

Министерство культуры Российской Федерации  
Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Гудимов Дмитрий Борисович

**Становление и развитие русской виолончельной школы  
в контексте европейской традиции**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Научный руководитель –  
Ирина Павловна Шеховцова,  
кандидат искусствоведения

Москва, 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Виолончельное исполнительство и преподавание в странах Западной Европы в XVIII – первой половине XIX веков</b> .....	28
§ 1. Формирование и развитие инструментария. Виолы и виолончели .....	31
§ 2. Искусство аккомпанемента .....	40
§ 3. Виды виолончелей .....	47
§ 4. Инструмент в инструментальной партитуре .....	56
§ 5. Виолончельный репертуар и концертная практика .....	68
§ 6. Школы и «Школы». Методы преподавания и традиции исполнительства .....	93
<b>Глава 2. Становление виолончельной школы в русской инструментальной практике XVIII – первой половины XIX веков</b> .....	106
§ 1. Школа и традиция в области музыкального искусства как предмет научного осмысления .....	107
§ 2. Преемственность и особенности развития в России западноевропейских традиций и школ инструментального искусства .....	112
§ 3. Виолончельные персоналии в России .....	144
§ 4. Формирование отечественного виолончельного репертуара .....	162
<b>Глава 3. Новизна и преемственность тенденций русской виолончельной школы в деятельности первых отечественных консерваторий</b> .....	178
§ 1. Восприятие творческой фигуры артиста в новых условиях .....	183
§ 2. Первые русские консерватории: педагоги и воспитанники .....	189
§ 3. Традиции, школы и «Школы» в педагогике столичных консерваторий .....	199
§ 4. Формирование академического репертуара: контекст и критерии отбора .....	217
§ 5. Консервация традиций школы и дальнейшие пути развития отечественного виолончельного искусства .....	236
<b>Заключение</b> .....	259
<b>Список литературы</b> .....	266
<i>Нотные издания и учебно-методическая литература</i> .....	289

## Приложения

<i>Приложение 1.</i> Генеалогическое древо виолончелистов, составленное по принципу «учитель–ученик» .....	291
<i>Приложение 2.</i> Виолончельное исполнительство и педагогика в XVII–XIX вв. (1665–1850): Россия – Западная Европа (хронологическая таблица) .....	294
<i>Приложение 3.</i> Хронологическая таблица появления произведений виолончельного репертуара (1680-е–1920-е гг.) .....	346
<i>Приложение 4.</i> Хронологический список выхода инструктивных пособий для виолончели (1720–2011) .....	353
<i>Приложение 5.</i> Преподавание виолончели в России до 60-х гг. XIX века (1700–1860 гг.: «доконсерваторский» период) .....	375
<i>Приложение 6.</i> Преподаватели первых русских консерваторий: Петербург–Москва (1859–1921) .....	379
<i>Приложение 7.</i> Репродукция картины Ф. Гойи «Портрет Хосе Альвареса де Толедо-и-Гонзага» (фотокопия) .....	386
<i>Приложение 8.</i> Образцы постановок рук на виолончели в иллюстрациях .....	387
<i>Приложение 9.</i> Нотные примеры: Ромберг Б. «Вариации на русские темы для виолончели и струнных инструментов» d-moll, op. 20, партия виолончели; Виельгорский А. «Тема с вариациями для виолончели с оркестром» a-moll, партия виолончели .....	391

## Введение

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.

В области европейского виолончельного искусства – впрочем, как и инструментальной музыки в целом – школа как артефакт объективно предстаёт в качестве цепочки преемственностей. В сферах формирования систем преподавания, развития инструктивной и концертной литературы, производства инструментария и его рационального использования, образования музыкальных коллективов, смены исполнительских стилей, направлений и индивидуальных манер, наконец, зарождения и развития концертной жизни и профессиональной организации выступлений – о праве быть в истории первыми спорят учёные большинства западноевропейских государств.

Россия в этих спорах сейчас не участвует: общеизвестно, что на данном культурном поле наша страна – один из последних появившихся игроков. Однако такая точка зрения превалировала не всегда: в большинстве даже авторитетных отечественных изданий 1930-х – 1970-х годов уверенно утверждается, что русская инструментальная школа – самостоятельное и самодостаточное образование, опирающееся на собственные и почвенные традиции почти что во всех упомянутых выше номинациях. А в иностранной литературе указанной тематики на протяжении более чем столетия (начиная с конца XIX – начала XX веков), напротив, разрабатываются диаметрально противоположные концепции о европоцентристских корнях струнно-смычкового искусства, распространяющиеся на изучение протяжённой исторической дистанции, включающей и период до образования первых российских консерваторий, и время их вполне успешного функционирования<sup>1</sup>.

Поэтому в создавшихся условиях **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 темати-

---

<sup>1</sup> Необходимо подчеркнуть, что в течение указанного векового периода, несмотря на постоянно открывающиеся новые источники и факты, эта точка зрения не претерпела значительных изменений. См., в частности, работы: Kennaway G. Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries. Ph. D. diss. Univ. of Leeds, 2009; Venturini A.M. The Dresden school of violoncello in the nineteenth century. Master of Musical Arts diss. Univ. of Central Florida, Orlando, 2009.

ческих корпусов<sup>2</sup>:

1) работы, непосредственно связанные с историей виолончельного искусства и, в свою очередь, условно подразделяющиеся на историческую, инструментоведческую, справочную литературу;

2) теоретические и исторические публикации по проблемам школ, музыкального образования, просвещения и педагогической практики;

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.

Выдающее место в первой большой группе публикаций, иерархически наиболее важной, по праву принадлежит четырёхтомнику Л.С. Гинзбурга (1907–1981) «История виолончельного искусства». Первая книга цикла – «Виолончельная классика», – посвящённая становлению западноевропейских виолончельных школ, вышла из печати в 1950 году, последняя – «Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков» – в 1978-м. Поскольку учёному также принадлежит ряд публикаций в данной области, появившихся в конце 1930-х<sup>3</sup>, можно предположить, что к изучению темы он приступил именно в это время, а возможно и ранее.

С момента публикации последней части упомянутой выше фундаментальной работы Л.С. Гинзбурга прошло уже более тридцати пяти лет, и с тех пор не появилось ни одного исследования такого уровня<sup>4</sup>. Предметный, исторический и социологический охват здесь колоссален – от подробностей формирования и изменения инструментария (в частности, деталей использования фурнитуры и применения шпиля) до обобщений на уровне сравнения особенностей школ и стилей в контексте национальных традиций и мышления. Даже при беглом ознакомлении с

<sup>2</sup> Здесь и далее порядок упоминания авторов основан на степени значимости их исследований для формирования методологии и концепции данной диссертации.

<sup>3</sup> См., в частности: Гинзбург Л.С. Луиджи Боккерини. М., 1938.

<sup>4</sup> Стоит добавить, что четырёхтомник Л.С. Гинзбурга в сфере изучения истории исполнительского искусства – в России единственный, да и среди работ западных инструментоведов нам не удалось отыскать столь же объёмной работы. Как известно, подобное исследование И.М. Ямпольского – «Русское скрипичное искусство» (1951) – по всей видимости, осталось недописанным (вышел только первый том), как и позднее появившаяся «История скрипичного искусства» Л.С. Гинзбурга и В.Ю. Григорьева (1990), запланированная в трёх выпусках, однако ограниченная лишь одним.

текстом многотомника становится очевидно, что его автор очень подробно изучил практически все наиболее полные и подробные западные музыковедческие труды, существовавшие ко времени написания монографии и косвенно затрагивающие или целиком посвящённые вопросам истории виолончельного исполнительства. В своём исследовании учёный, в частности, приводит цитаты и примеры из ценных по объёму представленной информации книг, появившихся в XIX – начале XX веков. Это «Универсальная биография музыкантов» Ф.Ж. Фетиса (1784–1871)<sup>5</sup> – хронологически самое первое справочное биографическое издание, где встречаются упоминания об исполнителях-виолончелистах; информативный труд В.Й. фон Василевского (1822–1896) «Виолончель и её история»<sup>6</sup> и более поздняя и во многом корректирующая выводы предыдущих монография энциклопедической направленности Э. Ван дер Стратена (1855–1934) «История виолончели, виолы да гамба, их предшественников и современных им инструментов»<sup>7</sup>.

Несомненная ценность четырёхтомника Гинзбурга заключается в универсальности применения научного метода: используя западные источники, опираясь на них и дополняя новыми подробностями и фактами, в том числе недоступными зарубежным учёным в силу идеологических или технических причин, автор представил здесь собственную концепцию развития виолончельного исполнительства, оставаясь, при всех существующих условностях, в русле проблематики мирового музыковедения<sup>8</sup>. Вероятно, именно поэтому после выхода «Истории виолончельного искусства» на европейских языках, вот уже на протяжении многих десятилетий Л.С. Гинзбург является одним из русских авторов, наиболее часто упоминае-

---

<sup>5</sup> Fétis F.J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Brussels, 1835–1844. Написание иностранных и русских фамилий в диссертации дано в соответствии с нормами правописания, устоявшимися в российском музыковедении. В случае отсутствия сведений в российской словарно-энциклопедической литературе, написание фамилии приводится согласно «Словарю произношения музыки и музыкантов» (*Pronouncing Dictionary of Music and Musicians*. 2-nd ed. Iowa, 2002).

<sup>6</sup> Wasielewski J.W. von. *Das Violoncell und seine Geschichte*, 1888. Перевод на англ. яз.: *The violoncello and its history*. New York, 1968. На русском языке книга не издавалась.

<sup>7</sup> Straeten E.S.J. van der. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments: with biographies of all the most eminent players of every country*. London, 1915. Vol. 1–2. Репринт. изд. New York, 1976. На русском языке книга не издавалась.

<sup>8</sup> Необходимо подчеркнуть, что выходившие на Западе издания работ Л.С. Гинзбурга публиковались в изрядно отредактированном виде и без рассуждений идеологического характера.

мых и цитируемых на страницах иностранных исследований<sup>9</sup>.

Конечно, при работе с материалами, изданными в годы советской власти, перед современными исследователями во всей полноте встаёт проблема этического характера. Сейчас абсолютно очевидно, что «золотой век» в развитии отечественного осмысления истории исполнительского искусства миновал. Примерно сорокалетний период (1950-е – 1990-е), когда тема разрабатывалась в первую очередь музыкантами-практиками, представителями исполнительских профессий, ознаменовался созданием замечательных работ<sup>10</sup>. С тех пор большинство их авторов умерло, но на смену (по многим обстоятельствам) не пришла генерация инструменталистов, чтобы восполнить в этом предмете оставленные ранее лакуны. Поэтому практически все без исключения научные публикации советских годов требуют адекватного прочтения – с поправкой на контекст и условия возникновения, с необходимыми проверками и уточнениями многих фактов из-за нововведённых в научный оборот источников и, наконец, даже с возможными пропусками довольно обширных кусков повествования, посвящённых, в частности, возникновению струнно-смычкового инструментария в России.

В западном музыковедении рядом с трудом Гинзбурга можно поставить (помимо появившихся до него вышеупомянутых книг Фетиса, Василевского и Стратена) лишь монографию Валери Вальден «Сто лет виолончели: история техники и исполнения. 1740–1840»<sup>11</sup>. Определяющим качеством её книги представляется вписывание процесса развития виолончельного искусства в обширный музыкальный контекст: композиторский, стилевой, исполнительский. В работе Вальден скрупулёзно проанализированы хронологические совпадения событий, происхо-

---

<sup>9</sup> Последнее переводное издание «Истории виолончельного искусства» (в сокращённом до двух томов варианте и с купированием всех идеологических вставок) на английском языке: Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications, 1983. ISBN 978-0876665978.

<sup>10</sup> См., например: Гайдамович Т.А. Избранное. Встречи, размышления, исследования. М., 2004 [в т.ч. посмертные републикации работ 1960-х–1990-х]; Григорьев В.Ю. Н. Паганини. Жизнь и творчество. М., 1987; Ивашкин А.В. С. Кнушевицкий. М., 1977; Рабей В.О. Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. М., 1970 и др.

