лейпцигской ветви были Ю. И. Иогансен и О. И. Дютш.

Школа Мошелеса основывалась на очень важном и актуальном принципе — подчинении техники художественному образу (любой технический прием обусловлен художественной задачей). Среди продолжателей идей Мошелеса — его ученик Луи Брассен (1836–1884). Бельгиец по национальности, он происходил из музыкальной семьи и рано начал выступать как пианист. Его отец, оперный певец,

получил ангажемент в Лейпциге, куда семья и переехала в 1847 году (тогда же начались занятия с Мошелесом). До приезда в Петербург, в котором он остался на всю жизнь, Брассен преподавал в Берлинской (1866–1868), затем в Брюссельской консерватории (1868–1878). В Петербургскую Консерваторию он был приглашен К. Ю. Давыдовым в один год с ученицей Таузига и Листа Софией Ментер: Брассен должен был заменить Теодора Лешетицкого, уехавшего (как оказалось, навсегда) в 1878 году в Вену. Пожалуй, самый выдающийся ученик Брассена — Василий Ильич Сафонов, окончивший Консерваторию в 1880 году с золотой медалью и сыгравший потом огромную роль в истории Московской консерватории. Брассен был в свое время знаменит и как композитор. В его наследии две оперы, два фортепианных концерта, много фортепианных транскрипций, в т.ч. фрагменты тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» (например, «Заклинание огня»). В фондах НИОР (Научно-исследовательского отдела рукописей) Санкт-Петербургской консерватории хранится рукопись концерта Брассена для фортепиано с оркестром ор. 22 фа мажор (партитура и четырехручное переложение).

У Мошелеса фортепианной игре учился замечательный профессор теории композиции, общественный деятель и директор Консерватории Юлий Иванович Иогансен (1826–1904). По основному профилю Иогансен закончил Лейпцигскую консерваторию у М. Гауптмана. Обрусевший датчанин, Иогансен жил в Петербурге с 1848 года. С 1866 он преподает в Консерватории теорию композиции, гармонию, контрапункт. Многие его ученики, в т.ч. А. Лядов, Г. Дютш, Я. Витоль и др. стали затем учениками Римского-Корсакова по инструментовке и свободному сочинению. «В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Юлия Ивановича Иогансена, моя — из лядовской», вспоминал Николай Андреевич в «Летописи моей музыкальной жизни», рассказывая о работе над собственным учебником гармонии [10, 199].

Иогансен — автор фундаментального труда «Двух-, трех- и четырехголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий

контрапункт» (1896). В годы директорства (1891–1897) Иогансен отменил «Положение о Санкт-Петербургской Консерватории» Рубинштейна, закрепляющее единоличное управление директора, и привлек к общественной работе всех профессоров. При нем Консерватория переехала в нынешнее здание, в Малом зале был установлен орган, учреждено специальное помещение для библиотечных фондов (так, старинные шкафы нашей нотной библиотеки помнят время Иогансена).

Другой «лейпцигский» директор — К. Ю. Давыдов (1838–1889, годы директорства — 1876–1887) — не только хорошо известная страница, но и увесистый том из жизни Санкт-Петербургской Консерватории. Его деятельность просто всеобъемлюща: Давыдов — основатель русской виолончельной и автор первой методической школы игры на виолончели (продолжатель начинаний умершего в 1863 году Карла Шуберта), концертирующий артист, общественный деятель, пропагандист современной и старинной музыки, композитор — «не менее даровитый и плодовитый романсист, чем Рубинштейн» [17, 48] и классик русской виолончельной музыки.

В Лейпциг Давыдова, с двух лет живущего в Москве, привела тяга к композиторской деятельности. Свои теоретические познания он расширял под руководством М. Гауптмана, одновременно приобретая известность как исполнитель. Довольно скоро Давыдова приглашают в оркестр Гевандхауза солистом, одновременно принимая его в число профессоров виолончельной игры Лейпцигской консерватории. В 1862 году Карл Юльевич покидает Лейпциг ради Петербургской Консерватории, которой и принадлежит всей душой вплоть до своего ухода с поста директора в 1887 году. До 1865 читает курс истории музыки, передав его затем А. С. Фаминцыну (кстати, учившемуся в Лейпциге в 1862–1864 гг.)

