

Московская фортепианная школа середины XIX века перед выбором концепции профессионального развития: опыт А.И. Дюбюка

Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

Актуализирована проблема поиска московской фортепианной школой в середине XIX в. концепции профессиональной подготовки пианистов в ответ на вызовы времени. В качестве ключевой концепции перехода проанализирована фортепианная педагогика главы московской школы А.И. Дюбюка, разработанная в предконсерваторский период его активности. Выявлена степень традиционности, новаторства и перспективности опыта А.И. Дюбюка для развития отечественного фортепианного искусства, определен его вклад в разработку основ отечественного профессионального фортепианного образования и прогнозирование направлений его дальнейшего развития.

***Ключевые слова:** фортепианная педагогика, русская фортепианная школа, московская фортепианная школа, фортепианное искусство, профессиональное образование, культурные ценности, Московская консерватория, А.И. Дюбюк, Н.С. Зверев, Н.Д. Кашкин, Т.И. Филиппов.*

Введение. Выбор русской фортепианной школой середины XIX в. профессионального пути развития, реализованный в открытии Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваторий и становлении их фортепианных классов, – переломное событие в ее истории. Поскольку с ним связан выход русского пианизма к новым ценностям фортепианного искусства и фортепианного образования, его необходимо осмысливать в контексте исторической динамики отечественной фортепианной педагогики, фокусируя внимание на ее изменениях и сопоставляя факты преемственности с фактами концептуальных разрывов с традицией в ответ на вызовы времени.

Сегодня этот аспект проблемы находится на периферии научного внимания. Увлечение исследователей характеристикой основных периодов развития отечественной фортепианной педагогики [12] и ведущих ее персоналий [15] оборачивается замалчиванием переходных фаз и ключевых фигур перехода. В результате этап профессионального самоопределения московской фортепианной школы в середине XIX в. хотя и представлен в работах, но не описан в аспекте динамики ее обновления и модернизации, а сформированные им новые ценности пианизма [26], определившие смену парадигм фортепианного искусства

и фортепианного образования [16], не соотнесены с ценностно-смысловыми позициями ключевых фигур перехода. Среди таких фигур незаслуженно забытым представляется А.И. Дюбюк. Его фортепианная педагогика, аккумулировавшая многолетний практический опыт и, при поддержке московской школы, составившая основу концепции профессиональной подготовки пианистов в Московской консерватории [18], описана лишь фрагментарно [15, 25, 27], целостной же ее реконструкции на сегодня нет.

В связи с этим *теоретическую проблему исследования* мы видим в систематизации и научном описании социокультурных и педагогических условий, которые сложились в России к середине XIX в. и определили выбор русской фортепианной школой профессионального пути развития, реализованный в открытии фортепианных классов Петербургской и Московской консерваторий. *Конкретная проблема исследования* состоит в реконструкции концепции профессионального образования, разработанной московской школой середины XIX в. в преддверии первых консерваторских наборов. *Предмет исследования* – фортепианная педагогика А.И. Дюбюка в предконсерваторский период его активности.

Цель исследования – реконструировать концепцию профессиональной подготовки пианистов, разработанную А.И. Дюбюком и поддержанную московской школой в 1850–1860-е гг., и определить степень ее традиционности, новаторства и перспективности для развития отечественного фортепианного искусства и фортепианного образования.

Методология исследования носит комплексный характер. Биографический метод использован при изучении личностного самоопределения и ценностно-смысловой позиции А.И. Дюбюка как философско-эстетической основы его фортепианной педагогики. Методы исторической актуализации проблемы и исторической реконструкции стали инструментом анализа и интерпретации концепции профессиональной подготовки пианистов как системного ответа Дюбюка и московской школы на вызовы времени. Метод диахронического анализа позволил выявить обусловленность этой концепции традициями русского пианизма и национально-культурным контекстом и определить степень ее соответствия задачам профессионального отечественного фортепианного искусства и фортепианного образования.

Временные рамки исследования – вторая треть XIX в. Нижнюю их границу (середина 1830-х) определяет начало педагогической самореализации А.И. Дюбюка в составе первого поколения отечественных пианистов, подготовленных работавшими в России иностранными педагогами первой трети XIX в.; верхнюю (1860-е) – завершение профессорской деятельности Дюбюка первым выпуском фортепианного класса Московской консерватории (1872), с

профессиональной самореализации которого вместе с первыми петербургскими выпусками начинается следующий этап истории русского пианизма.