<sup>11</sup> Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. Виолончелистка, доктор философии Университета Окленда (Новая Зеландия) и преподаватель виолончели в Chapman University (США), Вальден сейчас является признанным мировым авторитетом в изучении истории бытования инструмента.



дивших в разных странах, исторические и бытовые перекрестья и параллели, с необходимой степенью подробности прописаны персоналии героев – композиторов, виртуозов, педагогов, мастеров. Обилие фактов и дат, опирающихся на фундаментальную документальную базу, зачастую удалённых от основной линии изложения, но, как правило, неизвестных и потому особенно ценных, украшает и поддерживает авторскую концепцию *единства* развития всех составляющих истории виолончельного искусства.

Особенно отчётливо эти качества выделяются на фоне большинства современных работ по истории виолончели. В отличие от ситуации в России, в настоящее время в западной науке наблюдается устойчивый интерес к конкретным, предметным областям исполнительского искусства: преемственности в возникновении разных национальных традиций и школ, аналогий в сфере педагогических и исполнительских практик и приёмов, наконец, поиска локальных и малоизвестных сведений об инструментарии.

Всё более распространёнными и популярными за рубежом формами публикации справочной литературы становятся так называемые компендиумы – сборники тематических статей разных авторов, посвящённые поэтапному раскрытию одной темы. Такой пример коллегиального творчества в интересующей нас сфере – сборник статей «Соратники Кембриджа о виолончели» под редакцией профессора Р. Стоуэлл<sup>12</sup>. Тринадцать эссе, написанных девятью известными в научном мире преподавателями и артистами, представляют этапы развития виолончельного исполнительства и истории инструмента «от истоков» и практически до наших дней. Материал подан в достаточно сжатой манере, несомненно, связанной с ограниченным объёмом и научно-популярной направленностью издания, с опорой на наиболее важные и имеющие первостепенное значение сведения по вопросам инструментоведения, акустики, репертуара и на биографические данные выдающихся виолончелистов разных эпох. Несмотря на относительно поверхностную проработку фактологического материала, сборник, тем не менее, на фоне отсут-

---

<sup>12</sup> Оригинальное название выпуска: *The Cambridge Companion to the cello* / Ed. by R. Stowell. Cambridge Univ. Press, 1999.

ствия подобных обобщающих исследований, представляет определённую ценность, так как является единственным в своём роде чётко структурированным, кратко изложенным и комплексным изданием в библиографии виолончельного искусства.

Информация, помещённая на страницах зарубежных академических справочников и энциклопедий<sup>13</sup>, напротив, отличается максимальной выверенностью деталей и отсутствием неожиданных и полемических точек зрения, что позволяет получить более объективную историческую картину.

Из ряда современных диссертационных исследований выделяется работа Джорджа Киннауэя «Виолончельная техника и исполнительская практика с XIX до начала XX столетия» (университет г. Лидс, Великобритания; руководитель профессор Клив Браун)<sup>14</sup>. Несмотря на заявленную тему диссертации, хронологически продолжающую монографию В. Вальден, автор прослеживает развитие основ виолончельной техники и особенности публичных выступлений от момента появления первого печатного учебного пособия (М. Корретта, 1741) до начала XX века. Анализируя эволюцию основных принципов постановки инструмента, технических навыков виолончельной игры и их воплощение в исполнительской практике, Киннауэй уделяет избыточное внимание второстепенным подробностям развития виолончельного искусства, упуская из виду важные составляющие исторического контекста (в частности, изменения в социальной, экономической и политической сферах общества) с их влиянием на развитие национальных традиций в виолончельном исполнительстве. Тем не менее, рассматривая вопросы исторически обоснованной интерпретации произведения, исследователь приходит к важному выводу, раскрывающему особенности современной концертной практики: «Понимание солистом эстетических предпочтений слушателей – в отношении тематического материала произведения, представлений о солирующем инструменте, или даже об особенностях личности самого исполнителя, может радикаль-

---

<sup>13</sup> См., например: Bonta S., Wijsman S. *Violoncello* // *The New Grove dictionary of music and musicians* / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 26. P. 745–763.

<sup>14</sup> Kennaway G. *Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries*. Ph. D. diss. Univ. of Leeds, 2009. В случаях цитирования текстов иностранных изданий переводы осуществлены автором данной работы.

но влиять на выбор трактовки исполняемого произведения»<sup>15</sup>.

Совершенно иное положение с доказательной базой необходимо отметить в отношении некоторых диссертационных работ, написанных преимущественно соискателями различных американских университетов. В ряде таких исследований достаточно смелые «авторские концепции» опираются на непроверенный фактологический материал, что приводит к научно не обоснованным выводам.

Так, в диссертации Адрианы Вентурини «Дрезденская школа виолончели в девятнадцатом столетии» (университет Центральной Флориды, руководитель профессор Скотт Варфилд)<sup>16</sup> безоговорочно утверждается, что русская виолончельная школа является лишь одним из «ответвлений» дрезденской. «Виолончелисты, которые внесли наибольший прогресс в виолончельную технику XIX столетия, представляли Германию и Францию, – в частности, указывает Вентурини, – включая Ромберга, Дотцауэра, Куммера, Давыдова, Франкомма и Серве»<sup>17</sup>. Начиная повествование с деятельности в Дрездене Бернгарда Ромберга как основоположника школы, перечисляя затем его учеников и последователей – Ю.Ф. Дотцауэра, Ф.А. Куммера, Д.Н. Прелля, К.Б. Шуберта, К. Фукса и других, в середине списка автор помещает Карла Давыдова. Таким образом, получается, что до начала его исполнительской карьеры ни школы, ни виолончельной традиции в России не было<sup>18</sup>. Не придавая значения фактам длительного проживания здесь самого Ромберга и других выдающихся исполнителей, их непосредственных творческих контактов с отечественными виолончелистами-виртуозами, Вентурини упускает из виду преимущество ромберговской индивидуальной манеры российскими музыкантами. При этом и сам эпизод с Ромбергом для упомянутого автора – лишь звено длительного процесса, происходившего тогда в отечественном музыкаль-

<sup>15</sup> Kennaway G. Указ. изд. P. 347.

<sup>16</sup> Venturini A.M. The Dresden school of violoncello in the nineteenth century. Master of Arts diss. Univ. of Central Florida, Orlando, 2009.

<sup>17</sup> Venturini A.M. Ibid. P. 88.

<sup>18</sup> Об отсутствии в зарубежном музыковедении адекватной точки зрения на деятельность К.Ю. Давыдова пишет и Г. Кеннауэй: «Фундаментальный труд Льва Гинзбурга о российских виолончелистах XIX века никогда не переводился на английский язык, в результате чего за пределами России не существует всеобъемлющего исследования о деятельности Карла Давыдова как о виолончелисте, не говоря уже о композиторе». – См.: Kennaway G. Там же. P. 16.

ном инструментальном образовании и исполнительстве.

Из работ, посвящённых прежде всего формированию виолончельного инструментария, следует отметить небольшую, но фундаментальную статью Марка Саммерса «Смерть виолы во Франции XVIII столетия: исследование о грехопадении виол», напечатанная в авторитетном специальном журнале «Общества виолы да гамба»<sup>19</sup>. Избранный автором классический метод научного обобщения позволяет проследить и обосновать стратегию влияния на музыкальные вкусы общества социальной и политической ситуации: перехода от абсолютизма Людовика XIV, при котором центр музыкальной жизни находился в Версале, к мировоззрению просвещённой эпохи, сосредоточению и распространению музыкальной культуры в Париже. Имея в своём распоряжении каталоги изданий нотной литературы различной направленности и доказывая неразрывность связи нотоиздательского процесса с художественными потребностями публики как процесса, формирующего и частично предвосхищающего моду, автор предлагает оригинальную периодизацию времени бытования виол и скрипок. Представляется интересной и причинно-следственной связью, выявленная Саммерсом в результате сопоставления архивных источников: факт исчезновения виол он трактует как следствие в первую очередь описанных изменений общественной обстановки во Франции, а не только бесспорного превалирования определённых игровых качеств в инструментах скрипичного семейства.

Однако обращение к становлению школы как таковой требует значительного расширения круга изучаемых изданий по крайней мере в двух плоскостях: теоретической, фиксирующей имманентные черты явления, и исторической, описывающей конкретные ситуации и обстоятельства его бытования. Объединённые общей педагогической тематикой, такие издания составляют вторую большую группу литературы.

В подавляющем большинстве книг, статей и обзоров не только музыковедческого, но и общегуманитарного характера, понятие школы даётся безо всяких до-

---

<sup>19</sup> Summers M. La mort de la viole en France pendant le dix-huitième siècle: an enquiry into the viol's fall from grace / Chelys (The Journal of the Viola da Gamba Society). 2001. Vol. 29. P. 44–61.

полнительных объяснений и толкований. Единственным исключением в этой области является кандидатская диссертация А.Б. Бородина «Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования»<sup>20</sup>. Автор, столкнувшийся с той же проблемой – с отсутствием в музыковедении теоретического обоснования по отношению к термину «школа», – подошёл к её решению в ракурсе, подобном избранному в нашей работе. Обратившись к этимологии понятия «школа» в рамках, прежде всего, философского толкования (с опорой на терминологию, сложившуюся в трудах мыслителей разных эпох), затем он применил полученные обобщения в сфере изучения фортепианного искусства.

Однако целью изысканий Бородина, в отличие от наших, было доказательство правомерности использования самого выражения «фортепианная школа» в лексике нынешней педагогической практики, а также выявление тесной связи этого термина с методическими требованиями вузовского обучения.

Симптоматично, что в плоскости сравнения двух исследовательских установок – словесно-терминологической и конкретно-практической – заметен весьма ощутимый смысловой разрыв между теоретическими (по большому счёту отвлечёнными) рассуждениями на эту тему и научными подходами, где превалирует опора на осознание школы как *практического метода* освоения действительности. Разумеется, так происходит потому, что здесь мы имеем дело с величиной, едва ли подвластной дискретному разделению, – с *непрерывным процессом*, описывать составляющие которого, тем не менее, приходится, ориентируясь на промежуточные и конечные результаты.

Возможно, именно по этой причине в музыковедении отсутствует обобщающий труд, где хронологически поэтапно рассматривалась бы совокупность крупных и локальных тенденций, из которых выросла и закрепилась впоследствии как целое школа русской академической инструментальной музыки.

Вместе с тем проблематика взаимосвязей композиторской школы и компози-

---

<sup>20</sup> Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования. Дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007.

торской традиции стала главной темой трёх работ Н.Г. Шахназаровой – книг «Национальная традиция и композиторское творчество» (1992) и «Художественная традиция в музыкальной культуре XX века» (1997), а также статьи «Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия» (2008).

Несмотря на то, что данные публикации почти не затрагивают область инструментального (и тем более струнно-смычкового) искусства как такового, выводы, сделанные исследователем, чрезвычайно ценны для изучения заявленной нами темы. Алгоритмы становления, описанные и структурированные на разных уровнях рассмотрения проблематики, безусловно, применимы к истории создания любой профессиональной школы, в том числе и к той, что возникла в отечественной виолончельной практике.

Для воссоздания её реалий закономерно обращение не только к справочной литературе, но и к историческим летописям бытования как можно большего числа образовательных, концертных, театральных учреждений, а также к исследованиям, посвящённым формированию и функционированию всей системы преподавания в России в «доконсерваторский» период.

