

*На правах рукописи*

**ГУДИМОВ**  
**Дмитрий Борисович**

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ  
РУССКОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ  
В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2015

**Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных**

**Научный руководитель:**

**ШЕХОВЦОВА Ирина Павловна**, кандидат искусствоведения

**Официальные оппоненты:**

**СОЛОМОНОВА Ольга Борисовна** – доктор искусствоведения, Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, профессор кафедры истории мировой музыки

**БУЛЫЧЁВА Анна Валентиновна** – кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского, доцент кафедры истории зарубежной музыки

**Ведущая организация:**

**Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке**

Защита состоится 4 декабря 2015 года в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте: [sias.ru](http://sias.ru)

Автореферат разослан «    » ноября 2015 года

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



(А.В. Лебедева-Емелина)

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Русское виолончельное искусство существует к настоящему времени более двух с половиной столетий – с тех пор, как в придворных и крепостных оркестрах в начале XVIII века появились первые музыканты, игравшие на инструментах виолончельного семейства.

Нынешние исполнители, да и большинство современных исследователей русской музыкальной культуры, для которых существование отечественных виолончельных традиции и школы является само собой разумеющимся фактом, нечасто задаются вопросом, когда и при каких обстоятельствах происходило их формирование. Однако это есть один из краеугольных вопросов в области изучения истории становления творческих институций в профессиональной сфере. И контекстуальному анализу – с точки зрения исторической ретроспективы – лучше всего подвластны лишь два состояния: когда школы ещё нет – и когда она уже есть. Попытка проследить основные этапы бытования исполнительской традиции позволяет объединить частные наблюдения, конкретные события, локальные сюжеты и вывести проблематику их осмысления на типологический уровень. При таком подходе для выявления и анализа тенденций функционирования русской виолончельной школы важно изучить не только стадии её формирования, но и историю бытования в целом.

Таким образом, **актуальность темы** диссертации обусловлена необходимостью прояснить закономерности становления русской виолончельной школы в контексте европейской традиции, обосновать применение самого термина «школа» по отношению к отечественной исполнительской практике, а также определить совокупность культурно-исторических условий, при которых возникло одно из выдающихся мировых музыкальных явлений – *русская классическая виолончельная школа*.

**Степень научной разработанности.** До настоящего времени в музыковедении не было специальных работ, посвящённых указанной теме. Однако книги, обзоры, биографии, энциклопедические и диссертационные исследования, популярные и научные статьи, разрозненные рецензии и отзывы, заметки, комментарии, объявления и интервью, в большей или меньшей степени относящиеся к истории формирования русской виолончельной школы, составляют в целом немалый и обширный поток литературы. Его можно представить в виде нескольких тематических корпусов<sup>1</sup>:

1) работы, непосредственно связанные с историей виолончельного искусства и, в свою очередь, условно подразделяющиеся на историческую, инструментоведческую, справочную литературу. В их числе прежде всего необходимо назвать четырёхтомник Л.С. Гинзбурга «История виолончельного искусства» (1950–1978), информативные труды «Виолончель и её история» В.Й. фон Василевского (1888) и «История виолончели, виолы да гамба, их предшественников и современных им инструментов» Э. ван дер Стратена (1915), практическое исследование «Техника и искусство игры на виолончели» Х. Беккера и Д. Ринара (1929), современные монографии В. Вальден «Сто лет виолонче-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее порядок упоминания авторов основан на степени значимости их исследований для формирования методологии и концепции данной диссертации.

ли: история техники и исполнений. 1740–1840» (1998) и Д. Киннауэя «Виолончельная техника и исполнительская практика с XIX до начала XX столетия» (2009), а также работы более общего характера, принадлежащие Ф.Ж. Фетису, И.А. Барсовой, Ю.А. Фортунатову, И.М. Ветлицыной, Н. Уиттакеру, М. Саммерсу, Н. Арнонкуру, Т.А. Гайдамович, Ю.С. Горяйнову и др.;

2) теоретические и исторические публикации по проблемам школ, музыкального образования, просвещения и педагогической практики; в этой области наиболее полезными для нас стали книги и статьи Н.Г. Шахназаровой, А.Б. Бородина, Е.Н. Демченко, Е.Н. Палий, В.М. Ковалевой, К. Вебера, П. Барбье и др.;

3) издания, в разных ракурсах и с использованием различных аналитических подходов посвящённые исследованию культурной и бытовой жизни общества XVIII–XIX вв. в России и в Западной Европе, – труды Л.В. Кириллиной, Н.А. Огарковой, Д. Смита, Ю.В. Келдыша, О.Е. Левашевой, Л.М. Бутира, Е.В. Дукова, А.А. Гозенпуда, М.И. Пыляева, Ч. Бёрни и др.

Выдающее место среди указанных работ по праву принадлежит монографии Л.С. Гинзбурга «История виолончельного искусства», где автору удалось, опираясь на все доступные тогда западные и отечественные источники, представить собственную концепцию развития виолончельного исполнительства. Однако с момента публикации последней части фундаментального труда Л.С. Гинзбурга, самого значительного в интересующей нас области, прошло уже более тридцати пяти лет, и с тех пор не появилось ни одного исследования такого уровня. За это время в научный обиход было введено множество новых исторических источников, и сегодня фактологическая база нуждается в дополнении и уточнении. Вместе с тем другие работы – В.Й. фон Василевского, Э. ван дер Стратена, В. Вальден, Д. Киннауэя, Н. Уиттакера и др. – освещали лишь отдельные события и явления, связанные с бытованием виолончельного искусства, подробнее – в Европе, и в очень малой степени – в России. Кроме того, в ряде современных зарубежных исследований опора на неполный и зачастую непроверенный фактологический материал приводит к появлению научно не обоснованных концепций. Так, в частности, в диссертации А. Вентурини «Дрезденская школа виолончели в девятнадцатом столетии» (2009) утверждается, что русская виолончельная школа является лишь одним из «ответвлений» Дрезденской, и её появление связано только с именами консерваторских профессоров – К.Б. Шуберта и К.Ю. Давыдова.

Таким образом, современная музыковедческая литература не позволяет проследить поэтапно весь процесс становления и последующего развития отечественной виолончельной традиции.

Более того, составить, к примеру, детальную хронику преподавания виолончели как отдельной дисциплины в XVIII – начале XIX веков оказалось практически невозможно, причём как для России, так и для большинства стран Западной Европы. Эта специфика особенно проявляется в рамках исследования струнно-смычкового музицирования в России. Педагоги-струнники почти всегда обучали игре на всех смычковых инструментах, редко отличаясь более локальной специализацией. А в общеобразовательных (непрофильных) заведениях они же могли давать уроки игры на разных, в том числе

и духовых инструментах, в соответствии с желаниями и возможностями учащихся, – от клавесина до флейты. Следовательно, установить, сколько именно учеников, в какой период и по сколько времени занималось у конкретного педагога именно виолончелью, очень сложно, во всяком случае, на уровне, достойном подсчёта и обобщения. Поэтому для создания полноценной картины необходимо обратиться не только к справочной литературе, но и к историческим летописям бытования как можно большего числа образовательных, концертных, театральных учреждений, а также к изданиям, посвящённым формированию и функционированию в России в «доконсерваторский» период всей системы музыкального преподавания.

Таким образом, **проблемная ситуация** исследования связана с обилием чрезвычайно разнообразных источников, при котором возникают трудности не только с поиском, но с проверкой, классификацией и интерпретацией полученных сведений с целью постепенной фиксации всех этапов становления и развития виолончельного искусства в Западной Европе и в России.

Кроме того, по отношению к струнно-смычковому и, в частности, виолончельному искусству отсутствуют чёткие границы применения понятий «традиция» и «школа». За основу в данной работе было взято определение «традиции», принятое в сфере социально-гуманитарных наук, где она обозначена как «анонимная, стихийно сложившаяся система образцов, норм, правил и т.п., которой руководствуется в своем поведении достаточно обширная и устойчивая группа людей»<sup>2</sup>. В трактовке дефиниции «школа» мы опираемся на определение, введённое в научный обиход А.Б. Бородиным по отношению к фортепианному исполнительству. Это «неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские принципы, отличается прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода»<sup>3</sup>.