От разносторонней деятельности Давыдова тянется мостик к культурному явлению музыкально-концертной жизни Петербурга — я говорю, конечно, о струнных квартетах, в кото-

рых Давыдов и другие лейпцигские музыканты принимали самое деятельное участие.

В Петербурге параллельно вели активную концертную деятельность два квартета — РМО (создан в начале 1850-х — Роберт Альбрехт, Пиккель, Вейкман и Зейферт, с 1859 г. в том же составе становится официальным коллективом РМО) и Общества камерной музыки (1873 г.). Оба просуществовали почти полвека — вплоть до 1917 г. В первом составе квартета Общества камерной музыки первую скрипку и виолончель играли братья Альбрехты — Евгений и Людвиг, в 1870-х постоянное место виолончелиста занял ученик Давыдова А. В. Вержбилович (с 1887 г. сменивший также своего умершего учителя в квартете РМО).

Иван Христианович Пиккель (Иоганн Вильгельм) — постоянный участник квартета РМО — окончил Лейпцигскую консерваторию у прославленного Фердинанда Давида, был первым исполнителем Скрипичного концерта ми минор Мендельсона. Бессменный альтист ансамбля и руководитель альтового класса Консерватории — Иероним Андреевич Вейкман — исполнил соло в «Гарольде в Италии» под управлением Берлиоза, когда тот давал концерты в России. Коллектив, часто называемый «квartetом Ауэра и Давыдова» (с 1868 г. — даты приезда Ауэра в Россию; Давыдов играл в квартете с 1863 г.), представлял публике практически все, что создавалось русскими композиторами в то время: «Каждое новое камерное произведение для рояля и струнных инструментов неизменно исполнялось нашим квартетом» [8, 387].

К Лейпцигской школе относятся, наконец, еще две личности — Оттон Иванович Дютш и его сын Георгий Оттонович. К сожалению, к обоим судьба не была благосклонна и отпустила мало лет жизни (Оттон не дожил до сорока лет, а Георгий и до тридцати пяти). За эти короткие сроки они, однако, успели сделать немало полезного для русской музыкальной культуры.

Оттон Иванович Дютш (1825–1863) был одним из многих музыкантов, искавших счастья в России. Родился он в Копенгагене, в семье учителя

музыки, должен был пойти по пути духовному, т. е. богословскому, но оставил его ради музыки и поехал в Лейпциг поступать в Консерваторию. До Мендельсона его учителем по теории композиции был профессор Шнейдер, но учитель и ученик не сошлись характерами, и молодому музыканту посчастливилось перейти в класс самого основателя Консерватории. По окончании Дютшу не удалось осуществить свою мечту — путешествие по Европе с концертами, и он едет в Петербург, надеясь в России реализовать свои умения.

На российской музыкальной ниве Дютш впервые показал себя как капельмейстер: в кавказской «командировке» он полтора года возглавлял созданные им духовой и скрипичный оркестры. Музыканты Кабардинского полка, вверенные ему князем А. И. Барятинским, играли так ладно и хорошо, что оркестр везде принимался на ура и считался лучшим во всем крае. По возвращении в Петербург нужда заставила Дютша заниматься организацией оркестров в общественных садах, и здесь — о удача! — его замечает дирекция Императорских театров и заказывает ему музыку. Вскоре Оттон Иванович дебютирует опереттой «Узкие башмаки» на текст П. С. Фёдорова (поставлена в Александринском театре 19 сентября 1857 года).

За петербургские годы Дютш напишет еще несколько опер и оперетт и музыкальное оформление к нескольким спектаклям. Среди опер — вызвавшая немало шума вокруг политически острого (ведь речь идет о недавно подавленном венгерском восстании!) содержания «Кроатка и мадьярка» (1860). Даже в значительно переработанном виде под названием «Соперницы» ее быстро сняли с репертуара. Для создания народного колорита Дютш в этом сочинении использовал тематизм рапсодий Листа, а также обращался к сборникам венгерского фольклора.