В этой области огромный вклад принадлежит Е.Н. Демченко – автору по меньшей мере восьми различных по объёму работ<sup>21</sup>, где в результате тщательного изучения архивных материалов реконструирована подробная картина преподавания музыки в «наиболее известных элитарных школах Петербурга: Смольном институте, Императорском Училище правоведения, Сухопутном шляхетском корпу-

---

<sup>21</sup> Из них отметим следующие: Демченко Е.Н. Вклад иностранных педагогов-музыкантов в образовательную деятельность элитарных учебно-воспитательных заведений Петербурга XIX века // Реальность этноса. Роль образования в формировании этнической и межконфессиональной толерантности. Материалы X Международной научно-практической конференции. (СПб, 14–17 апреля 2009 г.) / Под науч. ред. И.Л. Набока. В 2-х ч. СПб, 2009. Ч. 2. С. 873–878; Демченко Е.Н. Любительское музицирование в Императорском Училище правоведения // Общество. Среда. Развитие. (Научно-теоретический журнал). 2007. № 2 (3). С. 45–49; Демченко Е.Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Санкт-Петербурга как российский феномен (на примере деятельности Императорского Воспитательного общества благородных девиц) // Реальность этноса. Образование и гуманитарные технологии интеграции этнической, этно-региональной и гражданской идентичности. Материалы X Международной научно-практической конференции. (СПб, 8–11 апреля 2008 г.) / Под науч. ред. И.Л. Набока. В 2-х ч. СПб, 2008. Ч. 2. С. 872–879.

се, Царскосельском лицее и Благородном пансионе»<sup>22</sup>. Обосновывая понятие элитарности обучения, Демченко, что очень важно, намеренно ограничивает свои изыскания рамками лишь XIX столетия, стараясь не затрагивать предшествовавшие периоды, когда общедоступное музыкальное образование, если (в редких случаях) и являлось элитарным, то пока не осознавалось таковым.

В контексте формирования структуры концертной жизни рассматривает проблематику инструментального образования в России Е.Н. Палий – автор исследований по истории отечественного дворянского салона<sup>23</sup>. Классифицируя разные формы становления музыкального искусства, автор отмечает проникновение элементов салонной культуры в деятельность высших гуманитарных (в том числе музыкальных) учебных заведений XIX столетия.

Для полноты картины необходимо указать источники художественно-мемуарного характера, например, книги М.И. Пыляева «Старая Москва» и «Старый Петербург»<sup>24</sup>, где присутствуют объёмные разделы, с привлечением множества своеобразных нюансов описывающие «забавы двора» (среди которых и выступления придворного оркестра), аристократические музыкальные клубы, танцы и ассамблеи, театры и общегородские увеселения. Эти издания – одни из многих, подробно и достоверно изображающих реалии русской культуры XVIII столетия. Вместе с тем исторические наблюдения Пыляева частично относятся уже к третьей большой группе библиографии: более общим публикациям, связанным с проблематикой функционирования системы инструментального исполнительства, просвещения и преподавания.

Если говорить о трудах, посвящённых условиям становления виолончельного искусства в Западной Европе, то необходимо и здесь отметить отсутствие обоб-

---

<sup>22</sup> Демченко Е.Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Петербурга первой половины XIX века: теоретико-методический аспект. Автореферат... канд. пед. наук. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 10.

<sup>23</sup> Палий Е.Н. Литературно-музыкальные салоны Санкт-Петербурга и Москвы XVIII–XIX вв. // Теория и практика дополнительного образования. 2006. № 5; Палий Е.Н. Музыкальный салон графа М.Ю. Виельгорского (1788–1856 гг.) // Культура–искусство–образование. Сб. науч. трудов МГОПУ им. М.А. Шолохова. М., 1996; Палий Е.Н. Салон как феномен культуры. Традиции и современность. М., 2008.

<sup>24</sup> Пыляев М.И. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб, 1887; Пыляев М.И. Старая Москва. СПб, 1891.

щающей монографии по рассматриваемому периоду, в которой бы учитывались современные исследовательские взгляды на ряд ключевых вопросов: формирование инструментария и особенностей игры соло, в ансамбле и в оркестре, изменение традиции партитурной записи в зависимости от исторического и бытового контекстов.

Однако этот недостаток отчасти может быть восполнен благодаря трудам Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков», (часть 1 – 1996 год, части 2 и 3 – 2007-й), где осмысление стиля эпохи опирается на живые свидетельства, представленные в виде исторических и музыкально-теоретических трактатов, мемуарных и эпистолярных заметок, художественных (не только музыкальных) произведений и развёрнутого корпуса нотных изданий.

Изложение материала движется от частного к общему – от особенностей выразительных средств классического стиля к имманентным качествам классицистского мировоззрения. Обилие деталей и подробностей, связанных с традицией музицирования (типы концертных выступлений, размеры и составы оркестров, виды инструментов) делают эту книгу незаменимой и чрезвычайно востребованной в кругу специалистов практических музыкальных профессий (композиторов, струнников и вокалистов). Исследование феномена стиля, прежде всего с конкретно-практических позиций, здесь доминирует как главная цель автора работы.

История отечественного концертного и камерного, сольного и коллективного, придворного и городского музицирования традиционно гораздо лучше изучена в России в рамках XIX века, чем ему предшествовавшего. Особенно ясно это ощущается в последнее десятилетие, когда концентрация интереса иностранных учёных на подробностях бытовой и творческой жизни русского общества XVIII века, по-видимому, может быть названа максимальной.

В этой ситуации особого внимания заслуживает изобилующий редкими фактами и сведениями, оригинальными наблюдениями и выводами, однако небольшой по объёму труд Дугласа Смита «Работа над диким камнем: масонский орден



и русское общество в XVIII веке»<sup>25</sup>. Вторая глава монографии – «Русское общество в XVIII столетии» – охватывает важнейшие культурные сферы социального бытования: от формулировки и обоснования понятия «публика» (важного для нас) до установления расписания деятельности различных объединений.

На фоне обширного потока такого рода зарубежных публикаций<sup>26</sup> выделяется докторская диссертация отечественного музыковеда Н.А. Огарковой «Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII – начало XIX века», защищённая в Санкт-Петербурге в 2004 году<sup>27</sup>. Здесь рассмотрены буквально все разновидности присутствия музыки в рамках дворцового быта: от церемоний коронаций и похорон до записей в нотных альбомах. Другое дело, что, как и всегда при обращении к этой эпохе, исследовательское внимание проявляется в сферах, прежде всего, оперного и домашнего театра, в анализе жанров музыки для семейных праздников (славильных кантов, серенад, прологов и проч.), в доскональных описаниях собственно представлений любой направленности. «Контурсы общей картины функционирования придворной музыки в России XVIII века вырастают из материала», – в частности, указывает Огаркова<sup>28</sup>, оговаривая далее, что определяющая его часть представлена в области русского композиторского творчества.

При таком подходе к раскрытию проблематики струнно-смычковой музыке, как обычно, уделено микроскопическое место: ведь наличие обширной и разветвлённой системы инструментальных жанров есть свидетельство зрелости профессиональной школы, наступившей в России, как известно, гораздо позднее.

Подобное положение сохраняется и в отношении коллективного десятичника «История русской музыки» (ИРМ) – самого авторитетного исторического

---

<sup>25</sup> Смит Д. Работа над диким камнем: масонский орден и русское общество в XVIII веке. М., 2006. Перу этого автора принадлежит также очерк «Театральная жизнь графа Николая Шереметева», материалы которого используются нами в диссертации.

<sup>26</sup> См., например, Библиография: № 297, 305, 310, 311, 317, 332, 339, 342, 346, 347, 352.

<sup>27</sup> Основные положения диссертации были также отражены в изданной позднее монографии петербургского учёного. См.: Огаркова Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб., 2004.

<sup>28</sup> Огаркова Н.А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII – начало XIX века. Диссертация... докт. иск. СПб., 2004. С. 1.

труда в сфере изучения русской музыкальной культуры на протяжении последних 25 лет. Разумеется, разделы томов ИРМ, имеющих непосредственное отношение к нашей теме<sup>29</sup>, предоставляют лишь обобщённые сведения о путях развития отечественной музыки, отличаясь по большей части обзорным, а не аналитическим характером подачи материала. Немногие ключевые события в области инструментального преподавания, связываются здесь, прежде всего, с фактами индивидуального обучения игре на том или ином инструменте. А понятие школы базируется на возникновении консерваторий и этапах коллективной (массовой) преемственности уже сформированной традиции. Наконец, сама традиция эта, как и в работах Шахназаровой, исследуется преимущественно в ракурсе композиторского, а не исполнительского искусства, и в рамках рассмотрения национальных музыкальных взаимосвязей внутри Империи. Поэтому практически невозможно, опираясь на данные материалы, создать достоверную летопись разноплановой деятельности в «доконсерваторской» России многочисленных иностранных музыкантов-струнников: их персоналии появляются в ИРМ, прежде всего, в связи с функционированием оркестров Императорских театров, а затем уже (с гораздо меньшей точностью приближения) – в сферах сольного музицирования и, в редчайших случаях, преподавательской работы.

В нашем случае для адекватного прочтения и максимального использования указанных сведений, для создания полноценной картины было необходимо фундаментальные общеконтекстуальные разделы ИРМ дополнить различными деталями, взятыми из справочной литературы, и обратиться 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

---

<sup>29</sup> Левашева О.Е. Камерная инструментальная музыка // ИРМ. Т. 3. XVIII век. Часть 2-я. М., 1985. С. 194–225; Соколова О.Е. Концертная жизнь // Там же. С. 242–274; Бутир Л.М. Камерная инструментальная музыка // ИРМ. Т. 4. 1800–1825. М., 1986. С. 236–250; Соколова О.Е. Концертная жизнь // Там же. С. 251–280. Во втором томе ИРМ, посвящённом первой половине XVIII столетия, такие разделы отсутствуют.

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.

Составить детальную хронику преподавания виолончели как отдельной дисциплины в XVIII – начале XIX веков оказалось практически невозможно, причём не только для России, но 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<sup>30</sup>. А в общеобразовательных (непрофильных) заведениях, где в расписании стояли занятия музыкой, они же могли давать уроки игры на разных, в том числе и духовых инструментах, в соответствии с желаниями и возможностями учащихся, – от клавирина 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.

При изучении ситуации в современном нам виолончельном искусстве указанные трудности сменяются иными: недостоверностью представленной в мемуарной литературе информации и отсутствием детальных обзоров в сфере концертной жизни и педагогической практики. Поэтому многие важные факты приходится описывать и классифицировать, опираясь на устные свидетельства коллег, личные воспоминания и слуховые впечатления.

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

---

<sup>30</sup> Подобная система иногда практиковалась и в середине XX века: сохранились сведения о преподавании контрабаса известным виолончелистом С.М. Козолуповым на кафедре виолончели, контрабаса и арфы МГК.

руководствуется в своем поведении достаточно обширная и устойчивая группа людей»<sup>31</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>32</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 струнно-смычкового инструментального – и, в частности, виолончельного – преподавания и исполнительства.

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

---

<sup>31</sup> Традиция / Философия: Энциклопедический словарь // Под ред. А.А. Ивина. М., 2004. См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.terme.ru/dictionary/187/word/tradicija> (Дата обращения 06.03.2015).

<sup>32</sup> Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования. Дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. С. 54.

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 западноевропейской 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 западно-европейских 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).

В III отделе (часть VII) «Архива» в алфавитном порядке перечислены персоналии музыкантов Императорских оркестров со всеми биографическими сведениями, касающимися профессиональной сферы. Ценнейший материал даёт возможность проследить, откуда приходили инструменталисты в коллективы, тогда стоявшие на верхней ступени оркестровой иерархии, как развивалась карьера исполнителей, определить, какой именно процент иностранных специалистов и в какое время наличествовал в составе объединений и, в частности, виолончельных групп; ознакомиться с условиями контрактов и подробностями ежедневных профессиональных обязанностей музыкантов.

«История театрального дела в России (1756–1917)» охватывает совокупность нормативно-правовых актов (законов, приказов, высочайших повелений, хозяйственных смет), регулировавших работу всей театральной отрасли империи. Из содержания текстов совершенно ясно, что организация российской театральной практики являлась определяющей тенденцией государственной культурной политики. Кроме того, здесь мы также находим конкретные подробности количественных составов оркестров и их изменений, данные о размерах жалований и пенсий музыкантов разных специализаций, наконец, объективно зафиксированные детали сословных отличий для представителей немusыкальньх, музыкальньх и смежных с музыкальньх профессий.

