

## Пианист Павел Августович Пабст: известный и неизвестный



**Меркулов Александр Михайлович**

Московская государственная консерватория  
 имени П. И. Чайковского, Москва, Россия  
 E-mail: am2929679@yandex.ru,  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5221-0913>

**Аннотация.** В статье впервые рассматриваются некоторые стороны жизни и творческой деятельности одного из крупнейших деятелей русского фортепианно-исполнительского искусства последней трети XIX века — Павла Августовича Пабста (1854–1897). На широком историческом материале, нередко впервые вводимом в научный обиход (рецензии в российской и зарубежной печати, воспоминания современников, справочные издания, архивные документы из фондов РГАЛИ, РНММ, РНБ и т.д.) раскрываются пути формирования и развития его артистического облика, различные по направленности воздействия его учителей, что обусловило специфические черты его пианизма, которые можно определить, как известный универсализм его исполнительского стиля. Прослеживается обширный и разнообразный концертный репертуар пианиста. Уточняется время начала его работы в Московской консерватории. Определяется место Пабста рядом с другими концертирующими пианистами и ведущими педагогами фортепианного факультета Московской консерватории его времени — С. И. Танеевым и В. И. Сафоновым. Проводится сравнительный анализ их исполнительской деятельности как пианистов. Выясняются также творческие связи с Н. Г. и А. Г. Рубинштейнами, П. И. Чайковским, А. И. Зилоти, С. В. Рахманиновым, А. С. Аренским. Выявляются причины известной недооценки творчества пианиста.

**Ключевые слова:** П. А. Пабст, исполнительский стиль, концертный репертуар, работа в Московской консерватории, сотрудничество с выдающимися пианистами и композиторами

**Для цитирования:** Меркулов А. М. Пианист Павел Августович Пабст: известный и неизвестный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 44–53. <https://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.008>

*Original article*

**Pianist Pavel Augustovich Pabst: Famous and Unknown**

**Merkulov Alexander M.**

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia  
 E-mail: am2929679@yandex.ru,  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5221-0913>

**Abstract.** The article examines for the first time some aspects of the life and creative work of Pavel Augustovich Pabst (1854–1897), one of the most prominent Russian pianists of the last third of the 19th century. The article is based on a wide range of historical materials, many of which are new to the scientific community (reviews in Russian and foreign publications, memoirs of contemporaries, reference works, and archival documents from the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian National Museum of Music, the Russian National Library, and others). The article reveals the ways of formation and development of his artistic image, as well as the different influences of his teachers, which led to the specific features of his pianism,

which can be described as the well-known versatility of his performing style. The article also explores the extensive and diverse concert repertoire of the pianist. It clarifies the time when he began his work at the Moscow Conservatory. The article analyzes Pabst's place among other concert pianists and leading teachers of the piano department at the Moscow Conservatory during his time, such as S. I. Taneyev and V. I. Safonov. A comparative analysis of their performance activities as pianists is conducted. Creative connections with N. G. and A. G. Rubinstein, P. I. Tchaikovsky, A. I. Ziloti, S. V. Rakhmaninov, and A. S. Arensky are also revealed. The reasons for the well-known underestimation of the pianist's work are identified.

**Keywords:** P. A. Pabst, performing style, concert repertoire, work at the Moscow Conservatory, collaboration with outstanding pianists and composers

**For citation:** Merkulov A. M. Pianist Pavel Augustovich Pabst: Known and Unknown. *Aktualnye problemy vysshego muzikal'nogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 44–53 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.008>

Жизнь и творческая деятельность профессора Московской консерватории Павла Августовича Пабста (1854–1897) — выдающегося пианиста, педагога, композитора, редактора, транскриптора — изучена явно недостаточно, хотя со дня его кончины прошло уже более 125 лет. Его имя многим знакомо благодаря, пабстовским концертным транскрипциям для фортепиано оперной и балетной музыки П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна, иногда изучаемым в классе и исполняемым на концертах. Известно, что в классе Пабста обучались крупнейшие отечественные пианисты-педагоги первой половины XX века — А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина, А. Ф. Гедике, Н. К. Метнер. Этим, однако, чаще всего и исчерпываются знания о музыканте, нередко к тому же неполные и неточные: так, скажем, последние трое из перечисленных учеников обычно фигурируют в литературе только как выпускники по классу В. И. Сафонова, и при этом не упоминается, что они ранее занимались (и не один год!) у Пабста и попали к новому педагогу вследствие внезапной смерти Павла Августовича, которого ученики весьма ценили как замечательно-го пианиста и прекрасного человека. В частности, Метнер уже в зрелые годы неоднократно признавался, что именно Пабст был для него в консерватории самым любимым преподавателем, а сразу после его неожиданной кончины посвятил ему одну из ранних своих фортепианных пьес — Пастораль — с трогательной надписью: «Памяти незабвенного учителя П. А. Пабста»<sup>1</sup> [см. об этом: 1, с. 40].

О крупнейших современниках музыканта — его московских коллегах по классу специального форте-

пиано, рядом с которыми он преподавал — С. И. Танееве, В. И. Сафонове, А. И. Зилоти, — написаны монографии и множество статей; о Пабсте же, увы, такого сказать нельзя. Можно отметить лишь краткий очерк А. Д. Алексеева [3], статью М. А. Сапонова [2], фрагменты книг Д. Г. Ломтева [3] и Е. М. Шабшаевич [4; 5], а также небольшие статьи автора этих строк [6; 7]. К сожалению, и сегодня во многом актуально звучат слова одного из упомянутых выше исследователей, сказанные им еще в 2000 году: «Основателю одной из великих школ русского пианизма до недавнего времени не было посвящено ни одной статьи, не говоря уже о монографии. И вплоть до 90-х годов XX столетия появлялись лишь весьма критичные экскурсы о нем в текстах на другие темы и краткие материалы (с неточностями) в справочных изданиях. Если бы не теплые воспоминания некоторых учеников, в том числе прорвавшиеся (в урезанном виде) на страницы юбилейного издания „Воспоминания о Московской консерватории“ (М., 1966) [8], то о нем нельзя было бы найти ни одного выверенного абзаца» [2, с. 161–162].

Досадным следствием этого положения является бытование сведений и фактов о жизнедеятельности музыканта, которые не соответствуют действительности. Так, в ряде зарубежных энциклопедий (и статьях, опирающихся на них) П. А. Пабст ошибочно объявляется директором Московской консерватории после смерти Н. Г. Рубинштейна; его неправильно называют Павел Юльевич; к его ученикам по ошибке причисляют танеевского ученика А. Н. Корещенко; жену Пабста — А. П. Пабст опрометчиво называют его сыном; недавно появившиеся беллетризованные «воспоминания» якобы от имени Александры Петровны Пабст всерьез воспринимают как подлинные, хотя это совсем не так; Павла Августовича путают с его родным братом — Луи (Львом Августовичем) Пабстом, преподававшим, кстати сказать, в Москве; пьесу Л. А. Пабста «Романеска» часто издают как сочинение Павла Пабста и т. д.

