

Daria VARUL

## Leipzig and St. Petersburg: at the sources of the musical education in Russia

The article traces the ways of interaction between the St. Petersburg and Leipzig Conservatories as the first higher music schools in Russia and Germany in the field of educational process, concert and public life, prolongation of traditions in performing and studying music.

**Keywords:** Leipzig Conservatory, the St. Petersburg Conservatory, music education, Yulius Johansen, Karl Davydov, Otton Dütsh, Georgy Dütsh.

Дарья ВАРУЛЬ

## Санкт-Петербург и Лейпциг: у истоков отечественного музыкального образования

В статье прослеживаются пути взаимодействия Санкт-Петербургской и Лейпцигской консерваторий — первых высших музыкальных школ России и Германии — в области организации учебного процесса, концертной и общественной жизни, преемственности исполнительских и научных традиций.

**Ключевые слова:** Лейпцигская консерватория, Санкт-Петербургская консерватория, музыкальное образование, Ю.И. Иогансен, К.Ю. Давыдов, О.И. Дютш, Г.О. Дютш.

«Неужели же на Руси невозможен музыкант-артист, художник-музыкант, занимающийся только музыкой, одной музыкой?» [12, с. 48] Вопрос этот в позапрошлом столетии звучал далеко не риторически. Музыкант в России — как профессия — просто не существовал, так же как не было государственного музыкального образования. Возникла острая необходимость в крупном образовательном центре, где любой одаренный человек мог бы всецело посвятить себя музыке и поставить свой талант на службу отечественной культуре.

Первой стала Санкт-Петербургская консерватория. В 1865 году она дала миру первых профессиональных русских музыкантов, свободных художников, среди которых — Петр Ильич Чайковский. В новообразованную консерваторию приезжают самые достойные представители мировой музыкальной культуры из всех уголков Европы — Чехии, Италии, Дании, Швеции, Польши, Франции, а также Германии, страны, с которой Россию объединяют многовековые духовные связи во многих областях жизни — политической, научной, культурной.

Лейпциг — город Иоганна Себастьяна Баха, Феликса Мендельсона, книго- и нотоиздательства; напомним, что именно в Лейпциге впоследствии будут размещаться

фирма Митрофана Беляева (с 1885) и филиал типографии П.И. Юргенсона (с 1893), способствовавшие распространению русской музыки за рубежом. В 1836 году именно в Лейпциге Мендельсон организывает оркестр Гевандхауза, ставший одним из самых высококлассных музыкальных коллективов мира; композитор и дирижер подчеркивает, что сложно найти место для новых начинаний удобнее, чем столица Саксонской земли: «...Музыка заставляет Лейпцигских жителей забывать о прочих развлечениях» [4, с. 50]. Семь лет спустя Мендельсон организывает в Лейпциге первую в Германии высшую школу музыки, *Conservatorium der Musik*, благодаря которой Лейпциг утверждает свое положение как один из ведущих культурных центров Европы.

Еще за восемнадцать лет до открытия Санкт-Петербургской консерватории Лейпциг фигурировал в качестве образовательного ориентира; в частности, первые упоминания о нем в таком качестве принадлежат Роберту Шуману. С 1843 года по декабрь 1844-го, когда состояние здоровья заставило его переселиться с семьей в Дрезден, Шуман преподавал в Лейпцигской консерватории. В начале того же 1844 года Роберт и Клара Шуман приехали в Россию, в дневниках композитора и его пись-

мах того времени сохранились впечатления от поездки. «Вчера у нас был еще один интересный день, — пишет Шуман Фридриху Вику 17 (5) марта, [...] вечером были у великой княгини Елены, которая пригласила нас к себе. [...] Великая княгиня отнеслась к нам так, как она (по словам Гензелта) 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, с. 95–96]. «С княгиней я много говорил о Лейпциге, о Берлине, о Консерватории...» [13, с. 195] — это уже страничка из путевого дневника. Великая княгиня Елена Павловна, немка по происхождению, августейшая покровительница наук и искусств, несомненно, следила за музыкальными успехами своей родины и сохраняла в петербургских условиях все, что могло быть полезным для устройства музыкального образования в России.