Материалы исследования – музыкально-педагогическое наследие А.И. Дюбюка, эго-документы эпохи (воспоминания, письма, автобиографические записки), музыкально-литературная периодика.

Результаты исследования. Для реконструкции актуализированной концепции мы проанализировали процесс личностного самоопределения А.И. Дюбюка в контексте европейской и русской музыкальной культуры и ценностно-смысловую его позицию и выявили ценностные ориентиры и принципы его фортепианной педагогики.

Личностное самоопределение А.И. Дюбюка в пространстве европейской и русской музыкальной культуры. А.И. Дюбюк (1812–1897/98) как музыкант и педагог сформировался в культурном пространстве посленаполеоновской и николаевской Москвы. Внук маркиза Ж.-Л. Дюбюка де Бримо, бежавшего в Россию от Французской революции, сын обрусевших французских аристократов, он учился у лучших московских педагогов того времени. Основы фортепианной игры и европейскую музыкальную классику он освоил на уроках пианиста тюрингской школы бахианца Д. Шпревица (в России с 1795, в Москве в 1799–1829); начала теории музыки и композиции – в музицировании с воспитанником итальянской клавирной школы Й.Л. Лоди, поклонником моцартианства (в России с середины 1800-х, в Москве в 1813–1827), а уникальный стиль «жемчужной игры» и культуру самообразования выработал под руководством виртуоза лондонской школы кlementианца Дж. Филда (в России с 1802, в Москве в 1822–1831, 1835–1837) [7, стб. 618–620].

Исполнительский опыт и музыкально-эстетический кругозор, сформированные в общении с носителями традиций немецкой, венской и лондонской фортепианных школ, определили ценностные ориентиры и репертуар дальнейшей исполнительской (1840–1852) и педагогической (1830–1897) деятельности Дюбюка, ориентированный на классику европейского и отечественного пианизма. Эта тенденция репертуарной политики нашла отражение в программе фортепианного класса Московской консерватории (1867), разработанной им совместно с Н.Г. Рубинштейном и А. Доором, и соответствующей хрестоматии [18, 24]. Легендарный филдовский стиль, исполненный проникновенного лиризма, художественно гармоничный и технически безупречный [2, с. 505], на долгие годы стал идеалом русского пианизма, и Дюбюк, не изменивший ему до конца жизни, передал его секреты всем своим частным и консерваторским ученикам – от М.А. Балакирева [3] до А.А. Эрарского [23] и М.Л. Пресмана [17]. Однако в не меньшей степени музыкально-эстетические и педагогические позиции Дюбюка

определила музыкальная культура Москвы как неотъемлемая составляющая национальной музыкальной культуры и пространство его формирования. Освоение форм музыкального досуга, музыкального языка и репертуара, выработанного разными кругами городской культуры, изменило его ценностное отношение к классическому музыкальному наследию России и Европы как исключительному ресурсу формирования исполнителя и композитора.

Ценностные ориентиры и принципы фортепианной педагогики А.И. Дюбюка. Органично связанный с многоуровневой музыкальной культурой Москвы, Дюбюк оказался причастен и к стихийно развивавшейся городской ее ветви, и к целенаправленно формируемой профессиональной – от частных уроков фортепианной игры до подготовки Н.Г. Рубинштейном и Русским музыкальным обществом (РМО) открытия Московской консерватории. Оба движения в равной степени захватили его и в сложном своем взаимодействии определили процесс его педагогической самореализации. Открытость музыкальной культуры Москвы внешним влияниям и ее способность аккумулировать творческую энергию явились условиями, в которых формировалась фортепианная педагогика Дюбюка, и одновременно критериями, которым она призвана была отвечать. Опишем ее ценностные ориентиры и принципы и полученные Дюбюком результаты.

Анализ жизнетворческого потенциала учеников и прогнозирование их судеб. Осваивая языки и формы музыкального быта Москвы, Дюбюк научился понимать интересы и возможности разных социальных групп и различать их образовательные и эстетические потребности. Это стало основой для выработки индивидуального подхода к ученикам, в числе которых были представители дворянства (М.А. Балакирев, Н.С. Зверев, Л.Д. Малашкин), торгового и промышленного купечества (Н.Д. Кашкин, С.А. Комаров, С.И. Четвериков), интеллигенции и мещанства (А.Н. Буховцев, Ф.К. Гедике, Г.А. Ларош, Т.И. Филиппов, А.А. Эрарский и др.). Осмысляя их личностные приоритеты в контексте сложившихся общественных представлений и семейных обстоятельств, он прогнозировал их судьбы и поддерживал жизненный и творческий выбор.