Приведенные, хотя и мелкие, но вызывающие досаду неточности, являются следствием в целом определенной недооценки деятельности П. А. Пабста в Москве. Между тем, заслуги музыканта перед консерваторией весьма велики. Он проработал в ней 19 лет, постоянно имея большой класс (в 1893/1894 учебном году он доходил до 35 учеников [см. об этом: 9, с. 295–296]). Через его руки прошло по тем временам беспрецедентное количество консерваторских учеников — 219 (из них выпускников — 68). Укажем для сравнения: в фортепианных классах других ведущих педагогов в годы его преподавания обучалось и оканчивало подчас значительно меньшее число воспитанников: у Танеева за 7 лет преподавания фортепиано — 20 (11), у Зилоти (за 3 года) — 33 (3), у Сафонова (за 20 лет) — 132 (79). К этому необхо-

димо добавить многочисленных частных учеников Пабста, а также опекаемых им (в качестве музыкального инспектора) учащихся в Усачевско-Чернявском женском училище (с 1885 года) и Музыкальных классах своей бывшей консерваторской ученицы Е. Н. Визлер.

Но дело не только в беспримерных для тех лет количественных показателях — в классе Пабста учились такие студенты, которые стали впоследствии олицетворением серьезнейших достижений российской музыкальной культуры, специалистами *высшей пробы, первоклассными* концертирующими пианистами и пианистами-педагогами. Они не просто успешно работали в Москве, в других городах России и за рубежом, но были основателями собственных творческих школ и направлений. Среди них — С. М. Ляпунов, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, А. Ф. Гедике, Г. А. Пахульский, Л. Э. Конюс, Н. К. Метнер, Л. А. Максимов, В. И. Буюкли, Е. А. Бекман-Щербина, К. А. Кипп, А. А. Ярошевский, В. Р. Вильшау, И. М. Матковский, Е. Н. Визлер, А. П. Островская, О. Н. Кардашева, В. И. Маурина и другие<sup>2</sup>.

Приведенных сведений достаточно, чтобы понять, сколь весомый вклад внес Павел Августович в отечественное фортепианно-исполнительское искусство. Здесь необходимо учитывать еще и разносторонность этого вклада, имея в виду активную концертную, преподавательскую, редакторскую и композиторскую деятельность Пабста.

Попробуем от общих констатаций роли Пабста в развитии российской музыкальной культуры перейти к более конкретной обрисовке различных сфер приложения его творческих сил. Разумеется, в рамках одной статьи в полной мере реализовать эту задачу невозможно...

Прежде, чем начать рассмотрение хотелось бы задуматься: почему столь долгое время исследователи фортепианно-исполнительского искусства не обращались специально к изучению обширной и разносторонней деятельности П. А. Пабста? Почему творческие достижения его ближайших современников — таких, как Танеев, Сафонов, Зилоти неоднократно удостоивалась серьезного внимания, а Пабста — нет? Были ли какие-то подспудные причины, ограничивавшие исследовательскую инициативу?

Как представляется, более всего, на наш взгляд, играло роль немецкое происхождение музыканта, хотя в 1892 году он принял российское подданство. Был похоронен России, в Москве, на Введенском (тогда — Иноверческом, Немецком) кладбище. Совершенно справедливо поэтому А. Д. Алексеев все же включил свой очерк о Пабсте — пусть и весьма лаконичный — в книгу «Русские пианисты» [3, с. 259–263]. Но в общественно-политической атмосфере страны, пережившей две тяжелейшие мировые войны, серьезно углубляться в изучение деятельности

человека, происходившего из немцев, не то, чтобы запрещалось, но и не очень-то приветствовалось<sup>3</sup>. Хорошо помню свой разговор с тогдашним заведующим кафедрой истории и теории исполнительского искусства в 1980-е годы: «Зачем Вам Пабст, когда есть Сафонов!». Однако мне уже в те годы хотелось разобраться в том, *что* собой представлял этот музыкант, отдавший всю вторую половину своей короткой 43-летней (!) жизни развитию русской музыкально-исполнительской культуры...

Блестящая исполнительская карьера Павла Августовича после приезда в Россию<sup>4</sup> осуществлялась во-многом под эгидой Московской консерватории в рамках Императорского Русского Музыкального Общества. Активность его как концертанта в период сразу по приезду в Москву в конце 1878 года и после кончины Н. Г. Рубинштейна в 1881 году была весьма высокой среди ведущих консерваторских педагогов-пианистов (причем не только в рамках ИРМО). В 1880–90-х годах Пабст все более и более прочно занимал место среди крупнейших исполнителей своего времени. Примечательны следующие строки из «Weser Zeitung» о гастролях Пабста в Германии в 1890 году, перепечатанные в русской прессе: «Пабст принадлежит к той блестящей плеяде пианистов, которые появляются все реже и реже. В настоящее время он является единственным серьезным конкурентом д'Альбера. Напоминая по силе туше и законченности техники Рубинштейна, игра Пабста поражает демонической страстностью и блеском фантазии, которые, сдерживаемые строгим разумом, не переходят в излишества и в общем производят чарующее впечатление» [12, с. 6].

О масштабе фигуры Пабста говорит признание его исполнительских достижений выдающимися российскими музыкантами. Как пианист он заслужил лестные отзывы и А. Г. Рубинштейна, и С. И. Танеева, и П. И. Чайковского, и А. И. Зилоти, и авторитетных отечественных музыкальных критиков Н. Д. Кашкина, Г. А. Лароша, и зарубежных рецензентов. Еще в юности «Пабст как пианист в 1869–70 гг. в Веймаре заслужил похвалу из уст Листа» [13, с. 176–177]. Позднее его приветствовала Клара Шуман. Так, пабстовская ученица отмечала, что однажды учитель показал ей свой альбом<sup>4</sup> «с подписями разных знаменитостей», где Клара Шуман написала, что «лучше пабстовской интерпретации Шумана она никогда не слышала» [14, с. 13]<sup>6</sup>. (Показательно, что этот фрагмент, как, по-видимому, чересчур хвалебный в отношении Пабста, был вычеркнут составителями из публикации [15, с. 113–120].) Пабст очень ценил также адресованное ему письмо Листа, приветствовавшего его Фантазию на «Мазепу» Чайковского [см.: 16, с. 2]. Таким образом, в конце XIX века Пабст был признан крупнейшим российским пианистом европейского уровня.