Представленная информация подтверждается историографическими свидетельствами: газетными объявлениями о продаже и покупке крепостных крестьян, бывших когда-то оркестровыми музыкантами, о роспуске частных оркестров и открытии музыкальньх школ. Досконально прояснить вопрос, какое именно положение в связи со своими реальными заслугами занимали инструменталисты-

струнники на разных местах работы – начиная от дворцовых покоев и заканчивая лакейскими барских имений – стало возможным лишь сейчас, когда с каждым годом публикуется всё большее количество материалов, связанных с жизнью царской семьи и крепостным усадебным бытом.

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 нашем поле зрения находились произведения, написанные в интересующий нас период либо посвящённые его истории и созданные в музыке, живописи и литературе. Это в первую очередь концертные ансамблевые и сольные сочинения для виолончели, оперные и симфонические партитуры в виде нот и записей, а также картины, гравюры, сочинения художественной прозы.

Результаты целенаправленного поиска и систематизации разнообразных фактов и сведений, полученных из данных материалов и составивших **источниково-ведческую 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 разнонациональных 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, главное, стремление к высочайшему качеству музыкальной «продукции» – всё это показатели наличия *русской исполнительской школы*, сформированной 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 вплоть 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 документах, 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 **первой главе**, состоящей из шести параграфов, представлены основные сферы становления западноевропейской инструментально-смычковой традиции в целом и виолончельной в частности: развитие инструментария и использование разных типов виолончели в разных исполнительских ситуациях; развитие ансамблевых и оркестровых партитур; установление исполнительских функций виолончели, выделение аккомпанирующей и

солирующей её роли; формирование репертуара, концертной инфраструктуры и появление творческой фигуры виолончелиста-солиста; возникновение и особенности бытования традиции написания важнейших виолончельных пособий и школ. Во **второй главе**, охватывающей четыре параграфа, подробно рассмотрены направления преемственности и особенности развития в России ключевых тенденций бытования западноевропейских традиций и школ струнно-смычкового искусства. Кроме того, первый параграф главы представляет особую сферу научных изысканий: он посвящён теоретическому и историческому обоснованию понятий «инструментальная традиция» и «инструментальная школа». За основу были взяты модели, принятые в других научных областях и дисциплинах (в частности, в философии), в музыковедении мы опирались на исследования композиторского и фортепианного творчества. **Третья глава**, объединяющая пять параграфов, посвящена выявлению и анализу событий и фактов истории функционирования русского академического виолончельного образования. Характерные черты, ранее наблюдавшиеся в западноевропейском и отечественном виолончельном искусстве, проявились в становлении и укреплении традиций в рамках консерваторского обучения, проследить которые можно вплоть до настоящего времени. В **Заключении** подведены итоги исследования. В девяти **Приложениях** помещены: «Генеалогическое древо виолончелистов» (№ 1); «Виолончельное исполнительство и педагогика в XVII–XIX вв. (1665–1850): Россия – Западная Европа» (№ 2); «Хронологическая таблица появления произведений виолончельного репертуара (1680-е–1920-е гг.)» (№ 3); «Хронологический список выхода инструктивных пособий для виолончели (1720–2011)» (№ 4); «Преподавание виолончели в России до 60-х гг. XIX века (1700–1860 гг.: «доконсерваторский» период)» (№ 5); «Преподаватели первых русских консерваторий: Петербург–Москва (1859–1921)» (№ 6); «Портрет Хосе Альвареса де Толедо-и-Гонзага» кисти Ф. Гойи (№ 7); «Образцы постановок рук на виолончели в иллюстрациях» (№ 8) и нотные примеры (№ 9).

## **Глава 1. Виолончельное исполнительство и преподавание в странах Западной Европы в XVIII – первой половине XIX веков**

Обращаясь к изучению достаточно отдалённых от современности эпох, не трудно ощутить естественное противоречие двух потоков событийной плотности – тогдашнего и нынешнего. Историкам хорошо известен феномен ускорения, характеризующий ранние стадии бытования какого-либо явления. Ускорение происходит до тех пор, пока это явление, с объективной точки зрения, достигает пика своего развития, вступая затем в состояние некоторого замедления «темпов роста», иногда приводящего к длительному «штилю» стагнации, а иногда – к полной остановке и изживанию<sup>33</sup>.

В подобном ракурсе возможно рассматривать любой исторический процесс, в том числе и доминантную историю данной работы – процесс становления европейского виолончельного искусства. Действительно: первые этапы бытования сначала виол да гамба, а затем виолончелей, развития инструментария и литературы, исполнительства и педагогики представляются максимально насыщенными событиями, открытиями, новаторствами при сравнении с современной нам ситуацией. Возможно, именно поэтому многие – как технические, так и смысловые – детали и нюансы виолончельной музыки тех времён сейчас кажутся зачастую непонятными и трудновоспроизводимыми. Ведь ощущение прогресса (и не только в области художественной культуры) не всегда совпадает с констатацией накопления «чистых» технологических величин<sup>34</sup> и, в какой-то степени, возможно, подпитывается совокупной энергетикой, пронизывающей и делающей максимально уплотнённым собственно музыкальный поток. Его внутреннее единство – результат мышления творцов, в рамках условностей систематически и сознательно ра-

---

<sup>33</sup> Из огромного количества работ, посвящённых процессуальности исторического развития, приведём здесь диссертацию А.Я. Флиера (сына знаменитого пианиста) «Структура и динамика культурогенетических процессов» (М., 1995).

<sup>34</sup> См. об этом, например: Панарин А.С. Циклическая парадигма истории // Панарин А.С. Философия истории. Учебное пособие. М., 1999. Раздел III. Гл. 1. С. 224–237.

ботавших «на прорыв» традиционных ограничений.

В обзорах и обобщающих исследованиях мы вынуждены «замечать» лишь эти, безусловно выдающиеся, уникальные имена и явления<sup>35</sup>. Отсюда – возможная иллюзия скорости развития, в любом научном изложении, разумеется, неадекватная скорости реального процесса, который при попытках его фиксации приобретает качество «парения» от кульминации к кульминации и утрачивает свойство неторопливого развёртывания, создаваемое обычно более или менее подробно прописанным однородным фоном.

В истории струнно-смычкового искусства два указанных в заглавии столетия, с одной стороны, конечно же, являются звеньями непрерывного процесса. С другой – представляются вершинными этапами, когда составляющие этого искусства – производство инструментов и издание нот, изменение типов записи и функций инструментальных партий, совершенствование условий и техники исполнительства, возникновение школ и традиций педагогики, наконец, закрепление за творческой фигурой концертирующего музыканта отдельной профессиональной области и эстетической роли – развивались если и не параллельно, то равномерно, взаимно дополняя друг друга.

Историческую ценность и событийную щедрость пройденного за полтора века пути виолончельного искусства прекрасно иллюстрируют его «крайние даты». Так, рубеж XVII–XVIII столетий – это время появления виолончели в партитурах сольных сочинений, специально написанных для неё<sup>36</sup>, начало и первая половина XVIII века – период создания первых камерных концертов и сонат с обязательной партией инструмента<sup>37</sup>, а также завершение очередного этапа формирования кон-

---

<sup>35</sup> В области отечественного музыковедения об этом первым написал А.Н. Серов. – См.: Серов А.Н. Об истории музыки как учебном предмете // Музыкальный свет / Le monde Musicale. 1870. № 4. То же: Серов А.Н. Критические статьи. Т. 4. С. 2076–2080.

<sup>36</sup> К числу дошедших до нас ранних произведений для солирующей виолончели можно отнести написанные Д. Габриели Семь ричеркаров для виолончели соло и Две сонаты для виолончели соло и basso continuo (предположительно 1689 г.), а также сочинения Д. Бонончини – Концерт для скрипки и виолончели F-dur (1725) и 12 сонат для виолончели соло и basso continuo (1732).

<sup>37</sup> Concerti per camera a 3 e 4 stromenti con violoncello obligato op. 4 Джузеппе Яккини (1660-е – 1727) изданы в Болонье в 1701 г.; Concerto di Sonate a Violino, Violoncello e Cembalo op. 4 Томазо Витали (1663–1745) тогда же опубликованы в Модене.

струкции смычка – усовершенствования механизма натяжения волоса от кремальеры с винтом до головки, с выпрямлением и удлинением трости. Другая хронологическая граница – середина XIX столетия – это расцвет творчества Франсуа Серве (1807–1866), неоднократно гастролировавшего в России; становление «большого» романтического оркестра, где виолончельный тембр обрёл самостоятельную и своеобразную роль и функцию, не имевшую ранее прецедентов в истории инструментовки. И, наконец, одной из знаковых вех этого времени является составление А.Г. Рубинштейном первоначального проекта создания первого российского специального музыкально-учебного заведения (1852)<sup>38</sup>.

Разумеется, что внутри столь длительного исторического периода можно выделить более локальные этапы. Закономерна их прямая связь со сменой стилистических направлений западноевропейского музыкального искусства: первая половина XVIII века (примерно до появления в начале 1760-х первого виолончельного концерта Й. Гайдна) – господство традиций барочного музицирования, вторая половина столетия и два десятилетия следующего (до написания Ф. Шубертом Сонаты *Aggregione* в 1824 году) – классическая эпоха, с 1820-х и до конца XIX века – романтическая. Конечно, такая «крупная» классификация в большой степени является условной. В частности, в зарождении и развитии инструментального романтизма огромную роль сыграла виртуозная исполнительская традиция, появившаяся в период противостояния двух течений – классицизма и романтизма. А споры о преобладании в виолончельном исполнительстве виртуозности или смысла, технологии или содержания, лёгкости или вдумчивости, внешней эффектности или «пения» сопровождали появление наиболее ярких артистов, композиторов и сочинений на всём протяжении существования этого инструмента.

Одним из объективных критериев смены этапов-периодов-стилей по справедливости можно считать критерий предметный. Ведь в большинстве искусств именно сопоставление сохранившихся до нашего времени авторских работ позво-

---

<sup>38</sup> Свой проект функционирования Музыкального отдела Императорской Академии художеств автор изложил в письме Великой Княгине Елене Павловне (будущей высокой покровительнице РМО) от 15/27 октября 1852-го. Как известно, письмо опубликовано спустя 132 года. – См.: Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. Письма (1850–1871) / Сост., текстол. подготовка, комм. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. М., 1984. С. 40–42.

ляет наиболее достоверно и доказательно судить обо всех происходящих изменениях. В нашем случае эта предметная область достаточно полно представлена многочисленными «Школами» и «Методами» игры на виолончели. В данных педагогических пособиях инструктивный музыкальный материал (гаммы, упражнения, этюды, небольшие учебные пьесы) чаще всего сочетается с общими культурологическими сведениями, отражающими авторские этические и эстетические взгляды на музыкальное исполнительство в целом. В них с большей или меньшей степенью подробности освещаются не только проблемы исполнительства и обучения, но и музыкальный контекст, тот самый фон, в связи с которым, из которого и благодаря которому существовало и развивалось виолончельное искусство. Все его составляющие, указанные выше, нашли своё место на страницах этих изданий. Рассмотрим каждую из обозначенных нами сюжетных линий общей картины развития западноевропейского виолончельного искусства более подробно.

## **§ 1. Формирование и развитие инструментария. Виолы и виолончели**

«В театральном зале даже сдержанные, замкнутые гранды ахнули от восторга. Голубой с золотом зал, сиявший огнями бесчисленных свечей, при всей своей роскоши отличался сдержанным благородством. Ложы и кресла из дорогого дерева манили к себе с церемонной любезностью. Колонны, поддерживающие балкон, заканчивались геральдическими зверями <...> На сцену вышли герцог [дон Хосе], его невестка донья Мария-Томаса и молоденькая Женевьева, дочь мсье де Авре. Невестка герцога, черноволосая видная дама <...> играла на самом маленьком из трёх инструментов, представленных на сцене, – на виоле. А Женевьева <...> выглядела особенно хрупкой, особенно нежной рядом со своей большой виолончелью. Сам герцог играл на инструменте, который теперь встречается всё реже и

реже – на баритоне, на виоле да гамба, многострунном, не слишком большом инструменте, с волнующим резким и в то же время мягким, глубоким звуком. Они настроили свои инструменты, кивнули друг другу и начали “Дивертисмент” Гайдна»<sup>39</sup>.