Кстати, об умении иностранца Дютша чутко воспринимать чужую культуру говорит очень популярная в то время пьеса П. П. Сухонина «Русская свадьба в XVI веке. Из частной жизни наших предков»: Дютш умело вставил в свою музыку к пьесе необычные для театра, на взгляд тогдашней публики, сцены святоч-



ных игр, свадебного обряда, многочисленные песни и пляски. При этом им использованы как подлинные мелодии, так и собственные стилизации под народные напевы.

Параллельно с театром не был забыт жанр камерно-вокальный: Дютш известен как автор около семидесяти романсов на тексты Кольцова, Плещеева, Данилевского, Сухонина и др., в т. ч. одного романса на стихи М. Лермонтова («Молитва» — «В минуту жизни трудную...»). Романсы его «заметно возвышаются над общим уровнем популярных в 1850–1860-е произведений, <...> не глубоки, но не лишены чувства, более всего меланхолического» [17, 43]. Заметим, что в нотном каталоге издателя Стелловского сохранились также упоминания о фортепианных пьесах Дютша, следовательно, они все были напечатаны, но ноты до нас, к сожалению, не дошли.

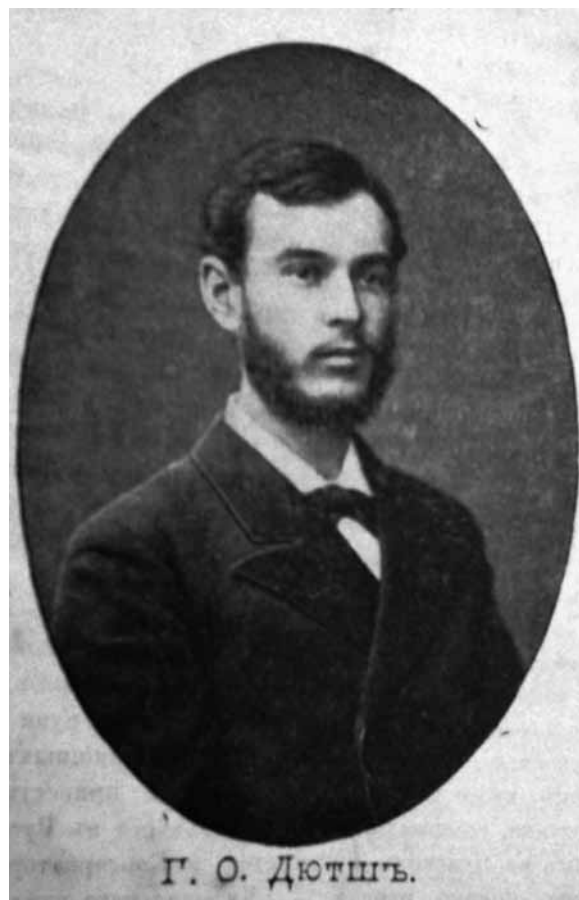
«Направление его мендельсоновски-элегичное, красивое, спокойное, наполовину заурядное», — так охарактеризовал Финдейзен композиторский стиль Дютша в целом [15, 190]. Глубоко усвоив стиль своего учителя — Мендельсона, Дютш, быть может, не развил в своем творчестве ярко индивидуальных черт,

но относился к делу профессионально и добросовестно — с немецкой аккуратностью до мельчайших деталей. Не случайно далее Финдейзен, говоря о приглашении Дютша в состав преподавателей Санкт-Петербургской консерватории, называет его «отличным техником» [15, 190].

С 1852 года Оттон Иванович служил в дирекции Императорских театров в качестве репетитора хора и органиста итальянской оперы. До открытия «Музыкального училища», сиречь будущая Консерватория, с 1859 года преподавал в бесплатном хоровом классе при РМО, вводя хористов в курс элементарной теории музыки. Уже будучи профессором Консерватории, поехал на родину, в Копенгаген, с целью поставить там свои оперы, но дело обещало так затянуться, что Дютшу пришлось вернуться в Петербург и взять отпуск, чтобы поправить за границей пошатнувшееся здоровье, которое вскоре не выдержало: в 1863 году во Франкфурте-на-Майне его настигла преждевременная смерть.

