

Alexander LOSKUTOV
On musical education
at the pre-Conservatory stage
*Sketches to a study of the origins of the
national school in music theory*

Александр ЛОСКУТОВ
**О музыкальном образовании
на предконсерваторском
этапе**
*Наброски к исследованию истоков
отечественной школы теории музыки*

В год 150-летия Санкт-Петербургской консерватории осмысление пройденного пути становится особо значительной и актуальной проблемой. Полуторавековой путь консерваторского образования от истоков до нынешних дней в немалой степени освещен в ряде изданий [2; 8; 21; 22] Однако существующие материалы не могут с достаточной полнотой представить исторический контекст, а, следовательно, и необходимую информацию о состоянии дел в российском музыкальном образовании. Многие нуждаются в пристальном изучении.

За последние два десятилетия в этом направлении достигнуты определенные успехи. Истории и теории воспитания профессиональных певчих посвящена кандидатская диссертация А.А. Зингаренко [7]; этапы становления композиторского образования в России обозначены в монографии Л.Б. Бобылёва [5] и в докторской диссертации Е.Е. Полоцкой [18]; деятельность

This article is the result of a very preliminary analysis of the situation in the Russian musical education at the second third of the 19th century. Although this analysis is not comprehensive, it allows to identify some perspectives for studying the way and the main problems of formation period of the national school in music theory.

Keywords: the St. Petersburg Conservatory, pre-Conservatory stage, music education, music theory.

Настоящая статья — результат лишь самого предварительного анализа ситуации, сложившейся в российском музыкальном образовании во второй трети XIX столетия. И хотя этот анализ скорее локален, он позволяет наметить некоторые перспективы для исследования того, по какому пути, через разрешение каких проблем шло формирование отечественной школы теории музыки.

Ключевые слова: Санкт-Петербургская консерватория, предконсерваторский этап, музыкальное образование, теория музыки.

немецких музыкантов в российском образовании отражена в книге Д.Г. Ломтева [12]; процесс формирования терминологического аппарата в первых отечественных музыкальных руководствах описан в кандидатской диссертации И.А. Пресняковой [20]².

В перечисленных работах определен конкретный круг историко-теоретических проблем; в центре же внимания недавно изданной работы И.Ф. Петровской [14; 15] находится «не история музыкального искусства (хотя здесь много материала об исполнительском искусстве), а история общения петербуржцев с музыкой» [14, с. 3]. Этот труд представляет явления музыкального искусства в широком историческом контексте, что и предполагается авторским определением жанра работы: *словарь-исследование*.

Профессионализация музыкального образования в России связана в первую очередь с деятельностью

¹ Предыстории консерваторского образования в этих двух работах уделено отнюдь не основное внимание; тем не менее, их вводные разделы весьма интересны и любопытны именно с точки зрения процесса профессионализации музыкального образования.

² В обзор литературы намеренно включены публикации, затрагивающие проблемы только музыкально-теоретического образования.

Русского музыкального общества (РМО). Возникнув как концертная организация, РМО большое внимание уделяло просветительской работе с аудиторией. Именно просветительство сыграло определяющую роль в создании консерватории, а также способствовало формированию контингента учащихся — основы, без которой немыслимо существование учебного заведения и сегодня.

Петербургская консерватория — первопроходец в российском профессиональном музыкальном образовании. Большую роль в процессе его формирования сыграло использование опыта европейских консерваторий, привлечение к преподаванию иностранных музыкантов. Это был именно процесс, так как попытки организации в России музыкальных учебных заведений предпринимались неоднократно: «Один из таких проектов принадлежал дирижеру московского Большого театра Ф. Шольцу, представившему в 1819 [году. — А. Л.] проект учреждения в Москве Музыкальной консерватории» [4, кол. 780]³. В Петербурге инициаторами открытия подобного учреждения выступили в 1833 году К. Э. Солива и Ж. Гийу. Последующие попытки связаны с именами Ш. (К.) Майера и М. И. Бернарда (1844), Н. Ф. Вителера (1851), Н. Я. Афанасьева (1857–1858) [14, с. 400–401].