Так Дюбюк помог радикально изменить жизненную траекторию своему давнему ученику Н.С. Звереву, увлеченному музыкой более, чем службой, но служившему, потому что «по воззрениям того времени, всякий так называемый порядочный человек мог заниматься музыкой только между делом, как любитель» [11, с. 47]. Убедив Зверева стать выше предрассудков и заняться любимым делом, Дюбюк открыл в нем редкого по харизме и дарованию педагога и мецената. Переломной встречей с Дюбюком стала и для Н.Д. Кашкина – сына воронежского купца-книготорговца, призванного сословной традицией продолжить дело отца. Услышав игру юноши-самоучки на музыкальном вечере у

своего друга купца Ф.В. Перлова, Дюбюк угадал в нем недюжинный талант и огромную работоспособность и, разрушив планы его семьи, подготовил его к педагогической работе в Московской консерватории [5]. В аналогичной ситуации был и Л.Д. Малашкин: его отец, рязанский помещик-фабрикант, мечтал выучить сына на коммерсанта и юриста, однако уроки с Дюбюком так укрепили любовь молодого человека к музыке, что его решение стать пианистом и композитором оказалось непреклонным [28]. Получил поддержку Дюбюка и А.А. Эрарский, пешком пришедший в Москву из воронежской глубинки ради музыкальных занятий. Фортепианные уроки маэстро, его искреннее внимание и дружеские связи позволили Эрарскому войти в лучший музыкальный круг Москвы, изменить социальный статус и реализовать себя как пианиста, концертмейстера и педагога [23].

Индивидуальный подход к ученикам с учетом их образовательных возможностей и потребностей. Помимо социальных факторов формирования, Дюбюк тонко подмечал и индивидуальные особенности учеников – интеллектуальные, творческие, физические, ограничивающие одни возможности развития и открывающие другие. Таких проблемных ситуаций в его многолетней практике было немало.

Так, работая с Кашкиным, пришедшим к нему двадцатилетним, Дюбюк понимал, что возможность сделать из него пианиста-виртуоза безвозвратно упущена, но заметил, что его «голова в музыкальном отношении развита гораздо лучше, чем пальцы» [цит. по: 5, с. 15], и, в лучших традициях Филда, актуализировал его способность и волю к самообразованию и саморазвитию. В результате, наряду с фортепианной игрой, Кашкин стал преподавать в музыкальных классах Московского отделения РМО и Московской консерватории теорию и историю музыки и серьезно заявил о себе в музыкальной педагогике и музыкальной критике. Товарищем Кашкина в период московского ученичества стал Г.А. Ларош, по оценкам Дюбюка «замечательно талантливый в отношении композиции», но «что касается до фортепианной игры... безнадежный вследствие склада руки, не допускавшего сколько-нибудь значительного развития беглости» [10, с. XXVII, с. XXVIII]. В рамках занятий фортепианной игрой и теорией музыки Дюбюк организовал его самообразовательную работу и помог стать музыкальным критиком, и Ларош, сотрудничая в «Московских ведомостях», «Русском вестнике» и «Современной летописи», «с первых шагов... успел блистательно заявить себя самостоятельностью суждений и литературным мастерством изложения» [11, с. 59]. Так, организуя занятия, отвечающие образовательным возможностям и потребностям учеников и превосходящие по содержанию и форме обычные в то время уроки фортепианной игры, Дюбюк способствовал раскрытию их дарований и профессиональному становлению.

Педагогическое взаимодействие учителя и ученика как творческое взаиморазвитие. Выбор содержания и формы таких нетрадиционных занятий осуществляли ученики: они были свободны в выборе мотива и направления развития своих способностей. Занятия со взрослыми всегда определялись задачами, которые те перед собой ставили, причем Дюбюк в порядке эксперимента брался и за такие, которые лежали в новой для него сфере деятельности и предполагали педагогический поиск и творческий риск. Прежде всего это касалось городской музыкальной культуры и фольклористики.