**Основная цель диссертации:** выявить особенности становления и развития отечественного виолончельного искусства XVIII – начала XX столетий во взаимосвязи с западноевропейской исполнительской традицией.

Продвижение к данной цели потребовало решения ряда разнонаправленных **задач**:

1. Вывести из истории развития западноевропейского виолончельного искусства базовые алгоритмы, характерные для становления профессиональной инструментальной отрасли.

2. Теоретически и исторически обосновать понятия «инструментальная школа» и «виолончельная школа».

3. Подробно реконструировать функционирование системы отечественного струн-

<sup>2</sup> Традиция // Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М., 2004. См. URL: <http://www.term.ru/dictionary/187/word/tradicija> (Дата обращения 06.03.2015).

<sup>3</sup> Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования. Дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. С. 54.

но-смычкового инструментального – и, в частности, виолончельного – преподавания и исполнительства.

4. Соотнести – на основе вышеуказанных результатов научного анализа – этапы формирования двух образовательных традиций виолончельной практики – западной и российской.

5. Выявить в отечественной виолончельной школе периода организации и деятельности первых русских консерваторий преемственные черты и новые тенденции.

Поставленные задачи определили следующие **пути решения**:

- исследование западноевропейских и отечественной виолончельных профессиональных традиций с точки зрения ключевых фигур, ведущих школ, преемственных связей;

- выявление российских образовательных заведений, где велось преподавание виолончели, а также особенностей организации в них учебного процесса;

- персональный и комплексный анализ творческих биографий наиболее значительных западноевропейских и русских виолончелистов – исполнителей и педагогов (Ж.-Б. Форкрэ, Л. Боккерини, А. Крафта, О. Франкомма, Б. Ромберга, Н.П. Шереметева, Н.Б. Голицына, Матв.Ю. Виельгорского, К.Б. Шуберта, К.Ю. Давыдова и др.);

- прояснение динамики развития виолончельного инструментария и нотации;

- изучение исполнительских функций, техник, манер, воплотившихся в создании авторских виолончельных пособий и «Школ»;

- разнонаправленное рассмотрение виолончельного репертуара – с точки зрения хронологического, жанрово-типологического и концертно-статистического аспектов.

**Объектом** исследования является виолончельное искусство от XVIII столетия до 1920-х годов.

**Предметом** изучения – предпосылки, этапы, тенденции и закономерности бытования отечественной профессиональной виолончельной школы.

Объемность затрагиваемой тематики и необходимость поиска ответов на целый спектр различных вопросов потребовали привлечения столь же разнообразных **материалов исследования**.

Прежде всего, это историографические, эпистолярные, мемуарные свидетельства, содержащиеся в статьях, заметках и отзывах, воспоминаниях и письмах. Немалую часть необходимых документов составляют справки, приказы, уведомления и заявления, связанные с системой государственного регулирования деятельности культурных институций. Частично эти материалы опубликованы в научных сборниках – в частности, в составленном В.П. Погожевым объёмном «Архиве Императорских театров» (1892) и в Хрестоматии А.А. Ушкарёва «История театрального дела в России (1756–1917)» (2008).

Значительный корпус источников охватывает музыкальные трактаты и инструктивные пособия – авторские виолончельные «Школы» именитых виртуозов и выдающихся педагогов. В данную область изучения также попадает и сам инструмент – его типы и виды, размеры и пропорции, смычки и фурнитура.

Наконец, в поле зрения находились произведения, написанные в интересующий нас период либо посвящённые его истории и созданные в музыке, живописи и литературу-

ре. Это в первую очередь концертные ансамблевые и сольные сочинения для виолончели, оперные и симфонические партитуры в виде нот и записей, а также картины, гравюры, произведения художественной прозы.

Результаты целенаправленного поиска и систематизации разнообразных фактов и сведений, полученных из данных материалов и составивших **источниковедческую базу** исследования, отражены в соответствующих Приложениях к диссертации.

**Методология.** Междисциплинарная специфика избранной темы потребовала применения совокупности **методов исследования**, традиционно используемых в нескольких научных областях – *музыковедении, общей истории, социологии*, привлечения сведений как теоретической, исторической, так и музыкально-практической направленности.

Доминирующим здесь является метод *исторической реконструкции*, необходимый, прежде всего, для восстановления целостной картины бытования образовательной и концертной отраслей инструментального искусства. *Системный* (или *типологический*) метод позволил осуществить по отношению к этой сфере обоснование теоретических понятий школы и традиции, сложившихся в гуманитарных дисциплинах в связи с исследованием иных культурных явлений (в частности, проблематике бытования композиторской и фортепианной школ посвящены исследования О.Е. Левашевой, Н.Г. Шахназаровой и А.Б. Бородина).

При обработке первичной информации, связанной с функционированием отечественных музыкальных классов и других заведений, с выявлением основных номинаций репертуара, с установлением определённых приоритетов в сфере композиторских персоналий, для верификации полученных данных использован *статистический метод*. Привлечение *компаративного метода* было обусловлено необходимостью «наложения» друг на друга тенденций двух или нескольких разномациональных и разновременных культурных пластов.

*Биографический* метод задействован в сфере уточнения и осмысления подробностей жизненных и творческих путей музыкантов, их знаменательных встреч и плодотворного общения.

В процессе рассмотрения и сравнения словесных архивных источников потребовалось привлечение *текстологического* метода, а для изучения нотных источников – *музыкально-аналитических методов*, традиционных для отечественной теоретической школы. Наконец, при сопоставлении деталей и нюансов различных технологических характеристик инструментов, а также исполнительских трактовок виртуозов, применены знания *в области истории и теории инструментоведения и практические профессиональные навыки виолончельной игры*.

Воссозданная в результате исследования развёрнутая картина бытования отечественного виолончельного искусства XVIII – начала XX веков позволяет выдвинуть следующую **научную гипотезу**:

государственное участие в музыкально-общественной жизни страны, прочные творческие связи внутри возникшего российского музыкантского сообщества, плодотворные взаимоотношения с западными исполнителями очень высокого класса и, глав-

ное, стремление к высочайшему качеству музыкальной «продукции» – всё это показатели наличия *русской исполнительской школы*, сформировавшейся еще в «доконсерваторский» период; после открытия первых консерваторий *русская виолончельная школа*, развивая прежние достижения, вышла на качественно новый уровень, свидетельствующий об утверждении собственных инструментальных традиций.

**Научная новизна диссертации** определяется совокупностью результатов, полученных при раскрытии проблематики исследования:

1. Систематизированы разрозненные сведения и факты, связанные с функционированием в России профессиональной музыкальной струнно-смычковой отрасли в XVIII – начале XX столетий;

2. Проведены историко-социологические параллели и аналогии развития западноевропейского и российского виолончельного искусства;

3. Предприняты музыковедческие и инструментоведческие анализы и сравнения специфики ряда учебных пособий, выявлена непосредственная связь декларируемых в данных пособиях эстетических принципов и их конкретных проявлений в сфере выразительных средств композиторского творчества;

4. Прослежены наиболее важные закономерности бытования российской виолончельной традиции, сложившиеся в первое время работы столичных консерваторий и сохранившие свою значимость и актуальность до наших дней.

**Положения, выносимые на защиту:**

- со второй половины XVIII века и вплоть до 1920-х годов отечественное инструментальное искусство было плотно интегрировано в общеевропейский процесс, а художественные и общественно-социальные факторы и тенденции, повлиявшие на становление профессионального виолончельного искусства в России, были сходными на всём европейском пространстве;

- профессиональная виолончельная школа в России сложилась в «доконсерваторский» период, формирование ее основ началось со второй четверти XVIII столетия – лишь с небольшим запозданием по отношению к Западной Европе;

- отечественная виолончельная традиция XVIII – начала XX веков прошла два важных этапа – чрезвычайно интенсивного становления до середины XIX века и последующего успешного развития заложенных ранее основ в стенах первых столичных консерваторий, позволившего русской виолончельной школе в целом стать значительным явлением мирового масштаба.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Методология и материалы, представленные в настоящем исследовании, могут быть использованы в рамках лекционных курсов по истории западноевропейской и русской музыки, истории исполнительского искусства и по инструментоведению. Основные положения и выводы работы расширяют существующие представления о контекстах бытования струнно-смычкового и виолончельного искусства, о теоретических обоснованиях понятий «традиция» и «школа».