В художественной литературе нечасто встречаются столь подробные описания концертов. Неспециалисту в музыке (да и большинству специалистов) здесь легко попасть впросак, обращаясь к реалиям бытования инструментов, сочинений и исполнений. Симптоматично упоминание о двух виолах – маленькой и большой. Из них первая вполне могла в авторском оригинале текста называться «альт» (viola), а при переводе стала «виолой». С другой стороны, возможно, имелась в виду какая-либо *viola da braccio*, одна из предшественниц или представительниц скрипичного семейства, которую держали на плече (*da braccio* – буквально «плечо»). Вторая виола – баритон<sup>40</sup> – была любимым инструментом князя Николауса Эстергази, в чьей замковой капелле Й. Гайдн прослужил 24 года (1766–1790), создав для своего покровителя множество сольных пьес, дуэтов и 126 трио-дивертисментов для струнного состава.

В научной библиографии пока не найдено никаких сведений о том, что герцог дон Хосе Альварес де Толедо-и-Гонзага (1756–1796), родовитейший из 12-ти испанских грандов, играл на баритоне. Однако известно, что этот вельможа поддерживал переписку с Гайдном<sup>41</sup> и заказал ему несколько сочинений, а также одним из первых (по-видимому, по подписке) получал его новейшие опубликованные произведения. Неслучайно на известной картине Франсиско Гойи «Портрет

---

<sup>39</sup> Фейхтвангер Л. Гойя, или тяжкий путь познания / Пер. с немецкого Н. Касаткиной и И. Татариновой. М., 1982. С. 90–91.

<sup>40</sup> Главное отличие баритона от других басовых виол состоит в наличии двух рядов струн – основного из 6–7 струн, натянутых над грифом, и бурдонного из 9–12 струн, расположенных под грифом в открытом коробе. Бурдонные струны, резонируя, усиливали звучание основных – отсюда описанная Фейхтвангером акустическая глубина, а также одновременная резкость и мягкость звучания. Бурдонная полифония, позволявшая на нижних струнах играть пиццикато, а на верхних в то же время смычком, создавала неповторимый эффект, «искусственное» воспроизведение которого на струнных инструментах современного типа представляет техническую сложность для исполнителей.

<sup>41</sup> Согласно принятой системе указания прифамильных инициалов, в данном тексте и далее они представлены, когда в главе фамилия вводится впервые, а также в тех случаях, когда она может принадлежать разным музыкантам. В остальных случаях инициалы сняты.



Хосе Альвареса де Толедо-и-Гонзага»<sup>42</sup>, покровителем которого являлся герцог, а моделью и вдохновительницей – его жена Каэтана де Альба, дон Хосе изображён облокотившимся с меланхолическим видом на клавесин, с нотами «Четырёх немецких песен» Гайдна<sup>43</sup> в руках. В других предметах, присутствующих на картине, Гойя символически объединил два страстных увлечения герцога – музыку (изображение лежащей на клавесине виолы или скрипки) и верховую езду (ботфорты с надетыми шпорами и шляпа для прогулок верхом).

Время домашнего концерта, по воле историка и биографа Лиона Фейхтвангера попавшего на страницы романа «Гойя» (1952), можно условно установить по другим описанным там реально происходившим событиям. Это приблизительно 1794–1795 годы – завершение эпохи, когда в Европе естественно сосуществовали два различных семейства струнных инструментов – виольное и скрипичное, в составе которых находились кардинально разные представители басовой группы – басовые *виолы* и, соответственно, *виолончели*.

Пресловутая «война скрипок и виол», разворачивавшаяся в Италии и соседней Франции на протяжении почти что двух веков<sup>44</sup>, значительно поутихла уже в первой половине XVIII столетия, и каждый из инструментов понемногу занял место, подобающее его акустическим и конструктивным особенностям.

На рубеже XVII–XVIII веков повсеместной популярностью в Западной Европе пользовались выступления гамбовых ансамблей, или консортов, применявшихся как в качестве сопровождения религиозной вокальной музыки во время цер-

---

<sup>42</sup> «Портрет Хосе Альвареса де Толедо-и-Гонзага» написан Гойей в 1795 году. Находится ныне в Музее Прадо, Мадрид. Фотокопия репродукции картины помещена в Приложение 7.

<sup>43</sup> Ныне это сочинение, которое, судя по всему, являлось обработкой популярных мелодий, считается утраченным.

<sup>44</sup> На страницах печатных изданий, где оставили заметный след полемические сражения этой войны, можно найти немало ярких высказываний. Так, в 1556 г. французский композитор и теоретик Филибер (Ямб де Фер) писал следующее: «Мы называем виолами те инструменты, за которыми дворяне, купцы и другие достойные люди проводят свое время <...> другой вид именуется скрипкой <...> встречаешь мало людей, кои ею пользуются, разве те, которые живут своим трудом <...> её используют для танцев на свадьбах, маскарадах». – Цит. по: Раабен Л.Н. Скрипка. М.; Л. 1963. С. 22. И даже в 1740 г. Ю. Леблан в полемическом трактате «В защиту басовой виолы от посягательств скрипки и притязаний виолончели» с некоторым историческим запозданием констатировал: «Пронзительный тон и назойливый звук скрипки несколько не доказывают её высокого положения и хорошего воспитания». – Цит. по: Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. М. 1990. Вып. 1. С. 19.

ковных шествий, так и для исполнения сочинений, написанных специально для этих инструментов. Входившие в состав ансамбля гамбы пропорционально отличались по размерам и длине струн и подбирались таким образом, чтобы четырёхголосное разделение музыки на сопрано (дискант), альт, тенор и бас поручалось различным по размеру инструментам и звучало сбалансированно.

Сохранившиеся архивные документы, описания, иллюстрации и произведения живописи дают представление о составе наиболее типичного четырёхголосного консорта. Обычно он включал один небольшой инструмент, игравший в высоком регистре (так называемый трель или, как вариант, используемый в более поздний период во Франции, – *pardessus*), два средних по размеру и один (самый объёмный) для исполнения басовой партии<sup>45</sup>. Ансамбль из виол да гамба наиболее часто называли «*violoni*», употребляя общее слово, означавшее «большие виолы» и отличая их этим от «*virole da braccio*», меньших по размеру и именованных «*violini*». Независимо от пропорций<sup>46</sup>, все гамбовые виолы обладали одинаковым строением: шесть струн<sup>47</sup> настраивались по квартам, за исключением двух средних, звучание которых составляло большую терцию; семь шнуров из козьей кожи, повязанных вокруг грифа, указывали лады.

Во время игры гамбы держали только в вертикальном положении, размещая между ног (отсюда название) или на коленях.

Приёмы игры смычком при исполнении на гамбе были противоположны современному. Так, сильные доли исполнялись только в конце смычка (то есть

---

<sup>45</sup> Более подробную информацию о различных вариантах, модификациях и размерах виол можно получить с сайтов Американского общества виолы да гамба: [Электр. ресурс]. URL: [http://vdgsa.org/pgs/the\\_viol.html](http://vdgsa.org/pgs/the_viol.html) (Дата обращения 04.03.2015) и Художественного музея Метрополитен (Нью-Йорк): [Электр. ресурс]. URL: [http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?gallerynos=684&ft=\\*](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?gallerynos=684&ft=*) (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>46</sup> Гамбы различались между собой размерами и строем, их использование зависело от жанра исполняемой музыки, количества и состава инструментов, а также диктовалось выбором функций гамбовых партий в ансамблях. Более подробно на эту тему см. Woodfield I., Robinson L. *Viol [viola da gamba, gamba]* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 19. P. 791–808.

<sup>47</sup> На континенте сольные басовые виолы барочного периода зачастую комплектовались семью струнами, а пардесю – пятью. Стандартный строй шестиструнных виол был: d–g–c'–e'–a'–d'' (требль), c–f–a–d'–g'–c'' (альт), G–c–f–a–d'–g' (тенор) и D–G–c–e–a–d' (бас). В Англии басовые гамбисты могли настраивать нижнюю струну на C, а во Франции дополнительная седьмая струна в басу настраивалась на A'.

вверх) и обычно не имели слышимой атаки. Во время игры смычок держали на современный немецкий контрабасовый манер – ладонью вверх, под волосом, перед колодкой. При пониженном строе и использовании жильных струн – и то, и другое было характерным для ранней музыки и диктовалось, в том числе, особенностями конструкции виол – подобная манера игры приводила к мягкой нежной атаке, которая, хотя и заставляла резонировать корпус, но не позволяла звуку распространяться на большое расстояние.

Привычная для нынешней партитуры расстановка голосов, обусловленная привязкой к конкретным инструментам, как и стремление современных композиторов к конкретизации мельчайших деталей и нюансов в исполнении – всё это в корне отличается от традиций, свойственных музыке тех лет. В частности, первоначально гамбам различных размеров не присваивались отдельные названия (аналогичные нынешним «violino», «viola», «violoncello»), но вскоре инструменты стали именовать по названиям партий тех голосов, которые исполнялись виолами в ансамбле. Таким образом, определение «теноровая» или «басовая» гамба изначально указывало не на размер или высоту звука инструмента, а на роль инструмента в ансамбле. Интересно отметить, что в оригинальных партитурах музыки Ренессанса и Барокко не существовало конкретных указаний на распределение инструментов по голосам, а решение о выборе партии принимали сами исполнители. При этом единственным ориентиром являлся диапазон инструмента и желаемое звучание произведения, что, естественно, допускало различные варианты адекватного исполнения. Вероятно, названия «double bass» и «contrabasso» происходят именно из этого контекста, где для выбора голоса не подразумевался конкретный инструмент, а лишь указывались его практические функции, заключавшиеся в дублировании и усилении басового голоса.

Развитие любительского музицирования привело к появлению смешанных ансамблей, в которых, наряду с различными видами виол, участвовали и другие инструменты. Состав коллективов часто варьировался и зависел от количества музыкантов, их исполнительских возможностей и, разумеется, от наличия инструментария. Кроме наиболее распространённых на протяжении многих столе-

тий дуэтов для лютни с басовой виолой, сохранилось множество произведений для небольших коллективов, по степени сложности явно ориентированных на музыкантов-любителей. Такие ансамбли могли состоять из басовой виолы, лютни или орфариона<sup>48</sup>, цитры, трембля (в более позднее время – скрипки или флейты), а также включать в свой состав ранние клавишные инструменты (вёрджинал, спинет, харпсихорд) или заменять какой-либо инструмент вокальным исполнением. Позднее басовые гамбы также использовались вместе с клавесином или чембало в составе *basso continuo*, а к началу XVIII века приобрели репутацию сольного инструмента.

В музыке барокко применение басовой гамбы, по сравнению с другими виолами гамбового семейства, было наиболее универсальным. С момента своего появления она часто присутствовала в церковных сочинениях для усиления нижнего регистра органа<sup>49</sup>, прекрасно сочетаясь с его тембром. В консортных составах басовая гамба использовалась как в ансамблевых, так и в сольных партиях, зачастую являясь единственным инструментом, исполнявшим нижний голос партитуры. Широкий диапазон звучания<sup>50</sup>, приближавшегося к тембру человеческого голоса, охватывал как достаточно яркие высокие ноты, так и густые басовые. Относительная лёгкость звукоизвлечения, пришедшая с применением струн с металлической обмоткой, обеспечили популярность инструменту, выделили его на фоне других виол и позволили на протяжении длительного периода успешно конкурировать с входившими в употребление басовыми скрипками.