В работах об отечественном музыкальном образовании этот промежуток времени (преимущественно вторая треть XIX века) называют *доконсерваторским* [10, с. 181] либо *предконсерваторским* [5, с. 6]. Несмотря на очевидную синонимичность этих характеристик, *доконсерваторский* естественно предполагает охват более широких временных рамок — точнее, неясность начальной координаты отсчета, — и неудивительно, что в установлении хронологических границ данного периода исследователи расходятся⁴. *Предконсерваторским* же можно считать *последний этап* в рамках доконсерваторского периода, своего рода подготовку к открытию консерватории и неоднократные попытки ее организации. Здесь важны не столько общие тенденции, сколько конкретные задачи, к которым в первую очередь относятся разработка учебных программ, формирование структуры учреждения, подбор квалифицированных кадров. Л. Б. Бобылёв указывает вполне четкие рамки *предконсерваторского* этапа (автор считает его не *этапом*, а *периодом*, и само определение берет в кавычки): 1820–1860-е годы [5, с. 6]. В настоящей работе за исходную точку *предконсерваторского этапа* принят 1833 год — время, когда была предпринята первая известная попытка организовать консерваторию в Петербурге.

Составляло ли это тридцатилетие (1833–1862) целостный этап — или необходима (или целесообразна) его детализация? Почему многочисленные попытки открытия консерватории не увенчивались успехом? Вряд ли сегодня можно ответить на эти вопросы однозначно. Каждая очередная попытка создания консерватории учитывала опыт предшествующих неудач и намечала новые тенденции.

Помимо попыток основать консерваторию как самостоятельное учебное заведение имели место проекты преобразования уже существовавших к тому моменту учреждений. А. Г. Рубинштейн считал необходимым открыть Музыкальный институт при Академии художеств (1852) [4, кол. 780]; Комитет для рассмотрения вопросов об уменьшении расходов Дирекции Императорских театров «предложил преобразовать Театральное училище в консерваторию» (1858–1860)⁵. Управляющий Театральным училищем П. С. Федоров был против преобразований. В итоге, как пишет И. Ф. Петровская, Комитет доказал «неприемлемость проектировавшихся нововведений: как высшее музыкальное учебное заведение консерватория для России — „учреждение роскоши, от которого прямой пользы ожидать нельзя“, а „с целью распространить в народе музыкальные начала“ — несвоевременна; вновь приводились ссылки на климат: „Можно ли будет ждать не только успехов, но и здорового голоса от того, кто будет вынужден ходить в класс пения при господствующей в Петербурге осенью и весной сырости и при зимних морозах“⁶. 1 июня 1860 [года. — А. Л.] заключение было представлено Александру II, возражений не последовало»⁷.

Все эти замыслы остались неосуществленными, что объясняется несвоевременностью (*преждевременностью*!) возникавших проектов, неготовностью общества к созданию консерватории, невозможностью нормальной организации учебного процесса. Ведь на контингенте учащихся открытие консерватории в то время могло не отразиться, но оно не могло не отразиться на качестве получаемого ими образования. Тем не менее, временные промежутки между попытками организации консерватории сокращались, а это свидетельствует о все более остро ощущаемой необходимости в появлении специального музыкального учебного заведения, что и произошло в 1862 году.

Обратим внимание на научно-методическую базу, которой могла быть обеспечена консерватория.

К 1862 году Россия располагала значительным количеством учебной литературы. Европейские труды

³ Здесь и далее сокращения в цитируемых текстах из словарей и энциклопедий раскрыты.

⁴ В очерке Л. З. Коробельниковой встречается определение *доконсерваторский*, но временные границы этого периода исследователем не обозначены [10, с. 186]. Другие авторы понятия *доконсерваторский* не употребляют, но определяют временные рамки этого периода. И. А. Преснякова принимает за точку отсчета, начиная с которой можно говорить «о новом витке в истории отечественной теории музыки», 1773 год — время выхода в свет первых музыкальных учебных пособий: «Клавикордной школы» Г. С. Лёлейна и «Методического опыта» анонимного автора [20, с. 13]. И. Ф. Петровская выделяет период от начала XIX века до возникновения РМО (1801–1859) [16, с. 13].

⁵ Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах. Т. 3: Приложение: Исторические очерки. СПб., 1900. С. 481, 490–491 [цит. по: 14, с. 401].