Так, познакомившись в начале 1850-х гг. в кружке «молодой редакции» журнала «Москвитянин» с Т.И. Филипповым, Дюбюк, по свидетельству современников, откликнулся на его просьбу дать ему несколько уроков [1]. Поскольку Филиппов, по оценке С.В. Максимова, был «превосходным исполнителем народных песен и в то же время ученым исследователем и знатоком отечественной поэзии... отыскивал и пел наиболее типичные или самые редкие, полузабытые или совсем исчезающие из народного обращения» произведения [14, с. 69–70], понятно, что речь шла не о фортепианной игре, но о записи с голоса Филиппова русских народных песен и подборе фортепианного их сопровождения. Результаты этой работы Филиппов оценил критически. Не назвав в публикации имени Дюбюка, он описал их так: «знаменитый московский пианист ... после нескольких попыток отказался от дальнейших со мною занятий, признав невозможным примирить те необычные для его уха сочетания звуков, которые он встречал в моем исполнении русской песни, с требованиями известных ему законов общеевропейской музыки» [29, с. 3].

Использованное Филипповым именование Дюбюка было понятно всем в московском культурном мире (ср. «знаменитый виртуоз» вместо имени в воспоминаниях Максимова [14, с. 82]), однако в современном издании работ Филиппова «знаменитый пианист» не атрибутирован [30, с. 313], а в фольклористических справочниках факт сотрудничества Дюбюка и Филиппова и вовсе не отражен [21, т. 2, с. 181–186, 21, т. 5, с. 398–404]. Между тем этот факт представляется принципиально важным для понимания ценностно-смысловых позиций и творческих судеб обоих участников проекта, завершившегося, на первый взгляд, неудачно. За приведенным свидетельством стоит многое: твердость и непреклонность Филиппова как носителя фольклорной традиции в своих представлениях о народной песне и об ожидаемом результате работы (в итоге его удовлетворила лишь четвертая попытка реализации идеи, осуществленная Н.А. Римским-Корсаковым двадцать лет спустя [19]); настойчивость Дюбюка в решении поставленной Филипповым задачи и честное признание своей неготовности к этому; открытие Дюбюком нового для себя музыкального мира – русской народной песни и

городской музыкальной культуры – и понимание недостаточности своего наличного музыкального образования для его освоения; наконец, осмысление Дюбюком ограниченности законов общеевропейской музыки, неспособных отразить специфику русской народной песни, и необходимости использовать городской и сельский музыкальный фольклор в развитии музыкального мышления и музыкально-эстетического кругозора своих учеников-пианистов. Кажущаяся неудача не была поражением Дюбюка – она стала импульсом для дальнейшего его самообразования и саморазвития, о чем говорят составленные им вскоре аранжировки русских народных песен для фортепиано «Шесть легких пьес» (1850-е), издание «Собрания русских народных песен с вариациями для фортепиано» (1855), «130 русских народных песен, собранных и положенных для фортепиано» (1865), а также «Песен московских цыган» (1857) и «50 малороссийских песен с легкими вариациями для фортепиано» (1860-е). Этот импульс и другие инициативы ученического содружества побуждали Дюбюка совершенствовать свои знания и обогащали его педагогический опыт.

Единство художественного и технического развития учеников.

Гарантом формирования исполнительского мастерства Дюбюк, вслед за Филдом, считал единство художественного и технического развития. В этом смысле основополагающим принципом художественного развития пианиста в концепции Дюбюка следует считать «правильные приемы фортепьянной игры» и аппликатуры. М.А. Балакирев, усвоив их в юношеских занятиях с маэстро, подчеркивал несводимость их к технике [3, с. 63, 13, с. 54]; техническому же развитию учеников Дюбюк посвятил отдельное издание «Техники фортепианной игры» (1866) [8], аккумулировавшей его многолетний педагогический опыт.

Эти базовые принципы Дюбюк дополнял формированием навыков музыковедческого анализа, включая представления о гармонии и музыкальной форме. Он был убежден, что «учить играть на фортепиано без преподавания гармонии хотя настолько, чтоб могли сделать гармонический скелет, – будет чистый обман» [цит. по: 9, с. 328]. Апробировав этот принцип в работе с юным Балакиревым [13, с. 54–55], он позднее искусно разнообразил его применение в зависимости от задач, таланта и уровня подготовки учеников. В работе с высоко одаренным Кашкиным Дюбюк по сути интегрировал обучение фортепианной игре, теории музыки и композиции: «Он ... заставил меня сочинять сначала небольшие пьесы и темы с вариациями, а потом заставлял брать за образец сонатное *allegro* или *adagio* Моцарта и писать такие же по форме пьесы на свои темы» [10, с. XXVIII]. Использование того же принципа в работе с Ларошем, «написавшим ему однажды скерцо для струнного квартета в форме канона» [10, с. XXVIII], удивило самого учителя, так

как вывело занятие за пределы осваиваемого пианизма в пространство оригинального композиторского творчества.