Анализируя партитуры произведений, созданных в начале XVIII века, можно

---

<sup>48</sup> Орфарион (*orpharion*, *orpheoreon*, *orpheoron*) – щипковый инструмент, популярный в XVII веке в среде английских музыкантов, поэтов, философов и учёных; само это слово, составленное из имён двух легендарных певцов греческой мифологии, Орфея и Ариона, должно было рождать у слушателя мысли о гуманистическом музыкальном идеале.

<sup>49</sup> Слабое звучание басовых нот старинных органов было связано с конструктивными особенностями подачи воздуха, при которых его объём и давление в системе не обеспечивали полноценного звучания широких труб нижнего регистра.

<sup>50</sup> Исполнитель на басовой гамбе мог играть в пределах двух октав и кварты без перемещения из первой в более высокие позиции, а реальное звучание инструмента являлось полностью эквивалентным записи нотного текста.

убедиться, что наряду со скрипками<sup>51</sup> в кругу инструментальных предпочтений композиторов оставались и другие представители семейства виол<sup>52</sup>. При существовавшей тогда свободе выбора инструментов дискантные виолы «по умолчанию» использовались в верхних строках партитур, более того, на виолах часто играли музыку, изначально написанную для скрипок или флейт.

Обширный репертуар, созданный для виол да гамба и включающий виртуозные сольные и ансамблевые произведения И.С. Баха, Ж-Б. Барьера, Г.Ф. Телемана, М. Маре, К.Ф. Абеля и А. Форкрэ, является отражением повсеместной популярности инструментов. При этом во Франции, где басовая виола да гамба была, по свидетельствам современников, любимым инструментом монарха Людовика XIV, виольное музицирование становилось символом некоей утончённой аристократической «французскости», в противоположность «простонародному» стилю игры на итальянских разновидностях скрипичного семейства.

Во второй половине XVIII столетия эпицентр французской музыкальной жизни закономерным образом переместился из Версаля в Париж, а единоличное управление музыкальными вкусами, до того сосредоточенное в руках Короля-Солнце, постепенно переходило к просвещённой аристократии и наиболее обеспеченным слоям «неаристократического» столичного населения.

Стилистические предпочтения городской (а не дворцовой) публики, количество которой значительно увеличилось, были достаточно пёстрыми, с ярко выраженной развлекательной ориентацией. Для достижения возможностей соперничества с эффектным звучанием скрипок и виолончелей композиторы, прославившиеся придворной музыкой для виол, теперь усложняли и итальянизировали музыкальный язык своих произведений. Многочисленные итальянские виртуозы, выступавшие в Париже с начала 1730-х годов, оказали значительное влияние на стиль французской инструментальной и, в частности, струнной музыки. Итальянские виолончелисты внесли свой вклад в распространение информации об игро-

<sup>51</sup> Используя русское слово «скрипка», мы имеем в виду инструмент, отнесённый по системе Хорнбостеля-Закса к струнным лютям и называемый в западных источниках «fiddle». Данное название включает в себя как виолу, так и т.н. барочную скрипку и современную *violine*.

<sup>52</sup> В частности, трель (с нижней струной d) и более поздний его вариант – *pardessus* (часто пятиструнный, с нижней струной g).

вых качествах и возможностях инструмента, а мастерство и популярность артистов были столь высоки, что, в стремлении составить им достойную конкуренцию и соответствовать моде, многие из известных французских виольных музыкантов отправлялись в Италию для обучения игре на виолончели<sup>53</sup>.

В результате в инструментальном исполнительстве итальянского образца господство в партитурах сонатных форм чёткого разграничения регистров для партий-голосов привело к неостребованности среднего голоса партитуры (тенора) и, в целом, к принципиально иной иерархии партий. Четырёхстрочная вертикаль теперь охватывала две партии скрипок, по одной – альтов и басов, и опиралась на ясное акустическое противостояние сопрано и баса, скрипки и виолончели. Таким образом во Франции в этот период виолончели побеждали «бескровно» – благодаря как преобразованиям во внутренней политике государства, в художественной моде, так и своим новым музыкальным свойствам<sup>54</sup>.

Изменявшиеся с течением времени концертные реалии, превратившие музыкальное исполнение из фонового действия в самоценное событие, привели к увеличению числа инструментов в ансамблях, которые выступали в концертах и спектаклях в иных по статусу, по размеру, по количеству и составу публики аудиториях. Замещение виол представителями скрипичного семейства, наиболее полно отвечающими новым требованиям, происходило в рамках общеевропейского процесса усовершенствования и усложнения конструкции инструментов. Так и виолончель заменила басовую гамбу, превосходя её по своим выразительным возможностям и отличаясь от неё звуком, более подходящим по тембру к звучанию скрипки.

Уже в середине XVII века болонскими мастерами были изобретены струны с медной обмоткой, более тяжёлые и прочные, чем жильные. Однако уплощённый гриф и отсутствие сопротивления вертикальной пружины в конструкции попу-

---

<sup>53</sup> Ж. Барьер – наиболее известный французский гамбист-виолончелист, учившийся в Италии. Композиторская, педагогическая и концертная деятельность Ж. Барьера, М. Берто, Ж. де Буамортье и М. Корретта послужила развитию виолончельного исполнительства во Франции.

<sup>54</sup> Подробнее об этом см.: Summers M. *La mort de la viole en France pendant le dix-huitième siècle: an enquiry into the viol's fall from grace* / Chelys (The Journal of the Viola da Gamba Society). 2001. Vol. 29. P. 44–61.

лярных тогда виол не позволяли туго и сильно натягивать эти струны, добиваясь отчётливой атаки и хорошего резонанса. Поэтому для изготовления виол «последних» поколений, как и для виолончелей, постепенно стали использовать длинные куски крепкого хорошо резонирующего дерева (как правило, ели), способного выдержать напор струн на подставку. Угол между грифом и верхней декой, по мере совершенствования виолончели, понемногу увеличивался для усиления звука и его акустической проникаемости, давление на деку росло, тембр инструмента становился более сконцентрированным (полемисты писали – пронзительным). Качественно улучшенное звукоизвлечение не требовало больших физических затрат, а заимствование у скрипки техники левой и правой рук унифицировало манеру исполнения, сделав её общей для всех представителей скрипичного семейства.

Современные исследователи традиционно относят появление виолончели в её классическом виде к XVIII веку. Несмотря на это, на многих инструментах, изображённых на картинах и гравюрах XVIII-го и первой половины XIX-го столетий, также как и на виолончелях, сохранившихся до наших дней, возможно обнаружить отдельные детали конструкции, характерные для виол.

Несмотря на довольно быструю экспансию в Западной Европе, виолончель долгое время существовала там под различными именами и наравне со своими многочисленными прямыми предшественниками, относимыми в современной иностранной инструментоведческой литературе к басовым скрипкам. Название инструмента, исполнявшего, как правило, нижний голос в струнной смычковой группе ансамбля или оркестра, зависело как от страны и времени создания произведений, так и от национальности композиторов<sup>55</sup>.

Впервые указание «violoncello» появилось в нотах сольных сочинений, написанных специально для этого инструмента композиторами-виолончелистами, также проживавшими в Болонье: братьями Антонио и Джованни Боноччини, До-

---

<sup>55</sup> Например, во Франции Ямб де Фер в 1556 г. называл низкий струнный инструмент «bas de violon», М. Мерсенн в 1637 г. – «basse de violon»; в Италии Л. Цаккони в 1592 г. – «basso di viola»; в Германии М. Преториус в 1619 г. – «bass viol de braccio». См. об этом подробнее: Bonta S., Wijsman S. Violoncello // The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 26. P. 745.

менико Габриели, Джузеппе Яччини и Доменико Галли. Начиная с 1660-х годов в сольных и ансамблевых произведениях, издаваемых в этом североитальянском городе, виолончель всё чаще характеризовалась как уменьшенный вариант басовой скрипки (*basso violine*), отличавшийся от виолы (*viola*) и виолончели (*violone*). Буквальный перевод слова «*violoncello*» с итальянского языка означает «маленькая большая виола» и остаётся противоречивым по своей сути. Не конкретизируя манеру игры на инструменте, название лишь предлагает причислять его к типу виол, несмотря на характерные особенности конструкции, определяющие её принадлежность к типу скрипок.

Имя – не единственное и не главное, что унаследовала виолончель от предшественниц. На протяжении длительного периода, по большому счёту продолжавшегося до наступления эры классицизма, виолончель оставалась, прежде всего, инструментом аккомпанирующим, а не сольным в современном понимании этого слова.

## § 2. Искусство аккомпанемента

«Всякий, кто занимается виолончелью как любитель, вправе делать то, что доставляет ему наибольшее наслаждение, но тот, кто намеревается стать профессионалом, поступит верно, если предпочтёт всему остальному деятельность хорошего аккомпаниатора, – в частности, указывал в своём трактате «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» знаменитый немецкий флейтист, композитор, теоретик музыки Иоганн Иоахим Кванц<sup>56</sup>. – Именно это занятие принесёт му-

---

<sup>56</sup> Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752. 2nd. ed.: Leipzig, 1906. В англ. переводе: Quantz J.J. On Playing the Flute / Trans. E. Reilly. The Classic of Baroque Music Instruction. Northeastern Univ. Press, 2001. 2nd ed. По-русски работа опубликована



зыкantu наибольшую пользу и окажет значительную помощь ансамблям. Если, напротив, перед тем, как хорошо узнать исполнение *basso ripieno* [игру в составе группы], он устремится сразу в сольную игру, то <...> может быть здорово пристыжен некоторыми любителями, которые преуспели в обеих [областях], играя сольно и аккомпанируя. Хороший аккомпанемент – вот главное качество, требуемое от этого инструмента. И даже если сопровождение и сольная игра не равны по уровню совершенства, хороший аккомпаниатор намного нужнее в оркестре, чем заурядный солист»<sup>57</sup>.

Искусству аккомпанемента уделялось повышенное внимание во всех «Школах» и «Методах» XVIII – начала XIX столетий, независимо от того, авторам какой национальности, манеры и стиля эти пособия принадлежали. Непременной профессиональной обязанностью виолончелиста было грамотное прочтение традиционного цифрованного баса, а преподавание последнего – признаком верного обучения. Разумеется, что навык быстрой «расшифровки» собственно цифр в аккордовую последовательность формировался достаточно быстро. Но этот навык был лишь основой постижения главных тонкостей, среди которых на первые места следует поставить умение поддерживать стабильную ритмическую основу ансамбля, понимание основ гармонии и особенно принципов орнаментики.

Выделялось несколько типов аккомпанемента – «простое» (без изменений передающее записанный автором музыкальный текст) и импровизационное сопровождение виолончелью оперных речитативов; сопровождение законченных сольных – инструментальных или вокальных – разделов или пьес; участие в инструментальном диалоге.

Правила аккомпанемента речитативов, некогда распространённые и известные каждому профессиональному инструменталисту, теперь можно рассматривать лишь как утраченное искусство, требующее особых знаний, специального

---

с купюрами в издании: Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л.М. Гинзбург. М., 1975.

<sup>57</sup> Quantz J.J. On playing the Flute. Указ. изд. Р. 246. Трактат Кванца (1697–1773) по своему содержанию выходит за рамки собственно «Школы» и по существу является фундаментальным руководством в сфере исполнения музыки в целом, где немалое внимание традиционно уделено струнным оркестровым инструментам.

опыта и отдельного пояснения<sup>58</sup>.

Наиболее точное следование зафиксированному нотному тексту требовалось от сопровождения так называемого *recitative accompagnato* (аккомпанирующего), где к секции *basso continuo* композиторы добавляли скрипки и другие инструменты. Как правило, в их партиях выписывались длинные тянущиеся ноты на целый такт с пометой «*sostenuto*». Музыкантам басовой группы необходимо было координироваться с текстом солистов и звучанием первой скрипки, чётко и слаженно выдерживать все длительности и избегать украшений, так как голоса аккордовой вертикали в партитуре были распределены по инструментам. Речитативы подобного типа часто встречаются, например, у Гайдна во «Временах года»<sup>59</sup>. Напротив, обычный речитатив или *recitative secco* («сухой») не всегда опирался на строгую аккордовую вертикаль, исполнялся только басовой группой и потому отличался более свободным прочтением, допуская известную степень импровизации.