Любой результат, если он не является слепым копированием чего-либо ранее созданного, есть сумма многих слагаемых. Это выражение полностью применимо к Петербургской консерватории: универсальность образования потребовала слияния в ней принципов нескольких европейских школ. Первый профессорский состав можно сравнить с созвездием из имен двадцати девяти мастеров музыкального дела со всей Европы. Здесь великая итальянская традиция бельканто (Чиарди) встречается с немецкой оркестровой культурой (Луфт, Метцдорф); Милан (школа деревянных духовых Каваллини), Берлин (Цабель и Заремба; второй учился у знаменитого теоретика Адольфа Маркса) и Вена (ученик К. Черни — Лешетицкий), Париж (Ниссен-Саломан и Венявский) и Прага (Зейферт, Ф. Черни, Дрейшок) — все эти музыкальные столицы внесли свой вклад в создание форпоста отечественного академического образования в области музыки.

Из Лейпцига в первый год работы консерватории приезжают двое — Г. Штиль и О. Дютш; однако самое главное в том, что в Петербурге, а через четыре года после открытия Петербургской консерватории — и в Москве в основу новых для России учебных заведений были положены принципы организации Лейпцигской консерватории (наряду с Парижской и Венской). Лейпцигская высшая школа музыки также послужила примером для открытия подобных учреждений в других немецких городах, в частности, в Дрездене и Берлине.

«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, с. 49]. Рабо-

та консерватории подчинена генеральной идее — воспитанию музыкантов-профессионалов, оттесняющих любителей и способных поднять уровень музыкальной культуры на несравненно более высокий уровень. Этой концепции полностью придерживался основатель Санкт-Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейн: «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, с. 46].

Обе школы сделали доступным для широкого круга одаренных людей то, чему ранее лишь немногие могли научиться 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, с. 527]. Доступность образования для всех, вне зависимости от национальной принадлежности, сословия, положения в обществе и вероисповедания, было в то время явлением почти исключительным: так, в итальянских консерваториях существовал верхний возрастной порог, ставивший преграды на пути к образованию пришедшим к музыке в зрелом возрасте, в Парижской консерватории были закрыты двери для иностранцев (например, по этой причине было отказано в приеме Ференцу Листу). В Лейпциге и Петербурге со дня основания сложился многонациональный состав как студентов, так и преподавателей. В Петербургской консерватории довольно быстро пришли к преподаванию на русском языке (поначалу для профессоров из Европы, плохо говоривших по-русски, избирали компромиссный вариант): это было существенным новшеством, 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, с. 54]. Образование в обеих консерваториях стремится быть доступным и по стоимости обучения: и в Германии, и в России складывается система бесплатных (или с символической платой, как в Лейпциге<sup>1</sup>) мест для особо нуждающихся. Петербургская консерватория в силу объективных причин долгое время не могла полностью перейти на бесплатное обучение, однако с каждым годом все большее число студентов поступало на безвозмездной основе. В отношении свободного доступа к инструментам и необходимой литературе Петербург имел преимущество перед Лейпцигом, т. к. студентам, не имеющим инструмента, разрешалось в определенные часы заниматься в классах Консерватории, а ноты и книги из библиотечных фондов было

<sup>1</sup> Шесть мест от имени короля Саксонского и еще несколько мест от фонда Мендельсона, учреждаемые два раза в год (дважды в год консерватория набирала студентов).

возможно свободно использовать 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, с. 23].