Уже одно то, что он был приглашен в 1878 году

Н. Г. Рубинштейном на работу в Москву, почти 3 года проработал при его директорстве, а в год его смерти (1881) стал, одновременно с С. И. Танеевым, профессором фортепианного класса, говорит о многом. Московский Рубинштейн признавал и транскрипторский талант молодого пианиста, успешно выступая с посвященной ему Фантазией Пабста на темы оперы Чайковского «Евгений Онегин». Н. Г. Рубинштейн дирижировал оркестром, когда вместе с Пабстом-солистом исполнялся Второй фортепианный концерт Сен-Санса. Говоря об этом вечере, Танеев писал Чайковскому 28 декабря 1879 года «о совершенно заслуженном успехе, который имел Пабст, превосходно сыгравший концерт Сен-Санса» [17, с. 44].

Попутно упомянем еще отзыв Кашкина об исполнении того же сочинения в 1893 году, когда на вечере присутствовал Чайковский: «П. А. Пабст, только что игравший с блестящим успехом в квартетном собрании [фортепианный Квintет Шумана. — А. М.], выступил и в симфоническом с концертом g-moll Сен-Санса, и выступил с успехом не менее заслуженным. Более удачного исполнения этого концерта мы не слышали даже от самого его автора [Сен-Санс играл свой концерт в Москве в 1887 г. — А. М.]; чистота и ровность пассажей не оставляли желать лучшего, не заслоняя в то же время и общей музыкальности исполнения» [18, с. 3]. Другой московский критик писал по этому же поводу: «Концерт Сен-Санса был исполнен П. А. Пабстом с огромным успехом, вполне отвечавшим и самому мастерству исполнения. Г. Пабст еще раз доказал, что в качестве пианиста-виртуоза он имеет в Европе немного соперников» [19, с. 5].

Примечательно, что А. Г. Рубинштейн дирижировал оркестром, когда приглашенный им в симфоническое собрание Пабст дебютировал в Петербурге в феврале 1883 года, впервые исполняя свой фортепианный Концерт Es-dur. Совместное выступление с великим музыкантом — факт сам по себе показательный. Пабст знал А. Г. Рубинштейна еще с юности по Кенигсбергу [см. об этом: 11, с. 80–89]<sup>7</sup> и, как отмечал автор одного из некрологов, «необычайно ценил его искусство до конца своих дней» [21, с. 4], написал большую концертную Фантазию на темы оперы «Демон», много играл различные его произведения, сочинил фортепианное Трио на смерть гениального художника. Весьма показательно, что именно Пабста А. Г. Рубинштейн пригласил в Петербург исполнять свои сочинения на концертах в феврале 1887 года, приуроченных к его авторским концертам.

Со слов Кашкина до нас дошел чрезвычайно показательный отзыв старшего Рубинштейна об игре Пабста: «Павел Августович в качестве пианиста был так любим и популярен в Москве, что мы считаем излишним еще раз говорить о его виртуозных качествах. Можем только прибавить, что весь блеск и сила его таланта известны только тем, кому уда-

валось слышать его в небольших, преимущественно артистических кружках; в этих случаях, играя в момент хорошего настроения, он поднимался до высоты изумительной. Нам припоминается случай, когда он играл таким образом, и в числе немногих слушателей находился А. Г. Рубинштейн; маститый царь пианистов никогда не говорил пустых комплиментов виртуозам, а в этот раз он очевидно получил сильное впечатление и по окончании пьесы глубоко взволнованным голосом сказал только: „*Meisterhaft gespielt*“ [„Мастерски сыграно“ (нем.) — А. М.] и крепко пожал руку своему младшему собрату по искусству» [16, с. 2].

В указанные годы Пабст как пианист выступал чаще, чем Танеев и Сафонов, и со значительно более разнообразными программами. Можно сказать, что в этом качестве он был тогда наиболее деятельным и плодовитым. За годы работы в Москве Пабст выступил на различных концертных площадках около 100 раз — так много здесь не выступали в те годы ни российские, ни зарубежные пианисты. Говоря о Танееве, исследователь справедливо отмечал: «Сравнительная редкость его публичных выступлений, особенно в последние годы, вредила его популярности как пианиста. Это обуславливалось главным образом его музыкально-творческими планами, его научной, педагогической и общественной деятельностью. Известно, с какой ответственностью он неизменно подходил к каждому своему появлению на концертной эстраде» [22, с. 28] Редкость выступлений Танеева огорчала его почитателей, отчего среди них гуляла грустная острота (конечно, не лишенная некоторого преувеличения), о чем пишет А. Т. Гречанинов, его ученик по контрапункту: «По поводу пианизма Танеева в шутку говорили, что в Москве три достопримечательности: царь-колокол, который не звонит, царь-пушка, которая не стреляет, и царь-пианист, который не играет» [23, с. 76]. Сафонов тоже не мог сполна отдаться фортепианному исполнительству будучи директором консерватории и дирижером ИРМО в Москве и Петербурге. Он, если и выступал как пианист, то только с камерно-инструментальными сочинениями и, так же, как и Танеев, совсем не давал в Москве клавирабендов.

Пабст же покорял публику и в сольных концертах, и в выступлениях с оркестром, выступая с концертами Шумана, Листа, Сен-Санса, Рубинштейна, Чайковского, Грига — впервые в Москве, Аренского — премьеры, и в игре в ансамблях, исполняя фортепианные квинтеты и квартеты (Шуман, Рубинштейн, Гольдмарк), фортепианные трио (Бетховен, Сен-Санс, Рубинштейн, Рафф), сонаты для скрипки и фортепиано (Бетховен, Рубинштейн) и для виолончели и фортепиано (Бетховен, Шопен, Сен-Санс, Рубинштейн). Выступал Пабст и в фортепианных ансамблях с Танеевым, Зилоти, Рахманиновым и другими. Пианист много аккомпанировал за роялем

певцам, причем, как отмечалось в прессе, весьма тонко и деликатно.

Сольный репертуар Пабста достаточно широк сам по себе и в сравнении с фортепианным репертуаром его консерваторских коллег-пианистов, выступавших в то время. Пабст исполнял оригинальные сочинения И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, но также исполнял в различных транскрипциях — произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона, Шуберта, Шопена, Шумана. Разумеется, Пабст исполнял и свои собственные оригинальные сочинения (у него около 100 опусов), и свои транскрипции музыки Чайковского и Рубинштейна.