⁶ Погожев В. П. Цит. соч. С. 498–503; *Борисоглебский М. В.* Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища: Материалы к истории русского балета. Т. 1. Л., 1938. С. 230, 235 [цит. по: 14, с. 401–402].

⁷ Погожев В. П. Цит. соч. С. 512–513 [цит. по: 14, с. 402].

переводились, адаптировались, на их основе появлялись отечественные работы. Относительно полный библиографический список, составленный И. А. Пресняковой [20, с. 234–260], включает работы, изданные в России в период 1773–1862 годов⁸. Насколько эти работы были востребованы через несколько десятилетий после выхода в свет? Отвечали ли они тем целям, которые ставило профессиональное музыкальное образование? В *Обзоре русской музыкально-педагогической литературы*, проделанном С. М. Миропольским [13, с. 139–150] в 1882 году, список из 48 пособий для учителя содержит только четыре книги, изданные до 1862 года: «Исторические достопамятности музыки» (дополнение к книге «Музыка, понятная для всех») Ф. Фетиса (1833), «Метода преподавания музыкальной композиции» И. Л. Фукса (1840)⁹, «Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов» А. Гарраса (1850)¹⁰; «Музыкальная азбука [и] или первоначальная школа пения ABC musical» О. Пансерона (1850). Подавляющее же большинство учебных пособий, рассмотренных Миропольским, издано после 1862 года. Вполне возможно, что задачей автора являлось обозрение более современной литературы. В таком случае значимость упомянутых четырех изданий возрастает; но тогда не следует исключать и вероятность заметного повышения качества отечественных пособий, появившихся после основания консерватории.

Преобладающее значение имели школы игры на инструментах. Их ведущая роль объясняется не одним лишь тем, что количество исполнительских специальностей гораздо шире круга теоретических дисциплин. В первой половине XIX века (собственно, как и в дальнейшем, что совершенно закономерно) приоритет принадлежал именно практике, а не теории.

Думается, что композиторские и исполнительские традиции предконсерваторского этапа изучены уже достаточно¹¹. Напротив, процесс формирования музыковедческой среды, становления музыкальной науки только начинает привлекать к себе внимание исследователей. Музыковеды, можно сказать, остаются в тени тех, о ком они пишут, — композиторов и исполнителей.

* * *

Выявление истоков отечественной школы теории музыки затрудняется тем, что они коренятся в исполнительских традициях. Исполнительские же традиции отталкивались, разумеется, не от теории, а от практики¹². Хотя изначальную автономность теоретической традиции можно поставить под сомнение, но «в российской музыкальной теории постепенно нащупывались свои пути развития, которые медленно, но верно привели к созданию отечественной школы теории музыки во второй половине XIX–XX в.» [20, с. 26].

Если у нас теория музыки зарождалась в рамках исполнительства, то дальнейшее ее развитие происходило в тесной связи с композиторской практикой. Именно с созданием музыки связывался комплекс теоретических дисциплин еще в европейской музыкальной традиции: в ней вплоть до классической эпохи под понятием *композиция* подразумевался комплекс теоретических и технологических дисциплин. Л. В. Кириллина справедливо отмечает: «В трактатах по композиции классической эпохи речь идет, как правило, именно и прежде всего о гармонии и контрапункте; и когда мы читаем, что тот или иной музыкант учился у кого-то по композиции, это тоже обычно означает, что он прошел подробный курс генерал-баса и контрапункта. На таком фундаменте уже можно было воздвигать все остальное — учение о мелодии, о сочинении гомофонных форм, о вокальных жанрах, об инструментовке и т. д.» [9, с. 175]. Л. Б. Бобылёв пишет, что «теорией композиции» в первые годы существования российских консерваторий «назывался весь комплекс музыкально-теоретических дисциплин: элементарная теория, сольфеджио, гармония, контрапункт, канон и fuga, практическая оркестровка и свободное сочинение» [5, с. 3].