Наличие совокупности сведений, впервые объединённых или уточнённых на страницах работы, относится к «побочным» её результатам. Информация о некоторых доку-

ментах, ранее не вводимых в научный обиход, представляется интересной и необходимой для искусствоведов-архивистов, источниковедов и текстологов.

Систематизированные даты, факты, сведения, касающиеся различных сторон истории виолончельного искусства – персоналий, коллективов и образовательных учреждений, некоторых видов инструментов и партитур, виолончельных школ и «Школ», композиторских опусов и звукозаписей – могут быть полезны музыкантам-практикам: преподавателям виолончели, симфоническим дирижёрам, инструментальным мастерам.

**Подготовка и обсуждение** глав диссертации осуществлялись на кафедре истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Апробация результатов работы** проходила в рамках Международной научной конференции «Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: параллели и взаимодействия» (ГКА им. Маймонида, апрель 2010 г.), X Международной научной конференции «Музыкальное образование в контексте культуры» (РАМ им. Гнесиных, ноябрь 2010 г.), на заседании Сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

**Структура** работы включает введение, три аналитические главы, заключение, список литературы и девять приложений, в том числе «Генеалогическое древо виолончелистов»; «Виолончельное исполнительство и педагогика в XVII–XIX вв. (1665–1850): Россия – Западная Европа»; «Хронологическая таблица появления произведений виолончельного репертуара (1680-е–1920-е гг.)»; «Хронологический список выхода инструктивных пособий для виолончели (1720–2011)»; «Преподавание виолончели в России до 60-х гг. XIX века (1700–1860 гг.: «доконсерваторский» период)»; «Преподаватели первых русских консерваторий: Петербург-Москва (1859–1921)»; «Образцы постановок рук на виолончели в иллюстрациях»; нотные примеры.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** представлены обоснование актуальности избранной темы и её научная новизна; определены цель, основные задачи изучения, объект и предмет исследования; охарактеризованы методы его проведения и состояние музыковедческой разработанности указанной тематики; проанализирован ряд ключевых научных и информационных источников – исторических и современных, художественных, публицистических и документальных.

**Глава 1 «Виолончельное исполнительство и преподавание в странах Западной Европы в XVIII – первой половине XIX веков»** посвящена изучению основных составляющих европейской инструментальной традиции, а также главных тенденций её развития. Глава состоит из шести параграфов, совокупное содержание которых можно определить как становление «инструментальных контекстов».

В § 1 «Формирование и развитие инструментария. Виолы и виолончели» рассмотрена достаточно противоречиво отражённая не только в современных научных исследованиях, но и в исторической периодике, эпистолярной и мемуарной литературе ситуация сосуществования двух различных семейств струнных инструментов – виольного и скри-

пичного, в составе которых находились кардинально разные представители басовой группы – басовые виолы (гамбы) и виолончели.

Вопреки давно закрепившемуся в музыковедении общему определению, «война скрипок и виол» не всегда и не везде являлась таковой. В частности, на протяжении XVIII столетия в Европе каждый из названных инструментов занимал в музыкальной практике место, подобающее его акустическим и конструктивным особенностям. Первая половина века – время расцвета музицирования знаменитых виольных ансамблей (консORTов) и сольной игры на басовой гамбе Людовика XIV, Ж.-Б. Барьера, М. Маре, К.Ф. Абеля и А. Форкрэ – была периодом господства абсолютной монархии, когда тенденции исполнительства определяли вкусы правителей и аристократии.

Примерно ко второй трети века можно отнести зарождение новых эстетических идей эпохи Просвещения. Инспирированный их развитием процесс перемещения выступлений из замковых зал, уютных гостиных особняков и поместий в городские собрания был небыстрым, в разных государствах не однородным, однако направленным и необратимым. Музицирование постепенно стало превращаться из фонового действия в самодостаточное событие, для которого требовались уже иные по статусу, по размеру, по количеству и составу публики аудитории. Эстетические предпочтения слушателей изменились, и сдержанное, размытое, скорее тихое звучание виол в ансамблевых составах теперь дополнялось поддержкой уверенных, более сконцентрированных по тембру и потому более «громких» виолончелей. Общеευропейская тенденция усовершенствования и усложнения их конструкции не только привела к их повсеместной популярности, но и отразилась в стилистике новых сочинений для струнных. В это время благодаря А. и Д. Бонончини, Д. Габриели, Д. Яччини и Д. Галли появились первые произведения именно для виолончели, а при совместной игре традиционное пятиголосие виольных партитур, составленное согласно регистрам и окраске звучания инструментов, сменилось принципиально иной иерархией партий в сонатных формах, где четырёхстрочная вертикаль приобрела опору на ясное акустическое противостояние сопрано и баса, скрипки и виолончели.

Несмотря на довольно быструю экспансию в Западной Европе, нельзя утверждать, что виолончель в этот период «вытеснила» виолу, но, скорее, *потеснила* её. Долгое время существуя там под различными именами, она ещё не воспринималась в качестве самостоятельного сольного инструмента.

§ 2 «Искусство аккомпанемента». До наступления классической эпохи виолончель оставалась прежде всего инструментом аккомпанирующим, а не сольным в современном понимании этого слова. В многочисленных музыкальных трактатах и педагогических пособиях XVIII–XIX веков (И.И. Кванца, 1752; М. Корретта, 1741; Парижской консерватории, 1805; Б. Ромберга, 1839; и др.) выделялось несколько типов аккомпанемента – «простое» и импровизационное сопровождение виолончелью оперных речитативов; сопровождение сольных – инструментальных или вокальных – партий в самостоятельных разделах или пьесах; участие в инструментальном диалоге.

Стилистика сопровождения диктовалась чёткими смысловыми предпосылками и ограничениями, а также требованием создания определённой акустической атмосферы.

Опора на разветвлённые положения *теории аффектов* приводила к специфическому восприятию произведения исполнителями и публикой. И хотя сейчас абсолютно точное воссоздание его содержательных коннотаций невозможно, некоторые нюансы передачи необходимых аффектов в области виолончельной технологии дошли до нас благодаря исполнителям-виртуозам, описавшим подробности работы по достижению относительного соответствия между реальным и музыкальным выражением эмоции.

Наличие продуманного баланса между солирующим и аккомпанирующими голосами тоже является своего рода аффектом, влияние которого на современное нам слуховое восприятие нельзя недооценивать. При прослушивании исторически обоснованного исполнения наиболее сильное впечатление у публики чаще всего оставляет колоссальный по нынешним понятиям, иногда даже излишне подчеркнутый, контраст между звучанием сольной партии и тугтийного сопровождения. Во времена создания этой музыки он достигался за счёт использования разных по конструкции типов струнных инструментов, в том числе и виолончелей.

§ 3 «Виды виолончелей». С момента своего появления виолончель параллельно существовала в двух основных видах: небольшой инструмент для сольной и квартетной игры и, как правило, более массивный, с увеличенным корпусом – для игры в оркестре. Сейчас ситуация представляется диаметрально противоположной: именно сольный инструмент должен обладать достаточно большим корпусом, обеспечивающим объём и насыщенность звука, которые позволяют солисту равноправно участвовать в диалогах с симфоническим оркестром. При этом инструмент оркестровый может быть и не столь ярким, что позволяет виолончели тембрально сливаться с другими голосами оркестровой струнной группы.