Музыковедческая составляющая художественного развития пианиста в концепции Дюбюка усилена контекстуальным подходом. Вслед за Филдом, Дюбюк на протяжении всей своей педагогической деятельности широко и с удовольствием использовал принцип показа [17], однако, в отличие от своего наставника, сопровождал его музыковедческим комментарием, переходящим в увлекательные искусствоведческие беседы. «Дюбюк, – вспоминал Кашкин, – ...проводил со мною несколько часов, то заставляя меня играть новую тогда музыку Шумана, то сам играя Филда или Моцарта (сочинения которых он исполнял несравненно хорошо), то беседуя о музыке и музыкантах вообще» [10, с. XXVII]. Дюбюк имел лучшую в Москве музыкальную библиотеку, которая всегда была в распоряжении его друзей и учеников. Применение им в работе контекстуального подхода позволяло ученикам осваивать исполняемый музыкальный репертуар в сложной системе его историко-культурных связей и отношений и формировать музыкально-эстетический кругозор и музыкальное мышление в единстве исполнительского, слушательского и ценностно-эстетического его компонентов.

Личностное развитие учеников. Филд, учитель Дюбюка, настаивая на комплексном совершенствовании художественного и технического мастерства учеников, не оставил свидетельств о важности их личностного развития – или они до нас не дошли. Однако его личный пример педагогического благородства убеждает сильнее слов. Таким уроком для Дюбюка стало педагогическое подвижничество Филда, в течение шести лет занимавшегося с ним как талантливым учеником бесплатно [7]. Дюбюк продолжил эту традицию. Заметив выдающиеся способности юного М.А. Балакирева, которого мать привезла из Нижнего Новгорода в Москву ради десяти уроков с маэстро, он предложил «оставить у него мальчика для продолжения занятий, надеясь выработать из него блестящего виртуоза» [13, с. 54], однако предложение было отклонено. Занятия Дюбюка с Кашкиным и Ларошем, также безвозмездные, превышали формат фортепианных уроков и, упраздняя разницу в возрасте и статусе, по сути переходили в дружеское общение коллег-музыкантов [10, с. XXVIII].

Ученики Дюбюка, каждый в своем образовательном пространстве, продолжили традицию педагогического подвижничества. Так С.А. Комаров, учитель фортепианной игры в Синодальном училище, по воспоминаниям С.В. Смоленского, всю свою жизнь отдал бесплатной педагогической деятельности [20, с. 343]. Эрарский создал первый в России детский оркестр, объединив при Синодальном училище на безвозмездных началах юных любителей музыки и самостоятельно

изготовив для них инструменты [23]. А Зверев создал бесплатный пансион для юных талантливых пианистов на началах своего рода «фортепианной семьи» и словом и делом поддержал их судьбы [11]. Его ученики А.И. Зилоти, С.В. Рахманинов, Л.А. Максимов, М.Л. Пресман и др. по завершении обучения в консерватории продолжили филдовско-дзюбюковские традиции на следующем, профессиональном этапе развития русского пианизма.

Укрепление и развитие московской фортепианной школы. Оказавшись ключевой фигурой перехода русской фортепианной школы к профессиональному пианизму, Дзюбюк чувствовал ответственность не только за каждого из своих многочисленных учеников, но и за общее развитие московской школы. По его инициативе и при его поддержке Зверев и Кашкин, «выломившиеся» из своей социальной среды и сделавшие свободный выбор рода занятий, укрепили профессорский корпус молодой Московской консерватории. Зверев стал неоспоримым авторитетом в сфере начального обучения игре на фортепиано. Кашкин с его широким кругозором и системным теоретическим мышлением помогал Дзюбюку в разработке репертуарной политики фортепианного класса [24], выступал с концептуальными музыкально-педагогическими статьями в русской периодике, сформировался как музыкальный критик и стал летописцем Московской консерватории и музыкальной жизни Москвы. Силами своих учеников Дзюбюк укрепил фортепианное образование и на уровне музыкальных классов училищ. Его воспитанники Эрарский [23] и Комаров [20] преподавали фортепианную игру в Синодальном училище, А.Н. Буховцев [4] и Ф.К. Гедике [6] – в Николаевском сиротском институте. А.Н. Буховцев проявил себя и как методист, опубликовав в 1880–1890-е гг. оригинальные и переводные работы по фортепианной педагогике и инструктивные сборники [4]. Промышленник и меценат С.И. Четвериков, еще один ученик Дзюбюка, в течение сорока лет оказывал поддержку подвижникам Русского музыкального общества и его инициативам [22, с. 33].