В 1830-е годы в Петербурге «значительно возрос спрос и на учителей по всем отраслям музыкального искусства, среди которых встречаются имена выдающихся музыкальных педагогов, образовавших многих русских музыкантов. [...] Находились желающие изучать и теорию композиции, которую преподавали А. Маурер¹³, И. К. Гунке¹⁴ и Н. И. Заремба¹⁵ (первый преподававший свой предмет на русском языке)» [21, с. 5–6]. Однако свое

⁸ Приведем основные труды по теории музыки и композиции, изданные во второй трети XIX века: Ф. Фетис (пер. П. Беликова). «Музыка, понятная для всех...» (1833); И. Габерцеттель. «Таблицы всех аккордов для облегчения [обучения] учащихся гармонии и сочинению» (1840); К. Г. Арнольд. «Краткое руководство к изучению правил композиции» (1840–1842); Ф. Гебель (пер. П. Артемова). «Руководство к сочинению музыки, или теоретико-практическая генерал-басовая школа» (1842); Л. Гудков. «Способ изучать гармонию посредством анализа с примерами расположенными в постепенном порядке для фортепиано» (1849); И. Гунке. «Руководство к изучению гармонии...» (1852); М. Глинка. «Заметки об инструментовке» (1856); А. Ф. Львов. «О свободном и несимметричном ритме» (1858); И. Гунке. «Руководство к сочинению музыки» (I. Учение о мелодии, 1859, II. О контрапункте, 1862; III. О формах музыкальных произведений, 1863).

⁹ Обзор этой и других работ И. Л. Фукса см.: [23].

¹⁰ Позднее вышли другие словари этого автора: «Музыкальная терминология» (1856), «Карманный музыкальный словарь» (1866).

¹¹ Именно им посвящено большинство статей в цитируемом словаре-исследовании И. Ф. Петровской [14; 15].

¹² И. А. Преснякова сравнивает статус теории музыки с положением падчерицы, которая занимает законное, но скромное место [20, с. 34].

¹³ Александр Васильевич Маурер (ок. 1820–1894) — виолончелист оркестра Императорских театров. В 1849–1858 гг. преподавал в Театральном училище. См. о нем: [15, с. 17].

¹⁴ Иосиф Карлович Гунке (1801–1883) — теоретик и композитор. См. о нем: [19].

¹⁵ Николай Иванович Заремба (1821–1879) — теоретик и композитор. См. о нем: [1].

планомерное развитие отечественная теория музыки получила уже после открытия Консерватории.

Круг имен, связанных с зачатками теоретического образования на предконсерваторском этапе, невелик. Отчасти это объясняется тем, что до 1830-х годов музыковедческая наука воспринималась как предмет «высокоинтеллектуальной забавы в кругах просвещенных любителей музыки» [20, с. 31].

Тем не менее, в процессе формирования теоретической школы стала наблюдаться положительная динамика. Немаловажную роль в этом сыграл энтузиазм педагогов. В числе учеников теоретика И. Л. Фукса¹⁶ были М. И. Глинка и Ю. К. Арнольд¹⁷. Последний являлся учеником не только Фукса, но и Гунке, однако конфронтации между педагогами это не вызывало, интерес к делу был превыше всего. Позже Ю. К. Арнольд вспоминал: «Хотя Осип Карлович [Гунке. — А. Л.] искренне интересовался ходом моего учения у Фукса, но никогда не намекал хотя единым бы даже словом на то, чтобы я перешел к нему в ученики, а напротив того, [и] всегда хвалил и глубокое знание [и] основательный метод Фукса. Позже, в начале 1837-го года, когда около полугода протекло после того, как я окончил курс учения у Ивана Ивановича [Фукса. — А. Л.] и сам по себе начал заниматься изучением высшего контрапункта и фуги, Гунке вызвался руководить систематическим направлением моих работ, но именно под неперменным условием, чтобы о плате и речи не было» [3, с. 114–115]. На подобной благотворительности в 1820-е годы настаивал Ф. Шольц, и «после долгих хлопот [...] разрешение открыть у себя на дому бесплатное преподавание генерал-баса и композиции» [22, с. 5] было получено.

В связи с музыкальным образованием М. И. Глинки следует назвать также имя К. Э. Соливы¹⁸. С ним — преподавателем Театрального училища, бывшим профессором Варшавской консерватории, М. И. Глинка в 1837 году изучал строгий стиль, а впоследствии назвал своего учителя «отличнейшим теоретиком» [6, с. 102].