Иначе думали музыканты в XVIII–XIX столетиях, уделяя значительное место в своих трудах вопросам выбора инструментария (Л. Моцарт, И.И. Кванц, Ю.Ф. Дотцауэр и др.). Ведь тогда на толстых струнах, которые удобно размещались на больших виолончелях, достигалась в первую очередь сильная и резонансная вибрация, улучшавшая качество звука. Однако эти струны, опиравшиеся на высокую подставку, располагались довольно далеко от грифа, а невозможность их быстрого нажатия пальцами левой руки приводила к значительному снижению скорости, беглости и виртуозной лёгкости игры, необходимых и для моторных, и для кантиленных сольных эпизодов. Всё это, напротив, легко осуществлялось на меньших по размеру виолончелях сольного типа – с низкой подставкой и более тонкими струнами. Их звучание позволяло не «накрывать» (как сейчас), а тембрально «пробивать», прорезать даже плотные пласты оркестровой фактуры.

Несмотря на то, что струны с металлической обмоткой начали производиться итальянскими мастерами ещё во второй половине XVII столетия, «совместить» эти универсальные для натяжения на любые типы инструментов струны с такими же универсальными пропорциями собственно виолончели удалось не сразу. Практически до середины XIX века в конструкции инструмента продолжали происходить многочисленные модификации, направленные на поиск идеального типа, равно пригодного для всех видов музицирования в любых акустических условиях.

Значительный вклад в создание такой виолончели внёс выдающийся виртуоз и

композитор Бернгард Ромберг. Известны его многочисленные эксперименты с варьированием длины, пропорций и угла наклона грифа, натяжением более тонких струн и использованием обновлённой («туртовской») модели смычка. В результате Ромберг стал одним из первых среди виолончелистов, предпочитавшим исполнение оркестровых, камерных и сольных сочинений на одном и том же инструменте – с малым корпусом. Однако в целом процесс изменения инструментальных приоритетов происходил медленно и практически не затрагивал сферу влияния оркестровых музыкантов. На основании анализа учебного материала инструктивных пособий XIX века можно утверждать, что устойчивая функциональная классификация виолончелей сохранялась фактически до второй его половины. И сейчас, когда их размеры достаточно унифицированы, разделение виолончелей на оркестровые, ансамблевые и сольные, выраженное не столь отчётливо, как 250 лет назад, тем не менее существует.

Периоды прошедших радикальных изменений устройства и видов струнных инструментов естественным образом отразились в типах изложения партий в инструментальных партитурах, чему посвящен § 4 «Инструмент в инструментальной партитуре». Анализ исторических, историографических и нотных источников позволил очертить основные этапы процесса акустического и эстетического перерастания виолончельным искусством рамок одного из инструментальных контекстов – оркестровой партитуры:

— со второй половины XVI века и примерно до 1730-х – период распространения генерал-баса и господства импровизационного стиля аккомпанемента, когда в составе ансамблей находилась в большинстве случаев лишь одна виолончель, партия которой не записывалась на отдельной строке;

— с 1730-х до последней четверти столетия – увеличение инструментальных составов и количества виолончелей в них, постепенный отказ от цифрованного баса и всё более чёткая композиторская фиксация подробностей нотного текста; зарождение традиции расписывания каждой из басовых партий *continuo* (гамб, виолончелей, клавесина) на отдельной строке партитуры;

— примерно с 1780-х до рубежа XVIII–XIX столетий – становление понятия инструментального опуса; классификация инструментов по группам и внутри них в оркестре классического типа; распространение принципа дифференциации басовых партий на независимые строки для фагота, виолончелей и контрабасов;

— 1780-е–1810-е (период нововведений Ромберга) – фиксация виолончельного текста согласно основной идее «играть там, где написано» с записью музыки в трёх ключах вместо пяти; этот приём, впервые использованный в сольных произведениях, довольно скоро распространился и на создание партитур с характерной тенденцией индивидуализации и усложнения виолончельных оркестровых партий;

— 1810-е–1827-й – эпоха утверждения бетховенского оркестрового стиля; переосмысление традиционных функций и звучания оркестровых групп; предвосхищение романтических эффектов (в частности, т.н. «обмана» слуха);

— первая половина XIX века – виолончельная оркестровая партия внутри себя всё чаще делится на строки *divisi*, объединяя несколько индивидуализированных голосов; «хоры» виолончелей, распространённые во французской музыке, перенимает романти-

ческий оркестр (к примеру, в сочинениях Листа и Вагнера). Таким образом происходит сюжетное замыкание исторического «круговорота»: функции и качества «сольной» виолончели в рамках звучания симфонического оркестра напоминают о традициях «эпохи импровизации», когда в небольшом ансамбле виолончель, сопровождавшая певческий голос и традиционно подражавшая ему, была всего одна. Однако солирующий виолончелист в музыке барокко и классико-романтического периода с эстетической точки зрения представляет собой две совершенно разные творческие ипостаси.

§ 5 «Виолончельный репертуар и концертная практика» объединяет важные составляющие профессиональной музыкальной сферы: заказчик (покровитель, меценат) – автор идеи (композитор) – исполнитель – потребитель (публика) – условия бытования – репертуар. Они взаимосвязаны не только прямо между собой, но и каждая с каждой на глубинном смысловом уровне, что обусловило их сквозное рассмотрение во всех главах диссертации.

В доклассический и раннеклассический периоды история создания авторской инструментальной музыки чаще всего начиналась с заказа покровителя. Структура концертной жизни по существу была ограничена определённым количеством «закрытых» от широкой публики выступлений и вкусами однородной по социальному составу аудитории. Именно в подобных условиях были созданы виолончельные шедевры И.С. Баха, Й.Ф. Гайдна и других композиторов (хронология появления наиболее значительных произведений виолончельного репертуара отображена в Приложении 3). Однако в дальнейшем именно предпочтения разных категорий слушателей стали определять появление и выбор концертного репертуара, так как в значительных культурных центрах постепенно получила существенное распространение традиция проведения серий оркестровых концертов (поздние французские *Concerts Spirituels* и концерты Олимпийской ложи; английские *Bach-Abel concerts*, *Professional* и *Philharmonic concerts*; концерты капеллы Бюкебурга в Германии). Число разнообразных видов (типов, жанров) выступлений увеличилось, и авторы и исполнители музыки получили возможность самостоятельно выбирать условия и сферу своей деятельности. Дошедшие до нас свидетельства Б. Ромберга, И. Мошелеса, Л. Шпора и К. Бетховена иллюстрируют стремительно менявшиеся нравы и доказывают, что прежнее положение простого служителя перестало удовлетворять музыкантов. Публичный успех постепенно начал представляться и ощущаться в качестве показателя успеха творческого, что не могло не повлиять на изменение отношения общества к статусу солиста. С этим непосредственно связано протекание и другого важного процесса – разделения функций композитора и исполнителя. Характерно, что собственно регистровое и акустическое «возвышение» сольной партии виолончели над оркестровой тканью, предпринятое в рамках становления классицистской модели симфонического мышления в виолончельных концертах Й.Ф. Гайдна – в данной сфере одного из первых композиторов-не исполнителей, – вполне соответствовало дальнейшему «возвышению» образа солиста-виртуоза в представлении социума.

На рубеже XVIII–XIX веков тяжёлое финансовое положение многих европейских государств значительно подорвало стабильность аристократической поддержки музыкального искусства. Во главу его по-новому складывавшейся иерархии история оконча-

тельно выдвинула творческую фигуру виртуоза, чьи деятельность и достижения отныне неразрывно связаны как с потребностями и вкусами широкой публики, так и с областями и персоналиями, обслуживающими и диктующими концертную «политику». Не случайно к первой половине XIX столетия относятся первые «музыкально-рекламные» акции, предпринятые Н. Паганини и Ф. Листом и их концертными агентами. «Подготовленная» публика теперь всякий раз ждала сенсации, и всё в поведении и выступлении виртуоза направлено было на то, чтобы её обеспечить. Длительность протекания и структура концертов изменились, так как артист, играя в составе ансамблей и соло, всё чаще и больше без перерыва находился на сцене. Проблема физической выносливости приобретала особенное значение: многие солисты, непривычные к новым исполнительским нагрузкам, прекращали свою концертную деятельность. В этих условиях и концертно-оркестровые, и камерные сочинения стали приобретать иные масштабы звучания и иную смысловую глубину. Происходившие изменения всей структуры концертной жизни оказывали влияние на воспитание и обучение музыкантов, а наиболее значимые из перемен отобразились на страницах авторских метод и учебных пособий.