Выводы. Проведенная реконструкция позволила выявить динамику ценностных приоритетов русского фортепианного искусства и фортепианного образования и определить вклад А.И. Дзюбюка и московской школы в утверждение принципов профессионального образования в русской фортепианной педагогике. В числе ведущих выделены принцип единства художественного и технического развития обучающихся с приоритетом личностного начала, принцип педагогического взаимодействия субъектов образовательного процесса как творческого взаиморазвития, принцип прогнозирования судеб и сопровождения обучающихся в освоении профессии на основе реализации их образовательных возможностей и потребностей, принцип укрепления профессионального содружества молодыми кадрами. Как

показал анализ, концепция Дюбюка обусловлена традициями русского пианизма и национально-культурным контекстом и ориентирована на решение задач профессионального отечественного фортепианного искусства и фортепианного образования своего времени. Ученики Дюбюка, делая жизненный и творческий выбор, внесли свой неповторимый вклад в обновление и модернизацию московской фортепианной школы и русской фортепианной педагогики в целом, а энтузиаст Дюбюк, органически включив молодых своих соратников в ее историю, определил ее судьбы на переломном этапе развития.

Список литературы

1. Б.п. Дюбюк Александр Иванович: некролог // Русская музыкальная газета. 1898. № 1. Стб. 111–112.
2. Б.п. Фильд // Сын Отечества. 1834. Т. 42, № 15. С. 504–515.
3. Балакирев М.А. Автобиографическая заметка / публ. О.С. Ляпуновой // Балакиреву посвящается. Вып. 2. М.А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники: сборник статей и материалов / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. С. 62–67.
4. Веймарн П.П. А.Н. Буховцев // Музыкальный словарь / сост. Г. Риман, пер. Ю.Д. Энгель. М., 1904. Т. 1. С. 178–179.
5. Глущенко Г. Н.Д. Кашкин. М.: Музыка, 1974. 328 с.
6. Губкина Н., Ломтев Д. Гедике // Немцы России: энциклопедия / редколл.: В. Карев (предс. редколл.) и др. М.: ЭРН, 1999. Т. 1. С. 485–486.
7. Дюбюк А.И. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // Русская музыкальная газета. 1916. № 34/35. Стб. 616–620.
8. Дюбюк А.И. Техника фортепианной игры. Упражнения для первоначального и высшего развития механизма пальцев в систематическом порядке. М.: С. Кондратьев, 1866. 39 с.
9. Зайцева Т.А. Творческие уроки М.А. Балакирева: Пианизм, дирижирование, педагогика: исследовательские очерки. СПб.: Композитор, 2012. 493 с. (Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее).
10. Кашкин Н.Д. Воспоминания о Г.А. Лароше // Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1 / вступит. ст. М.И. Чайковского. М.: И.Н. Кушнерев и К, 1913. С. XXVI–XLII.
11. Кашкин Н.Д. О Чайковском, русской музыке и музыкантах. Избранное / отв. ред. С.И. Шлифштейн. М.: Юрайт, 2025. 178 с. (Антология мысли).
12. Курганская О.А. Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии: XIX–XXI вв.: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М., 2008. 189 с.: ил.
13. Ляпунов С.М. Милий Алексеевич Балакирев // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 49–84.
14. Максимов С.В. Александр Николаевич Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников / подгот. текста, вступ. статья и примеч. А.И. Ревякина. М.: Худож. лит., 1966. С. 65–126. (Серия литературных мемуаров).