Роль частного обучения не следует недооценивать еще и по той причине, что именно оно в известной мере стимулировало выход в свет учебных теоретических руководств, предназначенных для отечественных музыкантов. Одна из работ И. Л. Фукса — «Наставление для молодых учителей и учительниц к первым урокам музыки на фортепиано, основные правила в постепенной последовательности» (1834) — была утверждена в качестве основного пособия в Воспитательных домах Санкт-Петербурга и Москвы.

Постепенно профессиональное обучение музыке становилось неотъемлемой частью образования в государственных учреждениях. Так, в 1854 году в Николаев-

ском сиротском институте разработали план, согласно которому в программу была включена специальная музыкальная подготовка. «В каждом классе (возрасте) намечалось 6 уроков (по 1,5 часа) в неделю на фортепиано, а в последних („практических“) классах сверх того 6 уроков музыкальной „дидактики“ и „главнейших оснований теории музыки“»¹⁹.

Музыкальные классы были также в Петербургской Академии художеств, в Театральном училище, в Придворной Певческой капелле. Вместе со статусом музыкального образования повышалось и его качество. Учебный процесс в Придворной Певческой капелле подробно описан А. А. Зингаренко: «Помимо чисто хоровых занятий [...] существовали особые занятия, которые соединяли в себе элементы хора, вокала, сольфеджио и теории музыки. [...] Обучение велось, вероятно, по системе абсолютной сольмизации. Пение преподавалось не менее трех раз в неделю. При необходимости занятия могли быть и ежедневными» [7, с. 17].

Таким образом, в 1830-е годы начался подъем в отечественной теории музыки. С каждым десятилетием она все более утверждалась в своем статусе, открывались новые перспективы. «Видимые результаты этого процесса были налицо, пожалуй, в высших слоях общества. Для многих их представителей знание теории выступало неким критерием художественной образованности, хотя еще недавно, в 20-е годы, серьезные занятия теорией музыки воспринимались как странные увлечения» [20, с. 33]. Но не все воспринимали так занятия теорией. В первом проекте «заведения в Москве Музыкальной консерватории», в котором [его автор Ф. Шольц] доказывал, что «недостаток в хороших композиторах в нашем отечестве происходит единственно от неимения у нас удобного случая основательно изучать правила гармонии, без чего нельзя смело и свободно излагать свои мысли» [22, с. 5], было некое наставление потомкам профессионально совершенствоваться в области теоретических дисциплин.

Спустя четыре десятилетия — 12 марта 1860 года — в помещении Михайловского дворца был учрежден «Элементарный класс (теории) музыки». Преподавателем стал О. И. Дютш. «При приеме число желающих изучать элементарную теорию не было ограничено, но к апрелю оно возросло настолько, что пришлось установить комплект по 30 человек для мужских и дамских классов» [21, с. 11].

Открытие консерватории удовлетворило потребность в музыкальном образовании лишь частично. Оставаясь «ведущим музыкальным учебным заведением в городе — по программам, по педагогическому составу, по самой структуре, [...] она [консерватория. — А. Л.]

¹⁶ Иоганн Леопольд Фукс (Иван Иванович, Леопольд Иванович) (1785–1853) — теоретик, педагог, автор «Практического руководства к сочинению музыки» (1830) — по определению Д. Г. Ломтева — «первого опубликованного в России учебника гармонии» [12, с. 67].

¹⁷ Юрий Карлович Арнольд (1811–1898) — теоретик, педагог, критик, мемуарист. См. о нем: [12, с. 56–58].

¹⁸ Карло Эвазио Солива (1792–1853) — итальянский композитор. С 1832 года — капельмейстер русской и немецкой оперных трупп. Автор проекта консерватории (1833). В 1835–1840 гг. преподавал пение и теорию музыки в Театральном училище. См. о нем: [15, с. 350–351].

¹⁹ Тимофеев В. П. Пятидесятилетие С.-Петербургского Николаевского сиротского института. СПб., 1887 [цит. по: 15, с. 129].

не могла предоставить образование всем желающим: не была рассчитана на неограниченное число учащихся, требовала предварительных музыкальных знаний, взимала высокую плату (200–300 рублей в год для очень многих были непосильны). Создавались другие разнообразные школы, курсы, классы — государственные (ведомственные), общественные, частные» [16, с. 15].