Показательно, что сам Пабст, отвечая на вопросы анкеты А. С. Фаминцына для его незаконченного словаря [24, с. 1], представлялся как «концертный виртуоз», репертуар которого — «вся фортепианная литература», и это не просто слова. При его феноменальной памяти это было абсолютно правдивое заявление. И такое владение обширным репертуаром было необычайно важно в работе с учениками. Если Пабст мог на уроке идеально показать (а то и полностью сыграть) практически любое (в том числе сложнейшее в виртуозном отношении) произведение, то, например, Сафонов, чаще всего сидел за столиком, ходил по классу, дирижировал и большей частью ограничивался словесными указаниями. Еще хуже обстояли дела в этом отношении у других коллег Пабста — П. Ю. Шлёцера и Н. Е. Шишкина. Как писала Е. И. Бекман-Щербина, «Шишкин после Пабста был неинтересен, а Шлёцер — уже стар (он тоже умер через год), и если показывал что-нибудь ученику, то сам врал немилосердно» [25, с. 49]. После неожиданной кончины Пабста его любимый ученик Метнер отмечал: «В разговоре с Сафоновым [о новом педагоге. — А. М.] меня обрадовало то, что он даже не упомянул о Шишкине и Шлёцере. Будто их не существует» [26, с. 29–30].

Особенно активно — как никто другой в Москве — Пабст-пианист пропагандировал опусы русских композиторов. В самом деле, он постоянно (и нередко впервые) исполнял произведения Чайковского и Рубинштейна, Аренского и Корещенко, Пахульского и Г. Конюса, Рахманинова и Скрябина. Нельзя особо не обратить внимания на то, что Пабст был первым исполнителем Фантазии на темы Рябинина для фортепиано с оркестром и Фортепианного концерта Аренского, а в его редакции клавир этого концерта вышел из печати; впервые пианист сыграл посвященную ему Сюиту Аренского для 2-х фортепиано «Силуэты» ор. 23 (вместе с Танеевым, 1892), впервые выступил с Фантазией (Картинками) для 2-х фортепиано ор. 5 Рахманинова (совместно с автором), впервые после автора исполнил в концерте «революционный» Этюд ор. 8 № 12 и Мазурку Скрябина.

В программы концертов Пабста входили и его собственные сочинения, такие как Фортепианный концерт, Фортепианное трио, отдельные фортепианные пьесы, романсы для голоса и фортепиано, упоминавшиеся уже фортепианные транскрипции.

Столь интенсивная по тем временам исполнительская деятельность Пабста как пианиста была особенно важна постольку, поскольку концертная жизнь древней столицы совсем не была столь насыщенной, как в наши дни. К тому же тогда, как понятно, не было звукозаписей, и услышать игру большого мастера можно было только живьем и очень редко. Частые появления Пабста на сцене не только формировали представление о высоком уровне игры, но и привлекали молодых пианистов именно в его класс, куда было нелегко попасть. Пабст, например, поначалу не хотел брать к себе в ученики К. Н. Игумнова, считая его техническое развитие недостаточным и советуя ему обратиться к своему приятелю П. А. Шостаковскому, пианисту-педагогу, директору Филармонического училища (с правами консерватории). Всегда превосходная пианистическая форма Пабста, его выдающаяся виртуозность, свободное владение обширным репертуаром — все это дополнительно привлекало к нему самых сильных учеников. Не случайно Сафонов отправлял к Пабсту своего ученика Иосифа Левина, чтобы его коллега позанимался с ним Фантазией «Воспоминания о Дон-Жуане» Моцарта–Листа. Попасть именно в его класс считалось большой удачей. Так, в его классе училась дочь Г. А. Лароша — Ольга, а будущая жена Рахманинова — Наталья Сатина — поступала и поступила именно в класс Павла Августовича.

Если Танееву, как он жаловался в письме к Чайковскому, приходилось «играть аккуратно 5–6 часов в день <...> и повторять какой-нибудь пассаж из листового пьесы по двадцать раз, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемые от фортепианного виртуоза», то Пабсту этого совсем не требовалось. Танеева же тяготила такая скрупулезная подготовительная работа, что и привело его в итоге к отказу от ведения занятий по специальному фортепиано. При этом Танеев был требователен в этом отношении не только к себе, но и к другим, настаивая на том, что «преподавание на высшем курсе необходимо поручать лицам, приобретшим известность своею артистической деятельностью. <...> Преподающий на этих курсах, непременно должен быть хорошим исполнителем, выступать публично и постоянно увеличивать свой концертный репертуар, и игра его должна являться для учеников образцом, заслуживающим подражания» [27, с. 292].

Знаменательно, что в качестве такого нужно-го для старшего отделения консерватории педагога Танеев называет именно Пабста и упоминает в том же письме об успешном начале его работы в Москве:

«Младшие преподаватели, наиболее даровитые и особенно выдвинувшиеся в качестве концертных исполнителей, могли бы по постановлению Художественного совета быть переводимы в число преподавателей старшего курса, совершенно независимо от количества выслуженных лет и от их звания. Подобный пример был в Московской консерватории, когда П. А. Пабсту, сначала приглашенному в качестве преподавателя, но постоянно участвовавшему в концертах и заявившему себя прекрасным пианистом, был поручен профессорский класс, а сам он возведен в звание профессора» [27, с. 293].

Очень высоко оценивал исполнительское и транскрипторское дарование Пабста Чайковский. В письме П. И. Юргенсону в мае 1884 года по поводу издания своих избранных фортепианных сочинений Чайковский высказывает свое полное доверие Пабсту не только в выставлении исполнительских обозначений и аппликатуры, но и в окончательном отборе произведений: «Я даю Пабсту полномочие бесцеремонно выбрасывать то, что покажется ему недостойным. Вообще прошу Пабста очень свободно и авторитетно действовать относительно редакции подробностей». «Я совершенно согласен, — добавляет Чайковский, — чтобы его имя стояло на издании» [28, II, с. 11]. (Правда, Юргенсон не захотел выставить на титульном листе имя редактора).

В письме к Сафонову в 1885 г. Чайковский характеризует Пабста как «очень талантливого пианиста» [29, XIII, с. 126] и посвящает ему свой «Концертный полонез» ор. 72, первым исполнителем которого он и стал. Необычайно показательно и следующее свидетельство Кашкина: «Не менее высокого мнения [чем А. Г. Рубинштейн — А. М.] о таланте Пабста был и П. И. Чайковский, говоривший, что это пианист „Божьей милостью“, т. е. отмеченный печатью таланта от рождения» [16, с. 2]. Разумеется, Чайковский знал и одобрял пабстовские транскрипции его музыки.