Образовательный процесс в обеих консерваториях был устроен в принципе одинаково: в Петербург была перенесена система подготовки специалиста, предполагающая последовательное прохождение дисциплин с упором на профессиональную направленность в течение 5–6 лет (4 года в Лейпциге). Такой тип высшего образования, в отличие от двухзвенной системы бакалавриата и магистратуры, прочно укоренился на российской национальной почве<sup>2</sup> (и потому в недавнем времени для отечественных вузов оказался довольно трудным и неоднозначным переход на Болонскую систему образования). В то же время Петербургская консерватория существенно отличалась от Лейпцигской наличием в ней общеобразовательных классов по типу гимназических (иностранные языки, история, естественные науки...). Это обуславливалось исторической ситуацией: в немецкую консерваторию поступал достаточно взрослый человек, уже обладавший солидной общегуманитарной подготовкой, изрядным музыкальным опытом и технической базой, чему способствовали развитая культура общего музыкального образования в школах среднего звена и традиция любительского музицирования. Такому студенту были необязательны научные классы, но без них нельзя было обойтись в Петербурге, где в консерваторию принимали всех, кто обладал достаточными музыкальными данными, с 14 лет — профессиональные музыканты требовались срочно.

Трехгодичный лейпцигский курс теории музыки разросся в Петербурге до шести лет: в первый год — элементарная теория и сольфеджио, во второй — гармония, в третий — контрапункт и fuga, еще три года старших классов преподавались инструментовка, чтение партитур, практическое сочинение. В Лейпциге композиция велась параллельно с гармонией и контрапунктом, не было элементарной теории и сольфеджио (поступающие уже имели достаточную подготовку). В Петербурге было целесообразно отделить свободное сочинение от предваряющего его курса теории (в котором, несомненно, имели место практические упражнения) — 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, с. 526], однако поначалу в консерватории из оркестровых инструментов существовали только классы скрипки и виолончели (чуть

позднее — и альты). Игра на контрабасе и всех духовых инструментах преподавалась «под началом искусных музыкантов здешнего оркестра ... по требованию основательных занятий» [20, с. 20], классы этих инструментов появились только в 1881 году [21, с. 1066–1067]. С момента основания действовали также классы сольного и хорового пения, фортепиано, органа, декламации (для певцов и певиц), квартетной и ансамблевой игры. В Петербурге же профессиональное обучение изначально осуществлялось для всех оркестровых специальностей, хотя в отделения (струнное, духовое, ударное) они не объединялись. Обязательные для всех факультетов дисциплины в обоих случаях почти совпадают: из практических — клавирная игра и хоровое пение, научных — генерал-бас (Лейпциг) или история и эстетика музыки (Петербург).

Дирекция Лейпцигской консерватории состояла из пятерых управляющих, каждый из которых отвечал за определенное направление ее деятельности. 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), и такое же равноправие было положено в основу работы Русского музыкального общества: А. Г. Рубинштейну было «предоставлено управление музыкальной частью», Д. В. Каншину — «ведение хозяйственной части», В. А. Кологривову — «распоряжение залом и сношения с администрацией» и т. д. [12, с. 49]. Однако в Петербургской консерватории этот принцип не прижился: начиная с Рубинштейна, директор, по сути, становился единоличным главой консерватории. Это заключало в себе как достоинства — централизованность, предельную концентрацию ресурсов, так и недостатки — неизбежную педантичность в управлении, исходящую из авторитета одной, пусть и выдающейся личности<sup>3</sup>.

Близость принципов организации такого сложного и специфического учреждения, как консерватория, представляет одну сторону прочной культурной связи Лейпцига и Петербурга в сфере музыкального образования. С другой стороны, преемственность реализуется в самих музыкантах — учителях и учениках, исполнителях и теоретиках музыки.

Лейпциг продолжает приносить богатые дары русскому музыкальному искусству в течение, по меньшей мере, первых тридцати лет работы Петербургской консерватории. От Игнаца Мошелеса, около четверти века преподававшего в Лейпцигской консерватории, тянется прочная нить к русской фортепианной школе — среди его учеников Карл Лютш (преподавал в Петербургской консерватории в 1868–87), Теодор Беггров (начинал адъюнктом у А. А. Герке, 1868–80), Луи Брассен (1879–

<sup>2</sup> Узаконенная в России, эта система послужила примером для более молодых американских вузов, например, Кёртис-института в Филадельфии.

<sup>3</sup> Этот факт, в частности, подвергается суровой критике в работе лейпцигского выпускника и профессора Петербургской консерватории Е. К. Альбрехта [2].