§ 6 «Школы и “Школы”. Методы преподавания и традиции исполнительства» объединяет прочерченные выше линии, связывая между собой техники, подходы, стили, особенности мышления разных эпох в анализе определённых направлений развития инструментального искусства (школ) и конкретных нотных изданий («Школ»).

Рассмотрение функционирования итальянской инструментальной школы на протяжении XVII–XVIII столетий позволило выявить весьма важное разграничение влияний *традиции* и *школы*. Экономический спад начала XVIII века в Италии, ставший причиной массового закрытия музыкальных учреждений, привел к массовой иммиграции итальянских музыкантов, в том числе виолончелистов Д. Боночини, Ф. Албореа, Д.Б. Черветто, Дж. Далольо, Дж. Далль’Окка, Л. Боккерини, А. Капорале, А. Дельфино и многих других – именитых исполнителей, зачастую невольно, но отчётливо диктовавших направления развития внутри иных национальных традиций. Италия, тем не менее, продолжала оставаться художественно-эстетической «Меккой» для артистов других стран. Таким образом, даже утратив влияние в рамках собственно *школы*, с точки зрения преемственности *традиции* итальянская инструментальная культура сохраняла своё значение вплоть до начала XX столетия.

Между тем и общеевропейские условия, предполагавшие некие рамки бытования отдельных школ, на протяжении XVIII столетия понемногу начинали меняться, а представления о том, что такое школа, – рассеиваться. Нестабильность политического положения и «прозрачность» внутриевропейских границ обусловили непрерывные миграции выдающихся виолончелистов всех стран и национальностей. Многочисленные известные факты общения Л. Боккерини, братьев Дюпоров, Б. Ромберга, Ж.М. Ламара, М. Борера, отца и сына Крафтов, Ю.Ф. Дотцауэра и многих других виолончелистов красноречиво свидетельствуют о неизменно уважительных взаимоотношениях музыкантов и их участия в совместных творческих «проектах».

Факт создания первых тиражируемых пособий по виолончельной игре именно французами (см. Приложение 4) – прямое следствие функционирования такого рода ар-

тистического содружества. Французская виолончельная педагогика, многое позаимствовавшая у соседей-итальянцев, занимала ведущее положение в Европе на протяжении более 100 лет – от начала XVIII и до первой трети XIX столетий. В самом начале 1800-х в Париже были изданы три объёмных педагогических труда, суммировавших находки и открытия предшествовавших периодов, – «Школа» Ж.-Б. Бревеля (1804), «Метода Парижской консерватории» (1805) и «Описание виолончельной аппликатуры и штрихов» Ж.-Л. Дюпора (1806). Причём две последние работы готовились параллельно, в них имеются текстологические совпадения, а кроме того, существуют свидетельства об участии в подготовке «Методы» также и Б. Ромберга. Сформулированные позднее в «Школе» самого Ромберга (1839) специфические технические приёмы исполнения являются наиболее прогрессивными для своего времени, а эстетические взгляды виртуоза, сложившиеся в первой трети XIX столетия и позднее опубликованные на страницах данного пособия, были во многом созвучны формирующимся традициям русской исполнительской школы.

В качестве итогов рассмотрения происходивших процессов можно констатировать следующее. Изменения эстетических установок в Западной Европе в течение XVIII века привели к появлению нового инструмента семейства скрипок – виолончели – и его подразделению на сольные и оркестровые типы. Благодаря формированию оригинального сольного, ансамблевого и оркестрового репертуара, появлению в Италии, Франции, Австрии и Германии музыкальных династий исполнителей европейское виолончельное искусство достигло высокого уровня, а его дальнейшее развитие в XIX веке оказалось неразрывно связанным со становлением романтического образа солиста-виртуоза. Творческое общение ведущих европейских виолончелистов привело к созданию ряда авторских методов, которые отразили наиболее прогрессивные взгляды на исполнительское искусство и стали основой для передачи сложившихся национальных традиций.

**Глава 2 «Становление виолончельной школы в русской инструментальной практике XVIII – первой половины XIX веков»** включает четыре параграфа.

**§ 1 «Школа и традиция в области музыкального искусства как предмет научного осмысления»** посвящён теоретическому и историческому обоснованию понятий «инструментальная традиция» и «инструментальная школа». Для этого были проанализированы модели, принятые в других научных областях и дисциплинах (в частности, в философии), а в музыкальной области за основу были взяты исследования композиторского и фортепианного творчества.

Говоря об отечественной музыке XVIII века, учёные обособленно рассматривали процессы становления композиторской школы и закладывания основ явно выраженной традиции инструментального музицирования. Понятие школы, по сложившейся научной традиции, вводилось безо всяких предварительных объяснений.

Между тем, выявленные в работах российского музыковеда О.Е. Левашевой важнейшие компоненты формирования русской композиторской школы (художественное и стилевое единство, включённость в проблематику развития других искусств, преемственность как опора на национальные компоненты языка, перспективность дальнейшего развития) представляется возможным применить и к процессу становления отече-

ственной исполнительской школы – в частности, виолончельной.

В совокупности описанных качеств школа предстаёт практическим методом отображения более крупного феномена – традиции. Их взаимосвязь в динамике определена Н.Г. Шахназаровой: «<...> Художественная традиция – специфический механизм преемственности позитивного опыта в области эстетического освоения действительности. В школе традиция академизируется и, как показывает исторический опыт, имеет тенденцию к догматизации»<sup>4</sup>. Таким образом, основные признаки существования школы как института сохранения и преемственности традиции можно проследить в виолончельном искусстве как западных стран (см. Глава 1, §§ 5, 6), так и России (Глава 2, §§ 2–4).

В § 2 «Преемственность и особенности развития в России западноевропейских традиций и школ инструментального искусства» последовательно рассматриваются различные способы и конкретные пути передачи преемственности в рамках формирования отечественной виолончельной традиции. Проанализированы следующие аспекты:

- формирование музыкальных династий и «цеховой» принцип обучения;
- работодатели, покровители и меценаты;
- императорские и крепостные инструментальные коллективы;
- государственная система становления и поддержки инструментального музыкального образования;
- профессионалы и любители;
- экспансия иностранных специалистов; массовое и индивидуальное воспитание отечественных инструменталистов.

Обращение к функционированию разных областей отечественной инструментальной отрасли показало, что говорить о существовании русской исполнительской школы в первой половине XVIII столетия пока преждевременно. Дошедшие до нас немногие документальные свидетельства не способны достоверно отразить целостную картину происходившего. Тем не менее, начиная со второй четверти столетия в этой сфере совершались важные и существенные перемены, зафиксированные во множестве источников и приведшие в результате к возникновению школы.

Так, расширение границ бытования концертной жизни и неуклонный рост музыкальной отрасли, объединявшей деятельность музыкантов-любителей из дворянского и купеческого сословий с формировавшейся структурой гастрольных выступлений приглашённых виртуозов-иностранцев, потребовали создания и постоянного функционирования определённой *системы* музыкального обучения. Она была призвана удовлетворить всё возрастающий спрос на исполнительские и педагогические силы, необходимые как Императорским оркестрам, так и другим коллективам – симфоническим и камерным, государственным и частным, столичным и провинциальным. В процессе развития этой системы закономерно возникали первые в стране инструментальные музыкальные династии (в частности, семьи Поморских, Яблочкиных, Тепловых, Ершовых и Дробыш), закреплялись пути и способы оказания исконно русской меценатской поддержки.

---

<sup>4</sup> Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия // Кельдышевские чтения – 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / ГИИ. Сост. Н.Г. Шахназарова, ред. С.К. Лашенко. М., 2008. С. 6–7.