Творческая дружба связывала Пабста с А. И. Зилоти, который был на 9 лет моложе и окончил Московскую консерваторию только в 1882 г., когда Пабст уже 4 года проработал в ней и был профессором. Пабст постоянно выступал с Зилоти в фортепианном ансамбле до момента известного конфликта последнего с Сафоновым и его ухода в 1891 году из консерватории. Именно с Пабстом, солировавшим в Четвертом фортепианном концерте А. Рубинштейна, прошел дебют Зилоти-дирижера в России. Оба музыканта развивали — в противовес Сафонову — листовскую пианистическую традицию, оба, в частности, любили транскрипции. Зилоти обожал пабстовские парафразы и часто исполнял их в концертах (ему посвящена Фантазия Пабста на темы оперы Чайковского «Мазепа»). Красноречивы следующие строки из письма Зилоти (1892) своему бывшему воспитаннику А. Гольденвейзеру, продолжав-

шему в то время обучение в консерватории в классе Пабста: «До меня дошли слухи, и я по твоим письмам вижу, что ты не во всем соглашаешься с Пабстом. Этого делать тебе не нужно, Пабст единственный хороший учитель в Консерватории, и он тебе может много пользы сделать, а если будешь к нему недоверчиво относиться, то ничему у него не выучишься, и от того будет хуже тебе, а не ему» (подчеркнуто Зилоти. — А. М.) [30, с. 275].

О дружеских отношениях и сотрудничестве Пабста с российскими коллегами можно говорить долго...

Один из недостаточно изученных вопросов биографии Пабста — точное время начала его работы в Московской консерватории. В официальных документах значится то 1 января 1879 года, то 1 февраля того же года. Однако изучение некоторых архивных материалов указывает на то, что Пабст начал вести занятия раньше. В «экзаменных», как тогда они именовались, листах находим, что на «ученическом вечере» 20 декабря 1878 года пабстовская ученица Криштафович исполняла пьесу Адольфа Йенсена из цикла «Путевые картины» («Wanderbilder») op. 17 № 1 [31, л. 4 об.]<sup>8</sup>. Понятно, что для того, чтобы подготовить ученицу к выступлению в декабре, необходимо время; поэтому Пабст должен был начать занятия раньше. (Заметим в скобках, что Йенсен был, как и Пабст, уроженцем Кенигсберга, одно время учился фортепианной игре, как и Пабст, у Луи Кёлера, был поддержан, как и Пабст, Листом; оба были, несомненно, знакомы, и Пабст, скорее всего, приехал в Москву с нотами Йенсена.). О том, что Криштафович в то время действительно училась у Пабста указывается и в Отчете Московского отделения ИРМО за 1878/1879 уч. год. Эта, казалось бы, небольшая поправка в сроках преподавания позволяет утверждать, что практически почти весь 1878/1879 учебный год Пабст уже работал в консерватории, а значит общий стаж его преподавания в ней насчитывает 19 лет.

Еще одна чрезвычайно важная деталь. В оригинале давнего «Формулярного списка» Пабста над датой официального приема его на работу («февраль 1879 г.») имеется рукописная пометка — «1 ноября 1878 г.», то есть не «1 января 1879 года» и не «1 февраля 1879 года», а именно «1 ноября 1878 года» является датой реального начала работы в консерватории [29, л. 25 об.]. Надпись сверху сделана коряво, так же, как и подпись в конце по-русски «Павел Августович Пабст» [29, л. 26], что позволяет предположить, что обе надписи были сделаны самим Пабстом, плохо владевшим русским письмом. Любопытно, что в пункте формуляра о месте рождения Пабста его родина — город Кенигсберг — указан сначала (вероятно, по инерции) на немецком языке, потом зачеркнут и переписан на русском. Помимо этого в данном вопросе показательно также и то, что в ряде некрологов и справочных изданий рубежа XIX–XX веков

начало работы Пабста в консерватории датируется именно 1878 годом [см.: 32; 21; 33; 34].

Николай Рубинштейн, пригласив Пабста на работу, скорее всего, не сразу оформил с ним контракт о приеме в штат, а дал ему своего рода испытательный срок, чтобы проверить молодого человека (ему было тогда всего 24 года, правда, он уже имел четырехлетний опыт преподавания в Рижской музыкальной школе, организованной его отцом). Рубинштейн без промедления солидно «нагрузил» нового педагога (в его классе в первый год работы было уже 28 учеников), причем поручил ему вести поначалу преимущественно учеников класса «обязательного фортепиано», как тогда именовались классы так называемого «общего фортепиано». Из 28 только трое учились в специальном фортепианном классе. И, надо сказать, что Пабст прекрасно использовал эту возможность, так что после трех лет работы под началом Н. Г. Рубинштейна он с октября 1881 год (уже после смерти директора) был по ходатайству С. И. Танеева и одновременно с ним переведен полностью на работу с учащимися специального класса в качестве профессора.

Отдельный вопрос, относящийся к фортепианному искусству Пабста, касается его пианистической школы и его «вписанности» в русскую исполнительскую культуру его времени. Сегодня, на наш взгляд, здесь требуется коренной пересмотр имеющихся исследовательских позиций, провозглашенных многие десятилетия назад. Так, мы не можем согласиться с А. Д. Алексеевым, однозначно и, как нам кажется, односторонне (причем без всяких объяснений) охарактеризовавшим Пабста как «представителя венской пианистической традиции» [35, с. 68]<sup>9</sup>. Столь же неубедительная для нас и общая характеристика Пабста Я. И. Мильштейном как пианиста, «воспитанного в традициях немецкой школы», которого исследователь противопоставляет (?) представителям листовско-рубинштейновского направления [37, с. 41].

Да, Пабст испытал в юности определенное влияние разных учителей. Фортепианные занятия он начинал в своем родном Кенигсберге сначала под руководством отца — Августа Пабста, затем в классе известного местного педагога, друга Листа — Луи Кёлера [24, с. 1]. Далее, как отмечал его московский сослуживец, Пабст «занимался некоторое время в Вене с известным пианистом А. Дором, бывшим сначала профессором Московской консерватории, а потом с 1869 г. перешедшим в венскую» [16, с. 2]. После этого, как указывал сам Пабст, 1872–1874 годы он провел в Веймаре в кругу Листа [24, с. 1]. Здесь надо сделать важное пояснение.

Существует более десятка свидетельств, принадлежащих российским и зарубежным музыкантам, что Пабст был листовским учеником, однако мате-

риалы немецких архивов и сведения из авторитетных зарубежных трудов о Листе (с подробным перечнем обучавшихся у него) не подтверждают этого. Думается, самое достоверное свидетельство по данному вопросу принадлежит цитировавшемуся уже Н. Д. Кашкину, который в некрологе, посвященном памяти близкого коллеги, подробно разъяснял: «Потом [после пребывания в Вене. — А. М.] молодой многообещающий виртуоз отправился в Веймар к Листу, в обществе которого и провел некоторое время, хотя учеником его и не сделался. Лист очень ценил талант молодого пианиста и незадолго до своей смерти, познакомившись с только что написанной тогда Павлом Августовичем парافразой на темы из „Мазепы“ Чайковского (1885), написал композитору дружеское выражение своего удовольствия; это небольшое письмо и теперь вероятно хранится в бумагах, оставшихся после П. А. Пабста<sup>10</sup>, ибо он им дорожил, как выражением сочувствия великого артиста» [16, с. 2].