84), Рудольф Амэнда (ученик Мендельсона по теории композиции, преподавал в 1867–84 гг.). Виолончельное искусство обрело К. Ю. Давыдова и К. К. Маркс-Маркуса, органнй класс ведет свою историю от Генриха Штиля. Петербургская теоретическая школа (в лице Римского-Корсакова, его учеников и последователей) имеет своими истоками берлинскую и лейпцигскую традиции. Яркими представителями лейпцигской ветви были Ю. И. Иогансен и О. И. Дютш.

Из школы И. Мошелеса, ставившей во главу угла подчинение техники художественному образу, вышел профессор Петербургской консерватории 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 и в 1847 году перевез туда всю семью; к этому же времени относятся первые занятия у Мошелеса. До приезда в Петербург, в котором он остался до конца жизни, Брассен преподавал в Берлинской (1866–68), затем в Брюссельской консерватории (1868–78). В Петербургскую консерваторию он был приглашен К. Ю. Давыдовым в один год с ученицей Таузига и Листа Софией Менгер: Брассен должен был заменить Теодора Лешетицкого, уехавшего (как оказалось, навсегда) в 1878 году в Вену. Пожалуй, самый выдающийся ученик Брассена — Василий Ильич Сафонов, окончивший консерваторский курс 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»)<sup>4</sup>.

У И. Мошелеса по фортепиано и у М. Гауптмана по теории музыки окончил Лейпцигскую консерваторию Юлий Иванович Иогансен (1826–1904), замечательный профессор теории композиции, общественный деятель, в 1891–97 гг. — директор Петербургской консерватории. Обрусевший датчанин, Иогансен жил в Петербурге с 1848 года. С 1866 он преподавал в консерватории теорию композиции, гармонию, контрапункт. Многие его ученики, в т. ч. А. Лядов, Г. Дютш, Я. Витоль и др., стали затем учениками Н. А. 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, с. 199]. Также Иогансен — автор фундаментального труда «Двух-, трех- и четырехголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт» (1896).

В годы директорства 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 (старинные шкафы нашей нотной библиотеки помнят время Иогансена).

Другой представитель Лейпцига — Карл Юльевич Давыдов (1838–1889, годы директорства — 1876–87). Его деятельность распространялась на многие области: Давыдов — основатель русской виолончельной школы и автор первой методики 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, с. 48] и классик русской виолончельной музыки.

В Лейпциг Давыдова, с двух лет живущего в Москве, привела тяга к композиции. Свои теоретические познания он расширял под руководством М. Гауптмана, одновременно приобретая известность как исполнитель; довольно скоро после окончания Лейпцигской консерватории он вступает в число ее профессоров и начинает сольную карьеру в оркестре Гевандхауза. В 1862-м Карл Юльевич покидает Лейпциг ради Петербурга, где параллельно с воспитанием виолончелистов читает курс истории музыки для всех специальностей (до 1865 г.), передав его затем А. С. Фаминцыну (кстати, учившемуся в Лейпциге в 1862–64 гг.).

Лейпцигские музыканты принимали самое деятельное участие в музыкально-концертной жизни столицы. В Петербурге параллельно вели активную концертную деятельность два квартета — РМО (создан в начале 1850-х в составе: Роберт Альбрехт, И. Пиккель, Й. Вейкман и К. Зейферт, с 1859 становится официальным коллективом РМО) и Общества камерной музыки (основан в 1873). Оба просуществовали почти полвека, вплоть до 1917. 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 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 того же ансамбля и руководитель альтового класса консерватории — Иероним Андрее-

<sup>4</sup> В фондах НИОР НМБ (Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки) Санкт-Петербургской консерватории хранится рукопись концерта Брассена для фортепиано с оркестром ор. 22 Фа мажор (партитура и четырехручное переложение).

<sup>5</sup> Такое название Квартет РМО неофициально носил с 1868 г. — даты приезда Ауэра в Россию; Давыдов играл в квартете с 1863 г.