Государственное и общественное участие в организации структуры музыкального образования базировалось на создании при большинстве профильных и непрофильных учебных заведений инструментальных классов. В настоящее время удалось точно установить по крайней мере 23 таких заведения (см. Приложение 5). Кроме того, существовали частные музыкальные училища и школы, принимавшие представителей всех сословий, а при крепостных оркестрах работали специально приглашённые капельмейстеры, исполнители и репетиторы.

Успешное овладение основами музыкальной профессии сулило в будущем для учащихся определённых социальных групп перемену статуса. И положение бывших крепостных, обретавших – вместе со свободой от сословных ограничений – возможность посвящать всё своё время музыке, с этой точки зрения было предпочтительнее положения русских дворян, которые, как известно, по закону не имели права «числиться» музыкантами (т.е. заниматься профессиональной музыкальной деятельностью). Однако и просвещённый дилетантизм, как его понимали в то время, по существу предполагал вполне профессиональное отношение к делу.

В условиях наступавшего (начиная от рубежа XVIII–XIX столетий) распада старинного усадебного быта границы между отношением к крепостным и вольнонаёмным музыкантам, к любительским и профессиональным занятиям музыкой постепенно всё более сглаживались. А желания просвещённых дилетантов совпадали с государственной культурно-музыкальной политикой в самом главном – они хотели иметь лучшее и квалифицированное образование. Таким образом, профессиональное воспитание отечественных виолончелистов, как оркестрантов, так и солистов, традиционно находилось в ведении многочисленных иностранных преподавателей. Независимо от вида службы (государственной или частной), таких педагогов, как И. Гюбнер, И. Ридель, И.Г. Фациус, Й. Фиала, Я.А. Мареш, Дж. Дальольо, Д.Г. Бахман, А. Дельфино, Ф. Кнехт, К.Б. Шуберт и многих других виолончелистов, объединяло положение признанных в Европе профессионалов высокого класса. Именно их деятельность заложила фундамент для дальнейшего развития русской виолончельной школы.

§ 3 «Виолончельные персоналии в России» посвящён изучению биографий наиболее известных отечественных исполнителей-солистов и выявлению тех предпосылок, благодаря которым уже начиная с последней четверти XVIII столетия стало возможным появление на концертных сценах империи значительных творческих фигур. Этому способствовали не только отмеченные выше процессы сословной унификации, но и закономерные (параллельные западноевропейским) изменения в сфере концертной жизни. В период расцвета виртуозного исполнительства количество видов публичных выступлений и популярных инструментальных специальностей являлось в российских крупных городах максимальным. Таким образом в число сольно-ансамблевых концертных инструментов попала и виолончель, а в число любимых слушателями солистов – представители почти что всех сословий, включая крепостных музыкантов И.И. Хорошевского, П. Ясниковского, И. Григорьева, И.М. Головина, Г.С. Лебедева, И.О. Лобкова, И.К. Подобедова. Многие из них по праву заняли места в оркестрах рядом со своими знаменитыми преподавателями-иностранцами. Столь же закономерны широкое общеевропей-

ское признание и выдающийся успех русских исполнителей-аристократов, материально обеспеченных для любого числа выступлений в разных странах и аудиториях. Среди них – арфист, пианист и композитор Н.П. Девитте, гитарист Н.П. Макаров, скрипач-виртуоз А.Ф. Львов, виолончелисты Н.Б. Голицын и Матв.Ю. Виельгорский – ученики прославленных европейских «звёзд», регулярно гастролировавших или поселившихся постоянно в России.

Есть, впрочем, и ещё одна существенная причина, по которой имена и достижения двух первых российских виолончелистов-виртуозов европейского класса – князя Голицына и графа Виельгорского – столь тщательно сохранила история. Оба исполнителя, имевшие возможность заказывать музыку самым известным композиторам и играть новейшие произведения, в первую очередь способствовали созданию русского концертного и камерного виолончельного репертуара.

В § 4 «Формирование отечественного виолончельного репертуара» рассматривается значительный и важный период развития жанра русского публичного концерта: «сборных» вечеров начала века и выступлений известных виртуозов в антрактах театральных представлений – к господству так называемого авторского концерта, где главным героем являлся солист-инструменталист. В этих условиях происходило освоение западноевропейской музыки и создание отечественной, адресно предназначавшейся в том числе и виолончелистам.

Становление репертуарных предпочтений всегда неотделимо от традиций музицирования, в данном случае востребовавшего в первой четверти XIX столетия струнные ансамблевые произведения (квартеты Л. Боккерини, венских классиков, Ф.К. Гебеля и др.), а во второй – концертно-симфонические (сочинения Б. Ромберга, братьев Виельгорских, К. Шуберта, Ф. Сервэ и др.). В бытовании отечественной жанровой системы процесс продвижения от ансамблей «аккомпанирующего» типа к использованию классических форм, от концертных парафраз и вариаций – к циклическому сольному концерту являлся также и процессом постепенного раскрепощения виолончельных партий и функций, закрепления эстетических приоритетов в области виолончельного искусства. И уже ко времени образования первых отечественных консерваторий, то есть спустя менее столетия от начала рассматриваемого периода, последняя ступень освоения традиции – становление репертуара – оказалась в России успешно пройденной. Об этом ярко свидетельствует музыкальное наследие той эпохи – в частности, циклы вариаций братьев Виельгорских и А.А. Алябьева, концерты Н.Я. Афанасьева, К. Шуберта и К.Ю. Давыдова, камерные опусы А. Гензельта и А.Ф. Львова, К.Н. Лядова и А.П. Бородина.

**Глава 3 «Новизна и преемственность тенденций русской виолончельной школы в деятельности первых отечественных консерваторий»** объединяет пять параграфов, в целом посвящённых выявлению и анализу событий и фактов истории функционирования русского академического виолончельного образования. Характерные черты, ранее наблюдавшиеся в западноевропейском и отечественном искусстве, наиболее ярко проявились в становлении и укреплении традиций виолончельного обучения в рамках российской консерваторской концепции.

В § 1 «Восприятие творческой фигуры артиста в новых условиях» рассматривается

биография Карла Давыдова – одного из самых известных виолончелистов XIX века.

Во второй половине XIX века в музыкальном искусстве России стали появляться творческие фигуры, при жизни безоговорочно заслужившие мировое признание. Это А.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский и К.Ю. Давыдов – первые русские профессиональные пианист, композитор и виолончелист. Теснейшая связь персоналий этой триады с образом и эстетикой консерваторского образования привела к тому, что до сих пор во многих, в том числе и научных, изданиях Давыдов называется первым русским консерваторским профессором виолончели.

В рассматриваемый период реформа российской концертной практики позволила артисту по-иному ощутить себя не только на сцене, но и в социальной среде: престижность, элитарность профессии виртуоза теперь обеспечивала ему уважение, оказываемое как равному очень именитым и очень богатым людям. В этих условиях положение и достижения Давыдова – художника, творца – в какой-то мере даже противопоставлялись упорной, каждодневной, обыденной практике музыкальных «ремесленников», его иностранных учителей и непосредственных предшественников.

#### § 2 «Первые русские консерватории: педагоги и воспитанники».

Проект создания консерватории, принадлежавший А.Г. Рубинштейну, предусматривал наличие в её виолончельном классе двух должностей – профессора и помощника (адъюнкта). На эти места к сентябрю 1862 года, когда консерватория открылась, были уже приглашены выдающиеся исполнители и педагоги, значительную часть своих жизней посвятившие служению русскому искусству: К.Б. Шуберт (1811–1863) и И.И. Зейферт (1833–1914), оба носившие звание «солистов Его Величества», из которых первый был концертмейстером оперного, а второй – балетного оркестров Императорских театров. Давыдов же «унаследовал» место профессора (как и место оркестрового концертмейстера) только после смерти Шуберта – одного из своих учителей.

В целом на протяжении всей второй половины века сферу инструментального обучения двух столичных консерваторий с успехом представляли в основном иностранцы. Все они приглашались в Россию в первую очередь на ответственные должности в Императорских оркестрах, где любое (а тем более концертмейстерское) место традиционно оставалось мечтой каждого перспективного инструменталиста Европы. И именно в эти оркестры, а вовсе не в только что организованные консерватории, стремились знаменитые зарубежные исполнители. Между тем недавно возникшее Русское музыкальное общество и его образовательные «детища» гораздо более, чем императорские институты, нуждались в рекламе. Её и обеспечивало приглашение для педагогической деятельности виртуозов-«звёзд» европейского масштаба.