В частности, в знаменитой «Виолончельной методе Парижской консерватории» (1805)<sup>60</sup> следующим образом описываются необходимые качества для аккомпаниатора вокальной партии в такого рода речитативах: «Так как в хороших произведениях речитатив всегда идёт своим упорядоченным путём и соотносится с характером роли, с изображаемым положением и с голосом певца, то при сопровождении 1) следует приспособить силу тона к главному аффекту таким образом,

<sup>58</sup> Как наиболее удачную современную попытку научной классификации и реконструкции исполнения цифрованного баса можно привести следующую работу: Whittaker N. *Chordal cello accompaniment: The proof and practice of figured bass realization on the violoncello from 1660–1850*. Doctor of Musical Arts diss. Univ. of Washington, 2012.

<sup>59</sup> Подробнее об этом см.: Walden V. *One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840*. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 261.

<sup>60</sup> Полное её название – *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement*, Rédigée par MM-rs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. Adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour servir à L'Etude dans cet Etablissement [Метода для виолончели и аккомпанирующего баса, составленная гг. Байо, Левассёром, Кателем и Бодио, принятая Императорской консерваторией музыки для обучения в этом учреждении]. Как верно указывает Л.С. Гинзбург, основными авторами труда были виолончелисты Ж.А. Левассёр (1764–1826) и Ш.Н. Бодио (1773–1849). Скрипач П.М.Ф. Байо (1771–1842), автор аналогичной «Методы» для скрипки (совместно с П. Роде и Р. Крейцером, издана в 1802), осуществил также и общую редакцию виолончельного издания. Композитор и теоретик Ш.С. Катель (1773–1830), по-видимому, имел отношение к написанию в ней общемузыкальных вступительных разделов. Ещё один соавтор Методы – не названный там Ж.Б. Кюпи (род. в 1741), учитель Левассёра; по некоторым сведениям, Кюпи принадлежат замысел и разработка основных положений этой книги. Для удобства чтения полное название этого руководства далее приводится в сокращённом варианте.

чтобы сопровождение поддерживало и украшало пение, но не портило и не покрывало его; 2) аккорд не должен повторяться, кроме тех случаев, когда гармония меняется; 3) сопровождение должно быть простым без обрамления и рулад; хорошее сопровождение всегда обращает внимание на лучшее в музыке и если решает себе восполнить некоторые пробелы мелодическими ходами, то они должны состоять лишь из звуков аккорда; 4) аккорд следует исполнять без арпеджио»<sup>61</sup>.

В пространной цитате обращает на себя внимание несколько основополагающих моментов: «главный аффект», акустический и звуковой баланс, простота «хорошего сопровождения» и его «восполнение пробелов» в мелодике сольной партии.

В первой половине XVIII века получила повсеместное распространение эстетическая система, называемая *теорией аффектов*. Необходимо здесь сказать о ней несколько слов в связи с её непосредственным влиянием на развитие эстетических основ инструментальной (в частности, и виолончельной) игры.

Изображение, передача и классификация чувств и порывов человеческой души стали главной темой философского трактата Рене Декарта<sup>62</sup> «Душевные страсти» (1649). В понимании учёного «страсти души» (аффекты), влияли на состояние и физические функции «машины тела» (рефлексы), становясь таким образом соразмерными им по значению.

Концепция Декарта, при жизни не раз подвергавшегося гонениям за вольнодумство, как нельзя лучше отвечала основам европейского гуманистического мировоззрения, опиравшегося на рационализм восприятия и свободу постижения действительности. Античная музыкальная теория, тесно связанная с философией и математикой, ставившая своей задачей создание универсальной системы (с учётом строя, нотации, композиции, исполнения, морально-этического воздействия

---

<sup>61</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л., 1950. С. 447.

<sup>62</sup> Декарт (1596–1650) – рационалист, математик, создатель аналитической геометрии и приверженец рассмотрения существования в чётких структурах различных координат – и по отношению к бытованию личности пытался установить столь же незыблемые логические законы.

музыки<sup>63</sup>), в этой ситуации обретала новое, актуальное обоснование. Положения теории аффектов незамедлительно стали описываться и использоваться в различных музыковедческих трудах; согласно классификации «волнений и страстей» подразделялись аккорды и интервалы, мелодические скачки и мелизмы, консонансы и диссонансы, регистры и тембры инструментов, нюансы и штрихи звукоизвлечения. Возникали споры о том, может ли одно-единственное произведение выражать (изображать) лишь один аффект; следовательно, вставал вопрос о качестве (величине, глубине, протяжённости) этого аффекта, о его постоянстве и смене – и, конечно же, о мастерстве композитора и исполнителя, способных верно этот аффект передать.

Особенное влияние оказало всё вышеизложенное на развитие музыкально-театральных жанров, в первую очередь неразрывно связанных со словом. В соответствии с теорией отдельные партии оперных сочинений представляли в качестве последовательности наиболее общеупотребимых аффектов (если в 1650 году их насчитывалось 8, то в 1758-м – уже 27)<sup>64</sup>, цепочек эмоций и состояний, выражавшихся в определённых звуковых построениях, которые позже учёные стали называть семантическими. Для современного восприятия представляется невозможным абсолютно точное воссоздание плотного информационного потока, каковым является каждая оперная или даже чисто инструментальная партитура того времени. Однако некоторые нюансы передачи необходимых аффектов в области виолончельной технологии дошли до нас благодаря исполнителям-виртуозам, опиравшим подробности работы по достижению относительного соответствия между реальным и музыкальным выражением эмоции.

Например, в «Школе» Бернгарда Ромберга, увидевшей свет уже много позже периода господства теории аффектов (1839), явственно ощущаются её отголоски.

---

<sup>63</sup> См.: Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева. М., 1960. С. 69, 74–85, 226–228. См. также: Бычков Ю.Н. Ладовая система Древней Греции. М., 2001.

<sup>64</sup> Подробнее об этом см.: Розеншильд К.К. Аффектов теория // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. Стб. 259.

В частности, о слегка подпрыгивающем на струне штрихе сотийе<sup>65</sup> музыкант писал следующее: «Этот штрих может быть использован в лёгких, несложных пассажах и особенно подходит для тех пьес, которые написаны в игривом стиле, – таких как рондо с размером 6/8, или соло в камерной музыке. Для музыки высшего порядка он не так приспособлен и никогда не должен [в ней] использоваться, за исключением быстрых частей». А в главе «Об исполнении», посвящённой изложению общих эстетических позиций, Ромберг констатировал: «Музыка может быть рассмотрена в свете языка декламации. Характер и выразительность речи зависят от значимости сведений, которая в ней передаётся различными звуками, используемыми для произнесения содержащихся слов; повышающимися или ниспадающими интонациями и усилением или ослаблением голоса. Если речь была произнесена монотонно, то она не достигнет желаемого эффекта и не вызовет в слушателях никаких чувств, кроме утомлённости и скуки. Точно то же самое происходит с музыкой, когда она исполняется без надлежащей примеси света и тени и должного внимания к чувствам и выражению»<sup>66</sup>.

Одна из названных выше исполнительских проблем – достижение грамотного баланса между солирующим и аккомпанирующими голосами – затрагивает уже не только область сопровождения вокальных партий, но и вопросы соотношения сольных, ансамблево-диалогичных и туттийных разделов в инструментальных произведениях.

«Виолончелист всегда должен соотносить свой звук с теми инструментами, которым он аккомпанирует. Если его звук будет слишком сильным, он заглушит звучание других инструментов; если он будет слишком слабым, он будет ограничивать выразительность солиста», – писал Ромберг<sup>67</sup>. Естественно, хороший аккомпаниатор, помимо владения своим инструментом, понимания основных законов музыки и принципов построения фразы, должен обладать достаточным опы-

---

<sup>65</sup> Очевидно, именно этот штрих описывает автор, называя его «подпрыгивающие отдельные штрихи» (spring detached bowing); в буквальном переводе с французского sautille – «подпрыгивать».

<sup>66</sup> Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 102, 118.

<sup>67</sup> Там же. P. 132.

том и талантом для того, чтобы определить, когда именно надо повести за собой вокальную (или инструментальную) линию мелодии, а когда – следовать за ней. Но в описываемые времена, при отсутствии дирижёров-руководителей современного нам типа, на виолончелистов возлагалась также и обязанность сохранения единого темпа и ритма произведения. На последних страницах самой первой виолончельной Методы (1741) её автор Мишель Корретт, по образованию органист, иронически замечает, что в струнной группе именно «виолончель “удерживает поводья” на концерте»<sup>68</sup>.

Он советует «удерживать поводья» мягко. Судя по его объяснениям, мировоззрение солистов – как певцов, так и инструменталистов – с тех пор несколько не изменилось: и теперь они желают свободно выражать свои эмоции и исполнять технически сложные места, не подчиняясь стабильности общей ритмической сетки. Однако в XVIII столетии виолончелистам рекомендовалось – в случаях ускорения движения солистом – «играть с силой и отбивать темп один или два такта», жёстко удерживая солиста от дальнейших ритмических колебаний. А в медленных частях сочинения виолончелист отвечал за поддержку постоянного пульса, отмеряя его смычком или ударами ноги, хотя «опытные скрипачи могут играть *Adagio* и *Largo* без отбивания темпа»<sup>69</sup>.

Подобные принципы игры изложены позднее и в «Парижской методке», где подчёркнуто, что в ансамбле аккомпаниатор всегда должен следовать за небольшими отклонениями от темпа, которые вызваны изменениями выразительной сферы, однако в любом случае басовую партию нужно исполнять с ясной артикуляцией, «сохраняя не только устойчивость ритма, но и хороший вкус <...>». И в других камерных составах (смешанных инструментальных или струнных) «бас [также] должен служить регулятором <...> наподобие того, как левая рука должна

---

<sup>68</sup> Corrette M. Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection. Ensemble de principes de musique avec des leçons, op. 24. Paris, 1741. P. 46. Цит. по: Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 245.

<sup>69</sup> Там же.

поддерживать уравновешенность при игре сонаты на клавире»<sup>70</sup>, а виолончелисту необходимо соотносить звучание своего инструмента с ансамблем в целом, смешивая голос виолончели с остальными голосами. При этом во всех случаях сопровождения в равной степени требовалось отличать собственно аккомпанемент от имитации темы или сольных фраз, исполнение которых уже подчинялось кардинально иным законам – сольной игры.

Один из основных эффектов, которые могут удивить неспециалиста при прослушивании исторически обоснованного исполнения<sup>71</sup> музыки доклассической и раннеклассической эпох, – колоссальный по нашим понятиям, иногда даже излишне подчеркнутый контраст между звучанием сольного голоса и туттийного сопровождения. И дело здесь не только в объёме звука (громкости), а именно в разном качестве звучания, которое, помимо различных технических приёмов, достигается исполнением сольной и групповой партий произведения на разных вариантах инструмента.

### § 3. Виды виолончелей

В условиях постепенного вытеснения и замены виолончелями предшественниц – виол – мастера и исполнители находились в непрерывном поиске модели инструмента, которая бы идеально отвечала особенностям исполняемой музыки. С момента своего появления (конец XVII – начало XVIII вв.) виолончель, прошедшая период распространения различных конструкторских модификаций и гибридов, не получивших дальнейшего развития, параллельно существовала в двух

---

<sup>70</sup> Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement, Rédigée par MM-rs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. Paris, 1805. P. 140.

<sup>71</sup> Исторически обоснованное или исторически информированное исполнение – выражения, которыми в последние годы исследователи заменяют принятый ранее термин «аутентичное».

основных видах: небольшой инструмент для сольной и квартетной игры и, как правило, более массивный, с увеличенным корпусом – для игры в оркестре.

В 1756 году Леопольд Моцарт в своей работе «Трактат об основных принципах скрипичной игры» отмечал, что для современных ему виолончелей характерны различные размеры, и что инструменты эти «немного отличаются между собой только силой своего звука, в зависимости от применяемых струн»<sup>72</sup>.