«Петербургская консерватория создавалась как аналог европейских, что отражено уже в первом Уставе консерватории (училища) от 17 октября 1861 года. „§ 2. В училище преподаются: пение, игра на фортепиано и на всех инструментах, входящих в состав оркестра, теория композиции и инструментовка, история музыки, эстетика и декламация“»²⁰. Следовательно, к моменту открытия консерватории теоретический цикл был полноправным компонентом учебных программ, он был обозначен как «теория композиции».

Курс теории музыки делился на общий и специальный (3 года и 6 лет освоения соответственно). В первые два года изучались элементарная теория и сольфеджио, гармония. Следующие четыре года в классе специальной теории отводились контрапункту, фуге и форме, практическому сочинению, инструментовке. На общих курсах эти дисциплины были в программе третьего года обучения. У певцов курс теории продолжался два года и включал элементарную теорию, гармонию, общие понятия о форме²¹.

В программу для теоретиков входили также игра на фортепиано, хоровое пение, дирижирование оркестром и хором, инструментовка, чтение партитур, декламация, история музыки, эстетика²².

Первыми консерваторскими педагогами по теории музыки стали К. Н. Лядов и О. И. Дютш (общая теория),

покинувшие Консерваторию в 1863 году, Н. И. Заремба (специальная теория), ставший после А. Г. Рубинштейна директором Консерватории, но до этого момента успевший выпустить своего гениального ученика П. И. Чайковского. Первый критик с полным консерваторским курсом за плечами, автор статьи «Мысли о музыкальном образовании» Г. А. Ларош сообщает о студенческих годах Петра Ильича: «В музыкальных классах, т. е. с 1861 по 1862 год, Петр Ильич у Зарембы прошел курс гармонии по [Адольфу Бернгарду. — А. Л.] Марксу, а в первый год консерватории (с 1862 по 1863 г.) строгий контрапункт и церковные лады по [Герману. — А. Л.] Беллерману. В сентябре же 1863 года он поступил в так называемый класс форм (также у Зарембы) и, одновременно с этим, в только что открывшийся класс инструментовки, профессором которого был Антон Рубинштейн» [11, с. 59].

Предконсерваторское тридцатилетие, таким образом, стало временем поиска оптимального пути развития отечественного музыкального образования, в том числе теоретического. Почти через тридцать лет после создания консерватории этот успех впервые осознается. В 1891 году Е. К. Альбрехт в очерке о консерватории пишет: «По общепринятому понятию, классы теории и композиции поставлены у нас весьма хорошо. Между всеми предметами преподавания в консерватории теория играет преобладающую роль, и как специальный предмет, она ведется прекрасно. То же самое можно сказать и про класс композиции» [2, с. 43]. Уровень преподавания теоретических дисциплин не снижается и в последующее тридцатилетие, что позволяет уже в 1925 году учредить Музыкаведческий факультет, который и по сей день бережно относится к научным традициям Санкт-Петербургской консерватории²³.

Литература

1. Алексеев-Борецкий А. А. Николай Иванович Заремба. СПб.: Береста, 2011. 252 с.
2. Альбрехт Е. К. С.-Петербургская консерватория. СПб.: Тип. Эдуарда Гоппе, 1891. 59 с.
3. Арнольд Ю. К. Воспоминания: В 3-х вып. Вып. 2. М.: Тип. Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1892. 254 с.
4. Баренбойм Л. А. Музыкальное образование // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Кол. 763–787.
5. Бобылёв Л. Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917). М., 1992. 165 с.
6. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб.: А. С. Суворин, 1887. 456 с.
7. Зингаренко А. А. История и теория обучения профессиональных певчих в России в 17 — первой половине 19 века (к проблеме воспитания музыкального слуха). Автореф. дисс. ... канд. иск. СПб.: СПбГК, 2008. 21 с.
8. Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. Л.: Музыка, 1964. 328 с.
9. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
10. Корабельникова Л. З. Музыкальное образование // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1989. Т. 6. С. 167–187.
11. Ларош Г. А. П. И. Чайковский в Петербургской консерватории // Воспоминания о Чайковском. 3-е изд., испр. М.: Музыка, 1979. С. 55–71.
12. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. 208 с.