вич Вейкман — исполнил соло в симфонии-концерте «Гарольд в Италии» Берлиоза под управлением автора во время гастролей французского композитора в России. Квартет РМО, часто называемый «квartetом Ауэра и Давыдова»<sup>5</sup>, 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, с. 387].

Из Лейпцига приехал в Петербург композитор, дирижер и общественный деятель Оттон Иванович Дютш (1825–1863). К сожалению, ни к О. Дютшу, ни к его сыну Георгию (1860–1891), также послужившему на ниве российской музыкальной культуры, судьба не была благосклонна — она прервала их жизненный путь в самом расцвете.

Оттон Иванович Дютш был одним из многих музыкантов, искавших счастья в России. Родился он в Копенгагене, в семье учителя музыки, должен был пойти по богословскому пути, 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 применить на практике свои умения.

В России Дютш проявляет себя в первую очередь как капельмейстер: полтора года возглавляет духовой и скрипичный оркестры из музыкантов Кабардинского полка, вверенных Дютшу князем А. И. Барятинским, по возвращении в Петербург занимается организацией оркестров в общественных садах. Здесь его замечает дирекция Императорских театров и заказывает ему музыку. Вскоре Оттон Иванович дебютирует опереттой «Узкие башмаки» на текст П. С. Федорова (поставлена в Александринском театре 19 сентября 1857 года); в петербургские годы будет создано еще несколько опер и оперетт, а также музыка к драматическим спектаклям. Дютш приобрел известность и 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...»)<sup>6</sup>.

С 1852 года Оттон Иванович служил в дирекции Императорских театров в качестве репетитора хора и органиста итальянской оперы. До открытия «Музыкального училища» (будущей консерватории) с 1859 года преподавал в бесплатном хоровом классе при РМО, вводя хористов в курс элементарной теории музыки.

Если Дютш-отец представляется нам в образе терпеливого труженика, умеющего направлять свою энергию в нужное русло, то Дютш-сын производит впечатление как раз обратное. «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, с. 420].

Георгий Оттонович Дютш провел в консерватории в общей сложности 10 лет (1866–76), поступив в скрипичный класс Самина в возрасте 9 лет. За это время он по разным причинам «кочует» из класса в класс, причем сменяются не только преподаватели, но и специальности. Три года у Самина, несколько месяцев у Панаева, адъюнкта Ауэра, год в классе фагота, два года специального фортепиано (у Лютша, затем у Дубасова), год полного забвения консерватории и последующее окончательное исключение за непосещаемость. Теорией музыки Дютш занимался у А. И. Рубца, контрапунктом — у Ю. И. Иогансена. Если у Иогансена Дютш закончил курс на твердую 4+ (4½), то потом в юноше что-то переменялось, и занятия с Н. А. Римским-Корсаковым практическим сочинением и специальной инструментовкой им почти не посещались, поэтому и были в итоге оценены на 3½, 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, с. 123]. Римский-Корсаков отказался принять обоих назад после их исключения и впоследствии укорял себя на страницах «Летописи...»: «ведь Дютш был весьма способен, а Лядов талантлив несказанно. [...] Утешаться можно разве тем, что [...] и Дютш и Лядов стали впоследствии моими друзьями» [там же].

Наконец Дютш открыл себя в качестве дирижера: несколько лет руководил студенческим оркестром Санкт-Петербургского университета, дирижировал (1880–85) концертами «Музыкально-драматического кружка», за один год до смерти поступил в консерваторию в качестве руководителя учебного оркестра, с которым благодаря феноменальному чтению с листа прошел огромное число партитур. 22 декабря 1890 года Дютш стал одним из главных участников торжественного вечера в честь 25-летия творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова, весь вечер простояв за дирижерским пультом. Ранее, в 1884-м, Дютш был замечен М. П. Беляевым на пробном исполнении Первой симфонии молодого А. К. Глазунова в зале Петропавловского училища, и после этого приглашен в качестве одного

<sup>6</sup> Как отмечает Н. Ф. Финдейзен, романсы Дютша «заметно возвышаются над общим уровнем популярных в 1850–60-е произведений, [...] не глубоки, но не лишены чувства, более всего меланхолического» [17, с. 43]. В нотном каталоге издателя Стелловского также сохранились упоминания о фортепианных пьесах Дютша, однако сами нотные издания пока не найдены. В целом, направление композиторского стиля Дютша охарактеризовано Финдейзенем как «...мендельсоновски-элегичное, красивое, спокойное, наполовину заурядное» [15, с. 190], а сам композитор назван «отличным техником» [там же].