Близость к Листу и его кругу проявлялась у Пабста не только в создании транскрипций в листовском духе и приемах композиторского письма, не только в масштабной, «фресковой» манере игры *a la Liszt*. Он дружил с листовскими учениками, жившими и работавшими в Москве — А. И. Зилоти, П. А. Шостаковским, Паулиной Фихтнер-Эрдмансдёрфер, женой дирижера ИРМО Макса Эрдмансдёрфера. Тепло встречал гастролировавшего в Москве Ф. Лямонда, одного из последних воспитанников прославленного маэстро. Не случайно Пабста — по многим основаниям — именовали в России «русский Лист».

Следствием возможных влияний разных по стилю игры педагогов стало то, что Пабст прекрасно владел не только крупной — условно говоря, «листовской», — но и мелкой техникой, которой славился Доор (разумеется, и Лист ею владел в совершенстве, но здесь речь идет о приоритетах). И такие доминирующие свойства пианизма Доора, как легкость, изящество, великолепная трель и, особенно, отмечавшееся многими поразительное *staccato*, лучшим образом проявлялись в игре Пабста прежде всего в исполнении оригинальных пьес Скарлатти и Баха, сонат Моцарта, а также классицистских по стилю сочинений Сен-Санса.

Еще более определенно об этой стороне «жанра игры» Пабста писал Ларош в связи с упоминавшейся выше премьерой фортепианного концерта Аренского: «Все качества его тонко-художественного исполнения — грация, легкость, непринужденность и выдержанность выступили необыкновенно рельефно» [31, с. 4].

Принципиально важно отметить в исполнительской манере Пабста не часто встречающееся сочетание мощи, размаха, величественной монументальности, с одной стороны, и изящной легко-

сти, утонченности, с другой, вкупе с определенной *репертуарной широтой* (помимо указанных композиторов барокко и романтизма Пабст в разное время играл еще, хотя и не часто, Моцарта, Бетховена и Шуберта). Это позволяет говорить о чертах известного *универсализма его пианистического стиля*. Этот универсализм может, по нашему мнению, объяснить тот, на первый взгляд, парадоксальный факт, что Пабст, будучи своим среди учеников и последователей Листа (хотя и они были стилистически достаточно разными), в то же время был высоко оценен и, по крайней мере, нормально сосуществовал с представителями антилистианского лагеря — Кларой Шуман, Луи Брассоном, В. И. Сафоновым и другими.

Но в то же время едва ли правомерно сводить стилевую природу пианизма Пабста к какому-то одному — «венскому», «веймарскому», «австрийскому», «немецкому» — знаменателю. К тому же Пабст, несомненно, аккумулировал в своем исполнительском творчестве и достижения крупнейших российских пианистов, начиная с Николая и Антона Рубинштейнов, которых постоянно слышал в концертах и с большинством из которых музицировал совместно. Поэтому приведенные мнения А. Д. Алексеева и Я. И. Мильштейна ныне представляются неправомерными. И по меньшей мере недоумение и удивление вызывает причисление Пабста Д. А. Рабиновичем к проводникам лейпцигского «рейнекевского» академизма, чья деятельность в России к тому же осуществлялась, как пишет музыковед, «вопреки (??) практике корифеев русского пианизма, будь то братья Рубинштейн или М. Балакирев, С. Танеев, С. Рахманинов, А. Скрябин или Н. Метнер» [38, с. 170]. Вообще, произвольно выбранные и прямолинейно понятые генеалогические музыкально-исполнительские связи (не говорим уже о вмешательстве идеологических схем) способны, на наш взгляд, лишь исказить и обеднить реальную картину...

Пабст настолько вырос профессионально, и по-человечески в русскую фортепианно-исполнительскую культуру того времени, что его внезапная кончина (как смерть родного человека) стала серьезнейшим ударом и для учеников, и для коллег. Ошеломленный Метнер, которому накануне смерти Пабст выставил годовую оценку «пять с крестом», писал брату: «Пабста — нет! Этими словами был я поражен до глубины сердца. В этих словах — все горе. Зачем же их раскатывать на тысячу других слов!.. Пошли теперь [!] толковать, каков авторитет был Пабст! Как жаль! — Это все очень пусто...» [26, с. 29–30]. Отношение к Пабсту Русского музыкального общества красноречиво выражено в трогательной надписи на венке (автором ее, скорее всего, был Сафонов): «Досточтимый артист, неустанный учитель, сердечный человек».

Нельзя не отметить особо, что Пабст настолько обрусел и настолько «стал своим» в среде российских

коллег, что и хоронили его (уникальный случай!) по двум обрядам — православному (похоронная лития в консерватории) и лютеранскому (обряд погребения в евангелическо-лютеранском соборе Петра и Павла) ...

В данной статье мы кратко рассмотрели особенности исполнительского искусства замечательного артиста. Другие важные стороны его богатого творческого дарования требуют отдельных специальных работ, чтобы облик музыканта был, наконец, раскрыт максимально полно и адекватно.

*Статья поступила в редакцию 23.12.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.*

*The article was submitted 23.12.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.*

## Примечания

<sup>1</sup> Речь идет об одной из трех неопубликованных пьес, сочиненных Метнером в 1895–1896 годах.

<sup>2</sup> Если вспомнить других консерваторских педагогов старшего отделения, таких как П. Ю. Шлёцер и Н. Е. Шишкин, начавших преподавать при Пабсте с 1891 года, то, несмотря на то, что их классы были также переполнены учащимися (у Шишкина он иногда доходил до 40 учеников в год, у Шлёцера — до 30), такого обилия выдающихся выпускников у них не было.

<sup>3</sup> Вполне объяснимую в ту пору ура-патриотическую атмосферу общественной жизни, пронизывавшую, конечно, и научно-образовательную среду, ярко характеризуют частые устные заявления тех лет выдающегося советского скрипача, педагога и методиста К. Г. Мостраса (1886–1965): «Обойдемся без немецкой методической литературы!» (сообщено В. О. Рабеем).

<sup>4</sup> О предшествующем периоде творческой жизни Пабста см.: [11, с. 80–89].

<sup>5</sup> К сожалению, судя по всему, этот ценнейший альбом, как и весь архив П. А. Пабста, не сохранился.