Если Дютш-отец представляется нам в образе терпеливого труженика, умеющего направлять свою энергию в нужное русло, то Дютш-сын производит впечатление как раз обратное. Нет, он любил музыку всей душой, но природная рассеянность и беспечность часто мешали ему в полной мере реализовать свои таланты. Хочется привести мудрое замечание Финдейзена: «Жизнь сама по себе — хотя бы и заключающая в себе известные человеческие достоинства, <...> чересчур мимолетна; она забывается почти мгновенно: труд — сильный, разумный и полезный, часто может остановить несколько это мгновение, но именно этого двигателя жизни, кажется, было всего меньше в деятельности Г. О. Дютша» [16, 420].

Георгий Оттонович Дютш провел в Консерватории в общей сложности 10 лет (1866–1876), поступив в скрипичный класс Самина в возрасте 9 лет. Через три года — обучение у Панаева, адъюнкта Ауэра, и — досадный случай! — недопущение к занятиям после долгого отсутствия из-за тяжелой травмы (Панаев отказался вновь принять ученика в свой класс, объяснив это испорченным за это время поло-



жением рук Дютша). И понеслось: год в классе фагота, два года специального фортепиано (у Лютша, затем у Дубасова), год полного забвения Консерватории и последующее исключение за непосещаемость.

Музыкальной наукой Дютш занимался у А. И. Рубца (элементарная теория музыки) и Ю. И. Иогансена (контрапункт, канон и fuga). Если у последнего он был прилежен и закончил курс на твердую 4+ (4 ½), то потом в юноше что-то переменялось, и занятия с Римским-Корсаковым практическим сочинением и специальной инструментовкой им почти не посещались, поэтому и были в итоге оценены на 3 ½, т. е. современную 3+. «Неразлучные друзья, А. К. Лядов и Г. О. Дютш, совсем юные в то время, заленились невозможным образом и совершенно прекратили посещать мой класс» [10, 123]. Римский-Корсаков отказался принять обоих назад после их исключения и впоследствии укорял себя на страницах «Летописи...» за «фор-

мализм», «ведь Дютш был весьма способен, а Лядов талантлив несказанно. <...> Утешаться можно разве тем, что <...> и Дютш и Лядов стали впоследствии моими друзьями» [10, 123].

Тем не менее судьба направила Дютша младшего на дирижерскую дорогу, и он наконец почувствовал себя на своем месте. Замечательно читая с листа любые партитуры, он успел за год работы в Консерватории пройти в оркестровом классе множество произведений с листа. Несколько лет руководил студенческим оркестром Санкт-Петербургского Университета, дирижировал (1880–1885) концертами «Музыкально-драматического кружка», где, в числе прочего, поставил «Кротку» своего отца. 22 декабря 1890 года Дютш стал одним из главных участников торжественного вечера в честь Римского-Корсакова (25-летие его творческой деятельности), весь вечер простояв за дирижерским пультом.

С именем Дютша-дирижера связаны и первые так называемые «Русские симфонические концерты». В 1884 году Беляев, заинтересовавшись творчеством молодого Глазунова, попросил о представлении его Первой симфонии, по случаю чего была устроена «оркестровая репетиция» в зале Петропавловского училища. Дирижировавший симфонией Дютш привлек внимание Беляева и получил приглашение дирижировать в «Русских симфонических концертах». Первые четыре концерта были устроены в 1886 году, причем первым и третьим вечером управлял Римский-Корсаков, а вторым и четвертым — Дютш.

Несостоявшийся солист стал хорошим дирижером. «Он владел оркестром спокойно, уверенно. Все группы инструментальные были приведены в равновесие. Намерение композиторов он передавал тщательно, с огнем; не выдвигал деталей в ущерб общему впечатлению. Со временем из г. Дютша обещал образоваться выдающийся дирижер» [16, 422]. Но судьба распорядилась иначе.