из дирижеров Русских симфонических концертов, ведущих свою историю с 1886 г. (участвовал во втором и четвертом РСК). Дютш также был постоянным посетителем вечеров «Беляевского кружка», полноправным членом которого он являлся.

Георгий Дютш преподавал в Певческой капелле, Еленинском училище, Бесплатной Музыкальной школе, руководил несколькими любительскими хорами кружками, служил инспектором фортепианной игры и музыкальных предметов в Морском кадетском и Александровском корпусах, в 1889–90 гг. заведовал оркестровым классом Петербургской консерватории. В качестве собирателя народных песен Дютш проводит в экспедиции по Олонецкой, Архангельской, Вологодской губерниям три летних месяца 1886 года, записав вместе с Ф. М. Истоминым более сотни напевов<sup>7</sup>.

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, с. 422]. К сожалению, судьба распорядилась иначе...

Россия и Германия с многовековой историей культурного взаимодействия всегда открыты друг другу для плодотворного духовного и музыкального обмена. Сохранение и преумножение как принятого в дар в самом начале пути от Лейпцига и первой немецкой консерватории, так и собственного профессионального опыта, возвращенного за сто пятьдесят лет существования нашей *alma mater*, — задача нынешних выпускников и грядущих поколений ее воспитанников.

### Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 286 с.
2. Альбрехт Е. К. Санкт-Петербургская консерватория. СПб., 1891. 59 с.
3. Гинзбург Л. С. К. Ю. Давыдов. М.; Л.: Музгиз, 1950. 70 с.
4. Гнатюк Л. А. Мендельсон и Лейпцигская Консерватория // Феликс Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Гинзбург. Харьков, 1995. С. 48–59.
5. Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. Л.: Музыка, 1964. 328 с.
6. Ломтев Д. Немецкие музыканты в России: К истории становления российских консерваторий. М.: ПРЕСТ, 1999. 208 с.
7. Ломтев Д. Немецкий музыкальный театр в России. М.: ПРЕСТ, 2003. 207 с.
8. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование: В 2 кн. Кн. 1 (А–Л). СПб.: Композитор, 2009. 573 с.: ил.
9. Пузыревский А. И., Сакетти Л. А. Очерк пятидесятилетия деятельности Санкт-Петербургской консерватории: Исторический очерк. 2-е изд., доп. и испр. Пг., 1914.
10. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
11. Рубец А. И. Биографический лексикон композиторов и русских музыкальных деятелей. СПб.: Битнер, 1886. 97 с.
12. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1829–1889) / Публ., лит. обработка, ред., коммент. и предисл. Л. А. Баренбойма. СПб.: Композитор, 2005. 78 с.
13. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2004. 340 с.
14. Сто лет Ленинградской консерватории: Исторический очерк. Л.: Музгиз, 1962. 303 с.
15. Финдейзен Н. Ф. Дютши — отец и сын (О. И. и Г. О.): Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1896. № 2. Стлб. 181–190.
16. Финдейзен Н. Ф. Дютши — отец и сын (О. И. и Г. О.): Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1896. № 4. Стлб. 417–424.
17. Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня (романс): Исторический очерк ее развития. М.: П. Юргенсон, 1905. 79 с.
18. Шуман Р. Письма / Сост., ред., вступ. ст. Д. В. Житомирского: В 2-х тт. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 525 с.
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.

<sup>7</sup> Кроме того, Дютшем выполнены клавираусцуг оперы Ц. А. Кюи «Кавказский пленник» и фортепианные транскрипции отрывков «Юдифи» и «Вражьей силы» А. Н. Серова.