²⁰ Устав Музыкального училища, Высочайше утвержденный 17 октября 1861 г. Типографский оттиск. С. 1 [цит. по: 17, с. 31].

²¹ Из инструкции или положений по Петербургской консерватории, составленных для руководства учебной и хозяйственной жизнью. 1865–1866 гг. Раздел «Об объеме учебных музыкальных курсов консерватории», § 4 [цит. по: 8, с. 29–30].

²² Там же, § 7 [цит. по: 8, с. 26].

²³ Автор выражает огромную признательность К. В. Дискину, А. Б. Коровиной и А. Б. Никанорову за ценные указания и помощь в поиске литературы по данной теме.

13. *Миропольский С. М.* О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе. 2-е изд., перераб. СПб.: Тип. Дома призрения малолетних бедных, 1882. 252 с.
14. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование: Кн. 10: А–Л. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2009. 559 с.
15. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование: Кн. 11: М–Я. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2010. 573 с.
16. *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917. СПб.: Петровский фонд, 1999. 368 с.
17. *Полоцкая Е. Е.* Об условиях становления высшего музыкального образования в России // Старинная музыка. 2009. № 4. С. 27–32.
18. *Полоцкая Е. Е. П. И.* Чайковский и становление композиторского образования в России. Автореф. дисс. ... докт. иск. М., 2009. 52 с.
19. *Полоцкая Е. Е.* Скромное обаяние теоретика Гунке в зеркале истории отечественной музыки // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2008. № 1. Электронное периодическое научное издание. URL: <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fvestnikram.ru%2Ffile%2F3polotskaya.pdf&embedded=true> (дата обращения: 20.11.2012).
20. *Преснякова И. А.* Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX вв.: 1773–1862. Казань, 2004. 294 с.
21. *Пузыревский А. И., Саккетти Л. А.* Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. Пг., 1912. 183 с.
22. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (1859–1909). СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1909. 120 с.
23. *Штейнпресс Б. С.* Петербургский музыкант Леопольд Фукс // Б. С. Штейнпресс. Очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1980. С. 197–204.

Tatiana BROSLAVSKAYA The significance of the St. Petersburg period in Nikolay Lysenko's creative biography

The article elucidates the St. Petersburg period of Nikolay Lysenko's musical activities as composer, choral conductor, folklore researcher and musical public figure. Lysenko's studies at the Nikolay Rimsky-Korsakov's orchestration class in 1874–1876, as well as his contacts with Alexander Borodin, Modest Mussorgsky, Piotr Tchaikovsky, had a significant and fruitful influence on creative work of the outstanding Ukrainian musician.

Keywords: Nikolay Lysenko, St. Petersburg Conservatory.

Татьяна БРОСЛАВСКАЯ Значение петербургского периода в творческой судьбе Н. В. Лысенко

Статья посвящена петербургскому этапу жизни и творчества Н. В. Лысенко — композитора, хормейстера, фольклориста и музыкального деятеля. Занятия в классе инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова (1874–1876) и общение с великими русскими композиторами — А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским, П. И. Чайковским — значительно повлияли на творчество выдающегося украинского музыканта.

Ключевые слова: Н. В. Лысенко, Санкт-Петербургская консерватория.

Николай Витальевич Лысенко (1842–1912) — примечательная фигура в истории украинской музыки, один из зачинателей профессиональной национальной композиторской школы, блестящий пианист, талантливый хоровой дирижер, ученый-фольклорист, прогрессивный педагог и активный общественный деятель. Его мировоззрение формировалось под воздействием передовой общественной мысли и бунтарской поэзии Т. Г. Шевченко, на слова которого Лысенко написал значительное количество музыкальных сочинений. От-

сюда — демократическая направленность творчества композитора, внимание к социальным темам.

Творческий диапазон композитора чрезвычайно широк. Особое место среди сочинений Лысенко занял жанр обработки народных песен для разных составов. Они издавались в сериях сборников и тетрадей, охватив практически весь народно-песенный репертуар. Сюда вошли песни исторические, чумацкие, гайдамацкие, лирические, шуточные. Большинство из них посвящены теме тяжелой народной доли и социальной несправед-