В последнее десятилетие жизни Дютша растет и его педагогическая деятельность. Он преподавал в Певческой капелле, в Еленинском училище, руководил несколькими любительскими хоровыми кружками. Семь лет

отдано Морскому кадетскому корпусу, три года (1883–1886) — Александровскому (инспектор фортепианной игры и музыкальных предметов). Преподавал он и в Бесплатной музыкальной школе. В 1889–1890 Дютш заведует оркестровым классом Консерватории, а в 1891 году многолетняя чахотка навсегда лишает его каких бы то ни было перспектив.

Но и это не все. Отец любил и понимал народное искусство, а сын внес свою лепту в его изучение. В 1886 году, за три летние месяца экспедиции по Олонецкой, Архангельской, Вологодской губерниям Георгий Дютш вместе с Р. М. Истоминым записал более сотни народных песен. Как заметил М. А. Балакирев (член комиссии данной экспедиции), «...г. Дютшу удалось записать несколько былин, от величественных напевов которых так и дышит глубокой древностью» [16, 423]. Кроме этого руке Дютша принадлежит клавираусцуг оперы Кюи «Кавказский пленник» и фортепианные транскрипции отрывков «Юдифи» и «Вражьей силы» Серова. Дютш вместе с Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым, братьями Blumenfeld (Феликсом и Сигизмундом) и другими входил также в состав так называемого Беляевского кружка.

Взаимовлияние двух городов — Петербурга и Лейпцига — конечно, не ограничивается личностями, затронутыми в данной статье. Россия и Германия с многовековой историей соприкосновения их культур и ныне открыты друг другу для плодотворного духовного и музыкального обмена.

Использованная литература:

1. Алексеев А. Ф. История фортепианного искусства. — М., 1988.
2. Альбрехт Е. К. Санкт-Петербургская Консерватория. — СПб., 2005.
3. Гинзбург А. С. К. Ю. Давыдов. — М.—Л., 1950.
4. Гнатюк Л. А. Мендельсон и Лейпцигская Консерватория // Феликс Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. — Харьков, 1995.
5. Из истории Ленинградской Консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. — Л., 1964.

6. *Ломтев Д. Г.* У истоков. Немецкие музыканты в России. К истории становления российских консерваторий. – М., 1999.
7. *Ломтев Д. Г.* Немецкий музыкальный театр в России. – М., 2003.
8. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917. Энциклопедический словарь исследование. Кн. 1 (А–Л). – СПб., 2009.
9. *Пузыревский А. И., Сакетти Л. А.* 50 лет Санкт-Петербургской Консерватории. Исторический очерк. – СПб., 1914.
10. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. – М., 1982 (9-е изд.).
11. *Рубец А. И.* Биографический лексикон композиторов и русских музыкальных деятелей. – СПб., 1886.
12. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1829–1889). – СПб., 2005.
13. *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. – М., 2004.
14. Сто лет Ленинградской Консерватории. Исторический очерк. – Л., 1962.
15. *Финдейзен Н. К.* Дютши — отец и сын (О. И. и Г. О.). Биографический очерк // Русская музыкальная газета, 1896 г., № 2.
16. *Финдейзен Н. К.* Дютши — отец и сын (О. И. и Г. О.). Биографический очерк (продолжение) // Русская музыкальная газета, 1896 г., № 4.
17. *Финдейзен Н. К.* Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. М., 1905.
18. Шуман. Письма (сост. и ред. Д. В. Житомирский). Т. 2. – М., 1982.
19. *Forner J.* 125 Hochschule für Musik Leipzig // Musik und Gesellschaft, August 1968, № 8.
20. *Kneschke E.* Das Konservatorium der Musik in Leipzig. Seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge. – Leipzig, 1868.
21. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 5 (Kas-Mein). Bärenreiter-Vorlag u. a., 1996.
22. www.wikipedia.ru
23. www.dic.academic.ru