15. Передерий О.И. Развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX–XX вв.: дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01. СПб., 2010. 597 с.
16. Полоцкая Е.Е. Конструктивные принципы отечественного консерваторского образования в период его становления // Московская консерватория в ее историческом развитии: к 150-летию со дня основания / ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин. М.: Московская консерватория, 2016. С. 5–19.
17. Пресман М.Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., примеч. и предисл. З. Апетян. М.: Музгиз, 1961. Т. 1. С. 157–219.
18. Программы художественных предметов, преподаваемых в Московской консерватории Императорского Русского музыкального общества. Класс фортепианной игры / сост. А.И. Дюбюк, Н.Г. Рубинштейн, А. Доор [1867]. М.: С.П. Яковлев, 1888. 8 с.
19. Римский-Корсаков Н.А. 40 народных песен, собранных Т.И. Филипповым и гармонизованных Н.А. Римским-Корсаковым: для голоса с фп. М.: П. Юргенсон, 1882. 62 с.
20. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4: Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания / подгот. текста, вступ. ст. и коммент.: Н.И. Кабанова; науч. ред.: М.П. Рахманова. М.: Языки русской культуры, 2002. 686 с., [1] л. портр. (Язык. Семиотика. Культура).
21. Русские фольклористы: биобиблиографический словарь XVIII–XIX вв.: в 5 т. / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [под ред. Т.Г. Ивановой]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016–2020. Т. 2. 2017. 765, [2] с.; Т. 5. 2020. 989, [2] с.
22. Русское музыкальное общество. Московское отделение. Отчеты Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. 1864–1865. М.: Печ. С.П. Яковлева, 1866. 36 с.
23. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / предисл. Т.Ю. Масловская; коммент. С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2004. 263, [3] с., [6] л. ил., портр., факс.: портр. (Музыка в мемуарах).
24. Сборник пьес и этюдов, составленный по программе фортепианного класса Московской консерватории / под ред. проф. Н.Д. Кашкина // Мошелес И. Концерт № 3: Ор. 58. М.: Производственный подраздел музыкального отдела НКП, 1919. Обложка.
25. Собрание старинных русских романсов. Т. 2. Романсы московского гуляки: произведения А.И. Дюбюка / авт.-сост. Е.Л. Уколова, В.С. Уколов. М.: МАИ, 1997. 368 с.: портр.
26. Толстых Н.П. Москва: начало пути // PianoФорум. 2011. № 1 (5). С. 32–39.
27. Толстых Н.П. От составителя // Дюбюк А.И. Техника фортепианной игры / сост., вступ. ст., коммент. и ред. Н.П. Толстых. М.: Золотое Руно, 2005. С. 3–8.
28. Трушин А., свящ. Композитор Л.Д. Малашкин: к 175-летию со дня рождения // Московские епархиальные ведомости. 2017. № 9. С. 106–111.

29. Филиппов Т.И. Предисловие собирателя // Римский-Корсаков Н.А. 40 народных песен, собранных Т.И. Филипповым и гармонизованных Н.А. Римским-Корсаковым: для голоса с фп. М.: П. Юргенсон, 1882. С. 3–4.
30. Филиппов Т.И. Русское воспитание / сост., предисл. и коммент. С.В. Лебедева; отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2008. 448 с.

Об авторах:

МИЛЮГИНА Елена Георгиевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка с методикой начального обучения, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: elena.milyugina@rambler.ru

МЕРЗЛИКИН Антон Дмитриевич – аспирант, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: anton.merzlikin.merzlikin@list.ru

Moscow piano school in the middle of the XIX century chooses the professional development concept: the experience of A.I. Dyubuk

E.G. Milyugina, A.D. Merzlikin

Tver State University, Tver

The authors have updated the problem of the search by the Moscow piano school in the mid-19th century for a concept of pianists professional training in response to the time challenges. As a key concept, the authors analyzed the piano pedagogy of the Moscow school head A.I. Dyubyuk, developed in the pre-conservatory period of his activity. The authors identified the degree of traditionalism, innovation and prospects of A.I. Dyubyuk's experience for the development of domestic piano art, his contribution to the development of the domestic professional piano education foundations and forecasting the directions of its further development.

Keywords: *piano pedagogy, Russian piano school, Moscow piano school, piano art, professional education, cultural values, Moscow Conservatory, A.I. Dyubyuk, N.S. Zverev, N.D. Kashkin, T.I. Filippov.*

Принято в редакцию: 09.01.2025 г.

Подписано в печать: 24.01.2025 г.