<sup>6</sup> Этот отзыв Клары Шуман о Пабсте интересно сравнить с ее же дневниковой записью от 27 января 1884 года об исполнении Антоном Рубинштейном сонаты Шумана *fis-moll* op. 11: «Мне было особенно приятно сыграть Сонату здесь [в Лондоне. — А. М.], где люди слышали ее от Рубинштейна и совсем ее не поняли, так как у него нет должного подхода, и он даже не потрудился выучить хотя бы технически такое произведение». Неудовлетворенность игрой Рубинштейна была, очевидно, столь сильна, что заставила 65-летнюю пианистку впервые в своей артистической карьере сыграть в концерте именно это сочинение и именно там, где его исполнил прославленный российский музыкант. См. об этом: [20, с. 22–23].

<sup>7</sup> О знакомстве юного Пабста с А. Г. Рубинштейном еще в Кенигсберге см.: [11, с. 80–89].

<sup>8</sup> Е. М. Шабшаевич в своей книге [5, с. 585, 586] не точно расшифровывает название пьесы Йенсена как «Wanderholder» [«Странник»?]; такой пьесы у композитора нет. Правильное написание фамилии ученицы Пабста — Криштафович, а не Криштофович.

<sup>9</sup> Досадно, что А. Д. Алексеев в указанном учебнике никак не аргументировал свою точку зрения. Огорчительно и то, что в последней своей работе Александр Дмитриевич уклонился от рассмотрения фигуры Пабста, хотя не обошел вниманием его российских и зарубежных современников [см.: 36, I, с. 150–200].

<sup>10</sup> К сожалению, домашний архив Пабста до сих пор не обнаружен.

## Список источников

1. Тартаковская Н. Николай Викторович Штембер и его «служение делу Метнера» // Альманах. Вып. 4. Сб. науч. трудов ВМОМК имени М. И. Глинки. М.: Композитор, 2013. С. 38–106.
2. Сапонов М. А. Новые музыкально-исторические данные в немецких письмах из московских архивов. Пауль Пабст // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 31 / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М., 2000. С. 161–173.
3. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.
4. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 600 с.

5. *Шабшаевич Е. М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 648 с.
6. *Меркулов А. М.* «Достоимый артист, неустанный учитель, сердечный человек» // Фортепиано. 2001. № 1. С. 25–31.
7. *Меркулов А. М.* Пабст Павел Августович // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 506–507.
8. Воспоминания о Московской консерватории: сб. статей / сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегинной. М.: Музыка, 1966. 606 с.
9. *Любомудрова Н. А.* Фортепианные классы Московской консерватории в 80–90-х годах XIX столетия. Из истории русской фортепианной педагогики // Наталья Андреевна Любомудрова: Избранные статьи и методические работы. Воспоминания коллег и учеников / сост., отв. ред. А. М. Меркулов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. С. 274–310.
10. *Алексеев А. Д.* Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. А. Николаева. М.: Музгиз, 1948. 316 с.
11. *Меркулов А. М.* Домосковский период в деятельности П. А. Пабста (1854–1878) // Художественное образование и наука. 2020. № 4. С. 80–89.
12. *С. В.* Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1890. 20 марта. С. 6.
13. *Rudolph M. Rigaer Theater und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte der Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft.* Riga: N. Kummel, 1889. 282 S.
14. *Островская А.* Из воспоминаний о Московской консерватории. Вечер воспоминаний 11 марта 1939 года. Машинопись // РНММ (Российский национальный музей музыки). Отдел рукописей. Ф. 286. № 234. 34 с.
15. *Островская А. П.* Из воспоминаний о Московской консерватории // Воспоминания о Московской консерватории / сост. Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина, общ. ред. Н. В. Туманина. М.: Музыка, 1966. С. 113–120.
16. *Кашкин Н.* Павел Августович Пабст (Некролог) // Русские ведомости. 1897. 19 мая. С. 2.
17. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951, 555 с.
18. *Кашкин Н.* Театр и музыка // Русские ведомости. 1893. 21 февраля. С. 3.
19. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1893. 21 февраля. С. 5.
20. *Schoppe M.* Schumann-Interpretation Clara Schumanns (Tageskritik und Konzertbericht) // Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt. K.-M.-S., 1979, S. 19–29.
21. *М. С. П. А. Пабст.* Некролог // Московские ведомости. 1897. 19 мая. С. 4.
22. *Бернандт Г. Б. С. И. Танеев.* 2-е изд. М.: Музыка, 1983. 288 с.
23. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. Нью-Йорк: Издание «Новой газеты», 1954. 317 с.
24. *Пабст П. А.* Ответы на вопросы анкеты А. С. Фаминцына. Рукопись // РНБ (Российская национальная библиотека). Отдел рукописей. Фонд 805, оп. 1, ед. хр. 219. Л. 1.
25. *Бекман-Щербина Е. А.* Мои воспоминания. М.: Музгиз, 1962. 128 с.
26. *Метнер Н. К.* Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 616 с.
27. *Танеев С. И.* Письмо Председателю главной дирекции ИРМО о проекте реорганизации консерваторий 27 апреля 1910 г. // Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. Л.: Музыка, 1964. С. 291–293.
28. *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. М.-Л.: Музгиз, 1952. 343 с.
29. *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 13. М.: Музгиз, 1971. 636 с.
30. *Гольденвейзер А.* Дневник. Тетр. 1 (1889–1904). М.: Тортуга, 1995. 336 с.
31. Музыкальная хроника. Концерт А. С. Аренского // Московские ведомости. 1889. 11 марта. № 69. С. 4.
32. *Кашкин Н.* Очерк истории русской музыки. М.: П. Юргенсон, 1908. 223 с.
33. *Манькин-Невструев Н.* Краткий исторический очерк Московского Отделения ИРМО. 1860–1900. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1900. 59 с.
34. *Риман Г.* Музыкальный словарь / пер. с нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.: Лейпциг: П. Юргенсон, [1901–1904]. 1531 с.
35. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. 3. М., 1982. 288 с.
36. *Алексеев А. Д.* Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX веков. Т. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 328 с.
37. *Мильтейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 472 с.
38. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль // Избранные статьи. Вып. 1. Проблемы исполнительской стилистики. М.: Советский композитор, 1979. 320 с.

#### Информация об авторе

*Меркулов А. М.* — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства

#### References

1. Tartakovskaya, N. (2013), “Nikolai Viktorovich Stember and ‘his service to the Medtner cause’”, *Almanah* [Almanah], vol. 4. Collection of scientific papers of the M. I. Glinka VMMK, Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 38–106.
2. Saponov, M. A. (2000), “New musical and historical data in German letters from Moscow archives. Paul Pabst”, *Russkie muzykalnye arhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal’nye arhivy v Rossii. Materialy mezhdunarodnykh konferencij. Nauch. trudy Moskovskoj gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo* [Russian music archives abroad. Foreign music archives in Russia. Materials of international conferences. Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory], issue 31, Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia, pp. 161–173.
3. Lomtev, D. G. (1999), *Nemeckie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkikh konservatorij* [German musicians in Russia: towards the history of the formation of Russian conservatories], Prest, Moscow, Russia.
4. Shabshaevich, E. M. (2011), *Muzykalnaya zhizn Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v koncertnoj fortepiannoj praktike* [The musical life of Moscow in the 19th century and its reflection in concert piano practice], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Shabshaevich, E. M. (2014), *Fortepiannaya muzyka v koncertnoj zhizni Moskvy XIX stoletiya* [Piano music in the concert life of Moscow in the 19th century], Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
6. Merkulov, A. M. (2001), “Honorable artist, tireless teacher, warm-hearted man”, *Fortepiano* [Fortepiano], vol. 1, pp. 25–31.
7. Merkulov, A. M. (2016), “Pabst Pavel Avgustovich”, *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016. Ehnciklopediya v 2-h t.* [Moscow State Conservatory.