Все без исключения первые консерваторские профессора-виолончелисты занимали ведущие места в оркестрах, работа в которых, помимо престижного положения, обеспечивала высокий и стабильный доход. Однако, судя по результатам преподавания, занятость профессоров и адъюнктов также и в оркестровой сфере и, зачастую, в сольном и камерном исполнительстве не мешала воспитанию ими замечательных профессиональных кадров. Уже через несколько лет после открытия в обеих консерваториях почти одновременно появились два студента, выросшие со временем в выдающихся артистов,

прославивших русское виолончельное искусство, – А.В. Вержбилович (1849 или 1850–1911) и А.А. Брандуков (1856–1930). Карьера второго из них сложилась достаточно драматично, поскольку период артистического расцвета виртуоза совпал со временем утверждения первой русской академической виолончельной традиции, которую связывали с именем лишь одного артиста – Давыдова. Отметим, что в сообществе музыкантов уже тогда немецкая школа Фитценгагена (учителя Брандукова) противопоставлялась по существу также немецкой, а по восприятию – русской, школе Давыдова. Влияние Давыдова сложно переоценить – ведь ни одна профессиональная сфера инструментализма не порождает такой совокупности общепринятых и индивидуальных, традиционных и новаторских составляющих при неотъемлемом влиянии личностного фактора, как педагогика.

§ 3 «Традиции, школы и “Школы” в педагогике столичных консерваторий». Основной целью здесь было показать, как менялись с течением времён мотивации, содержание и конкретные задачи создания виолончельных «Школ» и пособий, с какой точностью в их текстах отражались эстетические установки разных периодов развития виолончельного искусства.

Так, европейские «Школы» классической эпохи (М. Корретта, 1741; Ф. Джеминиани, 1745 и 1751; «Метода Парижской консерватории», 1805; Ю.Ф. Дотцауэра, 1824; Б. Ромберга, 1839; и др.) в обязательном порядке уделяли пристальное внимание последним новшествам исполнительства, как в технологических, так и в эстетических аспектах подготовки музыкантов, не только профессионалов, но и любителей. Появление «Школы» Давыдова (1888), методологически наследовавшей установкам своих немецких предшественников (в частности, «Практической школе» Й. Вернера, 1882), хронологически относится к эпохе господства иного стилистического направления (романтизма) и другой педагогической концепции. Если в прежние времена учитель по специальности зачастую являлся единственным наставником начинающего музыканта, то в рамках консерваторского процесса его роль довольно существенно ограничивалась. В новых условиях функция общего эстетического воспитания распределялась по классам преподавателей целого корпуса профильных и общеобразовательных предметов и дисциплин.

Отмеченное изменение не могло не сказаться на учебно-методической литературе для виолончели. Даже в собственно названиях школ и метод (хронологический список их появления представлен в Приложении 4) прослеживаются основные направления эволюции педагогических установок и принципов. Примерно с середины XIX века внимание авторов инструктивных пособий (Г. Вэлдера, 1852; К. Шрёдера, 1876; Х. Хеберлейна, 1880; А. Массо, 1888; и др.) обращено преимущественно на развитие собственно технологического аспекта подготовки инструменталистов, ансамблево-сольная и оркестровая функции техники исполнителя здесь унифицированы, а эстетические аспекты или такие критерии, как публичные «удовольствие и удовлетворение», столь важные для авторов «школ» предшествовавших поколений, уже вынесены за рамки текста изданий.

С этой точки зрения значимость «Школы» Давыдова – в создании артистической атмосферы, рассеянной «в контексте», впервые выведенной «за скобки». И это есть

главная составляющая в образовательной модели новых эпох – «консерваторской» и «позднеромантической». Ведь многочисленные частности стиля исполнения теперь выходили на качественно иной уровень, и их – вместе с другими свойствами индивидуального высказывания – уже невозможно стало отражать лишь посредством словесных толкований.

Поэтому естественно, что в представлении коллег, критиков, публики, студентов преподавательская концепция Давыдова не ограничивалась лишь конкретными инструктивными формулировками его «Школы» и редакциями репертуарных произведений. Напротив, данная концепция в значительной степени дополнялась свойствами исполнительской манеры этого солиста, его поведенческих установок во время уроков и репетиций, тех показов, фраз и мелких замечаний, которые хорошо помнят ученики и зачастую недостаточно отчётливо фиксируют исторические документы.

Аналитическое рассмотрение текста «Школы» и исторического контекста её появления позволяет разграничить понятия *традиции* и *школы* в рамках бытования отечественной академической образовательной системы. Совершенно ясно, что Давыдов *не* сформировал русскую виолончельную *школу* (она сложилась значительно ранее) – но, бесспорно, стоял у истоков современной нам виолончельной *традиции*. Его деятельность во всей совокупности стала явлением настолько общественно значимым, что практически сразу же обусловила установление самой почвенной из отечественных преподавательских идей. С первых лет работы консерваторий и до настоящего времени наши профильные учебные заведения всех уровней образования уделяют повышенное внимание воспитанию прежде всего сольных музыкантов. Явно выраженные последствия влияния манеры, стиля, преподавания, личности Давыдова до сих пор приводят к сознательному акцентированию качеств индивидуализации, «вживания», «большой эмоции» и укрупнения архитектоники, при котором нередко теряются интересные детали. Указанные характерные черты, оказавшие непосредственное влияние на отбор и редукцию виолончельного репертуара, и сейчас определяют отличия «русской школы» в представлении Запада.

Структура и содержание § 4 «Формирование академического репертуара: контекст и критерии отбора» опираются на два взаимосвязанных научных метода: статистическое исследование репертуара и историческое изучение общекультурных и индивидуально-личностных предпосылок его становления. В результате обобщения полученной информации, можно сделать следующие выводы:

- к принципам формирования академического виолончельного репертуара во второй половине XIX века отечественные эстетические тенденции, сложившиеся в иных репертуарных сферах (в частности, симфонической или фортепианной), имеют лишь опосредованное отношение; в качестве определяющих, ключевых факторов здесь по-прежнему (как и в первой половине столетия) выступают изменение структуры и видов концертной практики;

- иерархия внутри виолончельного репертуара в описываемый период складывалась по принципу «от крупного к мелкому»: от циклических произведений концертно-симфонических жанров – к масштабным концертным пьесам, к сонатам в сопровожде-

нии фортепиано, и, наконец, к миниатюрам для салонного музицирования, используемым в качестве произведений для «бисов». Нетрудно заметить, что в указанных границах репертуарной системы не было тогда места крупным концертным сочинениям иных жанров (например, различным «темам с вариациями») или достаточно протяжённым сюитным циклам пьес для дуэтного ансамбля с участием фортепиано; в качестве исключений, которые обязательно находятся в любой сфере и которые здесь обусловлены определённым отношением самого известного российского виртуоза – Карла Давыдова, – необходимо назвать (по убывающей частоте исполнений) сочинения самого Давыдова, Ф. Серве, А.Г. Рубинштейна, И.С. Баха и Б. Ромберга;

– в результате влияния личных предпочтений Давыдова наблюдается ограничение и в выборе конкретных произведений; так, например, знаменитые сольные сюиты Баха в Петербургской консерватории не изучались вплоть до рубежа XIX–XX столетий, виртуозные опусы Серве, напротив, исполнялись весьма часто, а фактически относящиеся к тому же направлению произведения Ромберга – редко;

– после ухода Давыдова из жизни в отечественном репертуаре произошли значительные изменения. Направлены они были прежде всего на структуризацию академических учебных и концертных программ, а также на качественные и количественные сокращения в рамках репертуарной системы. Эта тенденция становится одной из определяющих в концепции русского профессионального виолончельного образования всего XX столетия и перерастает в консервацию и догматизацию традиций.