- 1866–2016. Encyclopedia in 2 volumes], vol. 2, Progress-Tradiciya, Moscow, Russia, pp. 506–507.
8. Alekseeva, E. N. (ed.), and Pribegina, G. A. (ed.) (1966), *Vospominaniya o Moskovskoj konservatorii: sb. statej* [Memoirs of the Moscow Conservatory: collection of articles], Muzyka, Moscow, USSR.
9. Lyubomudrova, N. A. (2018), “Piano classes at the Moscow Conservatory in the 80s and 90s of the 19th century. From the history of Russian piano pedagogy”, *Natalya Andreevna Lyubomudrova: Izbrannye stati i metodicheskie raboty. Vospominaniya kolleg i uchenikov* [Natalia Andreevna Lyubomudrova: Selected articles and methodological works. Memoirs of colleagues and students], Nauchno-izdatel'skij centr “Moskovskaya konservatoriya”, Moscow, Russia, pp. 274–310.
10. Alekseev, A. D. (1948), *Russian pianists. Essays and materials on the history of pianism* [Russkie pianisty. Oчерki i materialy po istorii pianizma], Muzgiz, Moscow, USSR.
11. Merkulov, A. M. (2020), “Domoskovsky period in the activity of P. A. Pabst (1854–1878)”, *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], vol. 4, pp. 80–89.
12. S., V. (1890), “Theatrical and musical news”, *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 20 marta, p. 6.
13. Rudolph, M. (1889), “Rigaer Theater und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte der Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft”, N. Kymmell, Riga, Russia.
14. Ostrovskaya, A. (1939), “From the memoirs of the Moscow Conservatory. An evening of memories on March 11, 1939. Typescript”, *Russian National Museum of Music. Department of Manuscripts* [Rossijskij nacional'nyj muzej muzyki. Otdel rukopisej], fond 286, vol. 234.
15. Ostrovskaya, A. P. (1966), “From memories of the Moscow Conservatory”, *Vospominaniya o Moskovskoj konservatorii* [Memories of the Moscow Conservatory], Muzyka, Moscow, USSR, pp. 113–120.
16. Kashkin, N. (1897), “Pavel Avgustovich Pabst (Nekrolog)”, *Russkie vedomosti* [Russian Vedomosti], 19 maya, p. 2.
17. Chajkovskij, P. I., and Taneev, S. I. (1951), *Letters* [Pisma], Goskultprosvetizdat, Moscow, USSR.
18. Kashkin, N. (1893), “Theater and music”, *Russkie vedomosti* [Russian Vedomosti], 21 fevralya, p. 3.
19. (1893), “Theatrical and musical new”, *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 21 fevralya, p. 5.
20. Schoppe, M. (1979), “Schumann-Interpretation Clara Schumanns (Tageskritik und Konzertbericht)”, *Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, K.-M.-S., Germany*, pp. 19–29.
21. M., S. (1897), “P. A. Pabst. Nekrolog”, *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 19 maya, p. 4.
22. Bernandt, G. B. (1983), *S. I. Taneev*, Muzyka, Moscow, USSR.
23. Grechaninov, A. T. (1954), *Moya zhizn* [My life], Novaya Gazeta Publishing House, New York, USA.
24. Pabst, P. A. (w/y), “Answers to the questionnaire of A. S. Famintsin. The manuscript”, *Russian National Library* [Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Otdel rukopisej], fond 805, op. 1, ed. hr. 219, L. 1.
25. Bekman-Shcherbina, E. A. (1962), *Moi vospominaniya* [My memoirs], Muzgiz, Moscow, USSR.
26. Metner, N. K. (1973), *Pisma* [Letters], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
27. Taneev, S. I. (1964), “Letter to the Chairman of the Main Directorate of the IRMO on the project of reorganizing conservatories on April 27, 1910”, *Iz istorii Leningradskoj konservatorii. Materialy i dokumenty. 1862–1917* [from the history of the Leningrad Conservatory. Materials and documents. 1862–1917], Muzyka, Leningrad, pp. 291–293.
28. Chajkovskij, P. I. (1952), *Perepiska s P. I. Yurgensonom* [Correspondence with P. I. Yurgenson], vol. 2, Muzgiz, Moscow, Leningrad, USSR.
29. Chajkovskij, P. I. (1971), *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary works and correspondence], vol. 13, Muzgiz, Moscow, USSR.
30. Goldenvejzer, A. (1995), *Dnevnik. Tetrad 1 (1889–1904)* [Diary. Volume 1 (1889–1904)], Tortuga, Moscow, Russia.
31. — R — (1889), “Musical chronicle. A. S. Arensky's concert”, *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 11 marta, p. 4.
32. Kashkin, N. (1908), *Oчерk istorii russkoj muzyki* [An essay on the history of Russian music], P. Yurgenson, Moscow, Russia.
33. Manykin-Nevstruev, N. (1900), *Kratkij istoricheskij oчерk Moskovskogo Otdeleniya IRMO. 1860–1900* [A brief historical sketch of the Moscow Branch of the IRMO. 1860–1900], Pechatnya S. P. Yakovleva, Moscow, Russia.
34. Riman, G. (1901–1904), *Muzykal'nyj slovar* [Musical dictionary], P. Yurgenson, Moscow, Russia, Leipzig, Germany.
35. Alekseev, A. D. (1982), *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of piano art], vol. 3, Moscow, USSR.
36. Alekseev, A. D. (1995), *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo konca XIX — pervoj poloviny XX vekov* [Musical and performing art of the late 19th — first half of the 20th centuries], vol. 1, RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
37. Milshtejn, Ya. (1975), *Konstantin Nikolaevich Igumnov*, Muzyka, Moscow, USSR.
38. Rabinovich, D. (1979), “Performer and style”, *Izbrannye stati. Problemy ispolnitel'skoj stilistiki* [Selected articles. Problems of performing stylistics], vol. 1, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.

#### Information about the author

Merkulov A. M. — Candidate of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Performing