§ 5 «Консервация традиций школы и дальнейшие пути развития отечественного виолончельного искусства». Суммируя результаты проведённых изысканий и привлекая аналогии с последующей историей отечественного виолончельного искусства, можно утверждать, что в дальнейшем в профессиональном виолончельном обучении всё более характерными становятся не только редукция избираемого репертуара, но и стандартизация в его интерпретации. Это можно проследить на примере бытования сольных сюит И.С. Баха, сонат Л. Бетховена, «Вариаций на тему рококо» П.И. Чайковского и Сонаты Д.Д. Шостаковича. В этой связи, безусловно, особого внимания заслуживает творческий облик Мстислава Ростроповича, чьё доминирующее воздействие на формирование общих стилевых установок нынешней русской виолончельной школы представляется бесспорным.

Закрепление описанных тенденций привело к тому, что на протяжении уже как минимум полувека почвенной российской *идее традиции* в других странах постепенно противопоставляется – иногда всё более явно – *концепция художественного изобретения*. Разумеется, далеко не всегда подобные «изобретения» опираются на адекватный технологический уровень передачи и убеждают достоверностью осмысления содержательных коннотаций. В целом же получается, что в таких условиях русская и западная виолончельные практики обречены на дальнейшее освоение двух кардинально противоположных педагогических концепций.

Однако процессу окончательного их расхождения в последние десятилетия воспрепятствовала политика. Экспансия перспективных педагогов и исполнителей из России за границу явилась исторически апробированным и наиболее логичным путём ре-

шения проблемы постепенной утраты традиционных ценностных основ исполнительства и сыграла значительную роль в восстановлении единого мирового музыкального пространства. Строгая, иерархически выверенная система бытования струнно-смычкового искусства, унаследованная Россией в XVIII столетии, ныне, пройдя длительную «проверку временем» и в какой-то степени трансформировавшись на отечественной почве, вновь – уже на ином качественном уровне – обращается к своим западным истокам.

**В Заключение** подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования.

Теоретическое и историческое обоснование понятия «инструментальная школа» в рамках изучения русского виолончельного искусства позволило проследить ряд взаимосвязанных этапов её становления и бытования: от начала XVIII века, когда появляются первые предпосылки для возникновения виолончельной школы, до настоящего времени.

Подробное рассмотрение и сравнительный анализ западных и российских тенденций развития струнно-смычковой и виолончельной практики показывают, что в данной области можно провести важные культурно-исторические параллели хронологического порядка. Это, в частности, общность направлений развития виолончельного искусства в России и Западной Европе на рубеже XVIII–XIX столетий (изменения в системе государственной поддержки музыкального искусства, утверждение новых видов музицирования) и в первой трети XIX (переход к «эпохе» виртуозности и формирование нового романтического типа исполнителя).

Выявленные обобщающие тенденции и процессы по своему значению намного превышают масштабы развития любой отдельной музыкальной или профессиональной сферы. Биографические и эстетические пути развития инструментария и литературы, исполнительства и педагогики, появление выдающихся композиторов, виртуозов и сочинений, музыкальных коллективов и типов концертных выступлений, формирование общественных представлений складываются в документированную летопись существования и взаимовлияния разных национальных виолончельных традиций и школ.

Раскрытие важнейших составляющих формирования традиции в принципе, их отображение в совокупности практических методов и эстетических установок – школ – позволило изучить особенности бытования виолончельного исполнительства и преподавания в России в общеевропейском контексте, что привело к следующим выводам:

1. Формирование основ русской профессиональной виолончельной школы происходило начиная со второй четверти XVIII столетия, лишь с небольшим запозданием по отношению к Западной Европе. На протяжении конца XVIII – первой трети XIX веков русское виолончельное искусство фактически полностью ассимилировало западноевропейскую традицию, его основные события воспринимались уже как события общеевропейского значения, а накопленный опыт реализовался в последующей деятельности консерваторий. Необходимо подчеркнуть, что становление традиции, происходившее на протяжении примерно двух столетий в Западной Европе, в России заняло не более 70 лет «доконсерваторского» бытования инструментальной музыкальной культуры.

2. В России уже в «доконсерваторский» период государственная, общественная и

частная поддержка определённых структур организации музыкальной жизни явно была направлена на создание сообщества профессиональных музыкантов, причём прежде всего, исходя из сложившихся исторических предпосылок, музыкантов оркестровых. В результате постоянного контроля и успешного функционирования грамотно устроенной системы инструментального обучения – всеохватной и многоступенчатой – передавалась и усваивалась традиция, которая, скорее всего, уже тогда воспринималась как нечто большее, чем «специфический механизм преемственности опыта» (Н.Г. Шахназарова). Ведь попадая в сферу влияния музыкальной традиции, перцепиент получал возможность выбора не только главного дела в жизни, но и соответствовавшего ему мировоззрения.

3. Быстрое и успешное развитие отечественной концертной сферы XVIII – начала XIX веков обусловило появление всё большего числа специалистов как в области собственно музицирования, так и в других, в какой-то степени соподчинённых, областях (в частности, нотных переписчиков и мастеров инструментов). С другой стороны, усиление профессионализации в массовом образовании способствовало творческому росту отдельных артистов, достигавших зачастую заслуженной общеевропейской славы солистов-виртуозов.

4. Этапы формирования виолончельного искусства в России объективно обусловлены не только деятельностью крупнейших композиторов и исполнителей, но и повсеместным функционированием института покровительства и меценатства (практически до рубежа XIX–XX веков), а также влиянием государственной политики и идеологии.

5. Действие указанного Н.Г. Шахназаровой специфического механизма развития художественной традиции в полной мере выражается в отечественной виолончельной практике «консерваторского периода»: наряду с преемственностью и обновлением школы мы наблюдаем в ее бесспорных вершинных проявлениях (в исполнительских, репертуарных и педагогических установках) тенденцию к консервации (академизации) и стандартизации (догматизации).

6. Выявленные в истории западного и русского виолончельного искусства вплоть до 1920-х годов сходные закономерности позволяют сделать вывод о нерасторжимости существовавшего общего культурного пространства, позднее разделённого, а ныне возрождающегося. И только при условии сохранения такого единого и открытого для творческого диалога пространства возможно дальнейшее полноценное и плодотворное развитие профессиональной инструментальной традиции.

### Список публикаций по теме диссертации

*Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:*

1. Гудимов, Д. Б. «Я не могу быть исполнителем, потому что не хочу»: Александр Серов – виолончелист / Д. Б. Гудимов // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 12, дек. – С. 71-73 [0, 4 п.л.].
2. Гудимов, Д. Б. Инструментальное исполнительство в России XVIII – первой половины XIX веков: к вопросу о становлении струнно-смычковой школы / Д. Б. Гудимов // Музыкаведение. – 2012. – № 4 – С. 39-45 [0, 65 п.л.].
3. Гудимов, Д. Б. «Школы» игры на виолончели XVIII–XXI веков: исторический обзор, традиции и современные новации / Д. Б. Гудимов // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 3 – С. 237-244 [0, 8 п.л.].

*Прочие публикации:*

4. Гудимов, Д. Б. Композитор, виртуоз, педагог Бернгард Ромберг и его творческие связи с Россией / Д. Б. Гудимов // Гнесинская научная школа – XXI век. Сборник статей № 2. Вып. 180 / сост. И. П. Шеховцова ; РАМ им. Гнесиных. – М., 2011. – С. 140-167 [0, 9 п.л.].
5. Гудимов, Д. Б. Практика преподавания виолончели в России с середины XVIII до 60-х годов XIX века / Д. Б. Гудимов // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ им. Гнесиных. – М., 2012. – С. 332-348 [0, 5 п.л.].
6. Гудимов, Д. Б. Деятельность Бернгарда Ромберга и её значение в истории отечественного виолончельного искусства первой половины XIX века / Д. Б. Гудимов // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание. Параллели и взаимодействия / общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной и Г. Р. Консона ; ГКА им. Маймонида. – М., 2012. – С. 89-98 [0, 6 п.л.].