Его современник Иоганн Кванц в разделе «Особо о виолончелистах» подчёркивал, что «виолончелист, который не только аккомпанирует, но и играет solo, поступит весьма правильно, обзаведясь двумя инструментами: одним для сольного исполнения, другим – для игры в оркестре. Последний должен быть больше и иметь более толстые струны. Если пытаться в обоих случаях использовать инструмент с тонкими струнами, то в большом составе оркестра аккомпанемент попросту не будет слышен. Смычок, предназначенный для оркестровой виолончели, также должен быть массивнее и снабжён чёрным волосом, который заставляет струну вибрировать сильнее, чем белый <...>. Успех музыки зависит от правильного соотношения инструментов в такой же мере, как и от хорошего исполнения. Ибо как же может музыка звучать хорошо, если главные голоса заглушаются и подавляются басовыми или даже средними голосами»<sup>73</sup>.

С точки зрения нынешних инструментальных мастеров, артистов и слушателей ситуация оказывается диаметрально противоположной: в современном понимании сольный инструмент должен обладать достаточно большим корпусом, обеспечивающим объём и насыщенность звука, необходимые для реверберации, которая позволит солисту равноправно участвовать в диалогах с симфоническим оркестром. При этом инструмент оркестровый, как правило, может быть и не столь ярким – во главу угла, напротив, здесь ставится способность виолончели тембрально сливаться с другими голосами оркестровой струнной группы.

Звуковые возможности старинных оркестровых виолончелей можно оценить,

---

<sup>72</sup> Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing / Ed. E. Knocker. Oxford Univ. Press, 1951. 2nd ed. P. 11–12.

<sup>73</sup> Кванц И.И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М., 1975. С. 28, 26.



исходя из конкретных рассуждений Кванца о звуковом балансе: «На четыре скрипки приходится <...> одна виолончель и один контрабас средней величины»<sup>74</sup>.

При разнообразии инструментария, в основной своей массе изначально предназначенного для игры соло и для игры в оркестре, существовали соответственно и две характерные манеры держания виолончели – в более высоком положении «на весу» и в более низком, иногда с опорой на различные подставки (например, так называемые «ножные стулья») или на пол. Различные варианты постановки и техники исполнения, применяемые на двух типах инструментов (сольном и оркестровом), были также связаны с отличием фурнитур (в первую очередь струн и подставок), используемых в соответствующих им видах музицирования.

Большие виолончели – прямые наследники «церковных» виол, нередко называемые в исторической и историко-инструментоведческой литературе «церковными басами»<sup>75</sup> – прекрасно подходили для натяжения толстых струн, вибрация которых была сильной и резонансной. Однако эти струны, опиравшиеся на высокую подставку, располагались довольно далеко от грифа именно для того, чтобы иметь возможность свободного резонирования. При улучшении звуковых качеств, невозможность быстрого нажатия пальцами левой руки высоко размещённых струн приводила к значительному снижению скорости, беглости, а главное – виртуозной лёгкости игры, которая была необходима 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, – позволявшими не «накрывать» (как сейчас), а тембрально «пробивать», прорезать даже плотные пласты оркестровой фактуры.

«Начиная с 1660-х годов, с момента появления и усовершенствования струн с

<sup>74</sup> Кванц И.И. Цит. изд. С. 26.

<sup>75</sup> См.: Hill W.H., Hill Art. and Hill Alf. Antonio Stradivari. His life and work. New York, 1963. P. 297–298. Как указывает В. Вальден, мастера инструментов братья Хилл были одними из первых, кто провёл основополагающее исследование по сравнению разных типов виолончелей данного периода. – См.: Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 50.

металлической обмоткой, стало возможным конструировать виолончели меньшего размера, которые достигали такой же насыщенности и богатства звука, как и более крупные “церковные басы”», – констатирует современный нам исследователь<sup>76</sup>. Однако, при существовавшем в тот период огромном выборе струнных инструментов виольного и скрипичного семейств, вопросы унификации размеров виолончелей, судя по сохранившимся данным, мало интересовали музыкантов. Отчётливые перемены принято связывать с именем Антонио Страдивари, знаменитого мастера, который в 1707 году окончательно установил собственные пропорции «малого патрона» виолончели и с этого времени прекратил делать большие инструменты<sup>77</sup>. При этом образцы уменьшенного варианта виолончели, созданного знаменитым мастером, были настолько удачны, что послужили примером для более поздних многочисленных заимствований и подражаний, а сами инструменты Страдивари до наших дней остаются мечтой любого исполнителя.

Между тем практически до середины XIX века в конструкции виолончели продолжали происходить многочисленные изменения и модификации: некоторые инструменты изобретались заново, многие – переделывались до неузнаваемости.

Для понимания многообразия существовавших видов виолончели важны следующие сведения. В 1795 году французской Временной комиссией по искусству («Commission temporaire des arts»)<sup>78</sup> в листе инвентаризации упоминаются три инструмента виолончельного типа: виолончель мастера Кабрези (1725 г. изготовления), бас мастера Кастаньери (1751 г.) и басовая виолончель мастера Бассо (Париж, 1781 г.). Всего было описано 25 инструментов – 14 басов, 7 виолончелей, один инструмент – как бас или виолончель, виола да гамба, один «гибрид» (по-

<sup>76</sup> Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 55.

<sup>77</sup> Подробнее об этом см.: Hill W.H., Hill Art. and Hill Alf. Antonio Stradivari. His life and work. New York, 1963. P. 125–128.

<sup>78</sup> В 1791 году во Франции была создана Комиссия по наследию («Commission des monuments») для отбора, описания и инвентаризации книг, инструментов и других объектов науки и искусства, пригодных для общественного обучения. В комиссию входили 11 комитетов, каждый из которых отвечал за определенную область деятельности. Последний, 11-й, комитет, был создан 3 мая 1794 года для отбора музыкальных инструментов. Комитет возглавили Бернард Сарет (Bernard Sarrette), директор «Музыки национальной гвардии», на основе которой позднее была создана Парижская консерватория, и Антонио Бруни (Antonio Bruni) – первый скрипач Итальянского театра.

видимому, переделанная виола да гамба) и один контрабас.

Следует упомянуть и различные модели пятиструнной виолончели, созданные в первые десятилетия XVIII века (для данного инструмента, возможно, в оригинале создана 6 сюита И.С. Баха), более позднюю «harmonicello», приписываемую Иоганну Бишоффу, «heptahorde» Ж.Б. Вийома и, наконец, «arpeggione» И.Г. Штауфера<sup>79</sup>. Как видно, несмотря на существование только двух основных типов виолончели (собственно виолончель для сольного и квартетного исполнения, бас или басовая виолончель – для оркестрового), выбор подходящего инструмента представлялся исполнителю тех времён нелёгкой задачей.

Однако многочисленные поиски и эксперименты мастеров и исполнителей зачастую не приводили к успеху. Идеал – виолончель, абсолютно приспособленная к непрерывно изменявшимся требованиям и реалиям концертной практики – в большинстве случаев оказывался недостижимым. Более того, по свидетельствам знаменитых виолончелистов – современников происходившего, – широко распространённая практика необоснованных изменений размеров и пропорций виолончелей нередко приводила к порче и неисправимой потере игровых качеств. Так, к рубежу XVIII–XIX столетий оригинальных виолончелей знаменитых мастеров осталось немного.

«Счастливец тот, кто владеет настоящей неиспорченной итальянской виолончелью! Ему стоит позавидовать! – сетовал Ю.Ф. Дотцауэр в 1824 году. – Большинство из этих инструментов уже загублены лапами бракоделов-сапожников, и их драгоценное звучание, которое каждый из прекрасных старинных мастеров умел создавать, потеряно»<sup>80</sup>.

«При уменьшении размера инструментов каждый из мастеров имеет свои собственные представления о правильной длине или ширине виолончели. Однако мало кто из них играет [на инструменте], в результате чего они не могут познать из собственного опыта надлежащие пропорции, которые должны быть у виолончели, – вторил коллеге Б. Ромберг. – Как много ценных инструментов могло бы

<sup>79</sup> Все данные этого раздела приведены по: Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740-1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 51–53.

<sup>80</sup> Dotzauer J.J.F. Violonzell-Schule. Mainz, 1824. S. 58.

быть не уничтоженным безрассудным произволом невежественных подмастерьев!»<sup>81</sup>.

Интересно, что сам Ромберг, один из первых среди виолончелистов, предпочитал играть оркестровые, камерные и сольные сочинения на одной виолончели – с малым корпусом. Очевидно также и то, что усовершенствованием конструкции инструмента и связанной с этим индивидуализацией собственной манеры исполнения виртуоз серьёзно занимался на протяжении длительного времени.

В сезоне 1784–1785 годов Ромберг выступал в Париже, где был представлен известным музыкантам – скрипачу Дж.Б. Виотти и виолончелисту Ж.-Л. Дюпору. Дружба с этими артистами оказала огромное влияние на искусство Ромберга. Прежде всего, это касается принятых им принципов аппликатуры Дюпора, которые избавляли виолончелиста от излишних позиционных переходов при исполнении гаммообразных пассажей<sup>82</sup>. Контакты с Виотти, в свою очередь, привели к значительным переделкам внешнего устройства виолончели. Виотти был первым из скрипачей, кто начал широко использовать басовые струны инструмента за счёт изменения угла наклона грифа под нижней струной<sup>83</sup>. Чуть позже Ромберг сделал то же самое на виолончели<sup>84</sup> и стал применять это нововведение в своей концертной практике.

К результатам ромберговских экспериментов следует добавить использование более тонких струн, увеличивающих скорость игры и улучшающих интонирование звучащего материала, что позволило значительно расширить границы ви-

---

<sup>81</sup> Romberg V. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 5.

<sup>82</sup> Подробнее об этом см.: Гудимов Д.Б. Композитор, виртуоз, педагог Бернгард Ромберг и его творческие связи с Россией // Гнесинская научная школа – XXI век. Сборник статей / Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 180. Сост. И.П. Шеховцова. Отв. ред. М.В. Малкова. М., 2011. С. 140–167.

<sup>83</sup> Нововведения Виотти были поддержаны и использовались в творчестве всех представителей французской скрипичной школы конца XVIII – начала XIX вв. (П. Роде, Р. Крейцера, П. Байо). По воспоминаниям племянника Байо, сам виртуоз «извлекал из четвёртой скрипичной струны звук контрабаса». – Цит. по: Francois-Saprey V. Memoires d'Eugene Sauzay // Revue Musicologie. 1974. V. 60. Nos. 1–2. P. 159.

<sup>84</sup> Помимо изменения угла наклона грифа, для увеличения лёгкости исполнения на струне *До* Б. Ромберг использовал также проточенный желобок вдоль всего грифа. – См.: Romberg V. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 2. В 1807 году подобная конструкция грифа была перенесена на скрипку Л. Шпором.

олончельного диапазона в верхнем регистре. Удлинение грифа и утончение шейки виолончели, введённые Ромбергом, привели к большей лёгкости при исполнении всего спектра доступных технических приемов.

Необходимо напомнить, что под влиянием «конструкторских» открытий Витти и его последователей Франсуа Турт создал усовершенствованную модель смычка. Тонкая изогнутая эластичная трость позволяла струнникам достигать тончайших градаций звучания – от жёсткого fortissimo до нежнейшего piano, маркировать все виды резких и мягких акцентов, использовать staccato, длинное legato, ricochet и saltando. Туртовскими виолончельными смычками с середины 1790-х годов начал играть и Ромберг<sup>85</sup>.

Постепенно, в том числе и благодаря описанным модификациям, происходило объединение исполнительских функций, возлагаемых ранее на разные виды виолончелей: и сольные, и камерные, и вообще любые, независимо от роли в партитуре, они теперь приобретали возможности совсем иного порядка, постепенно заслуживая репутацию виртуозного концертного инструмента. Однако эти, безусловно прогрессивные, изменения, по свидетельству самого Ромберга и его современников, были далеко не сразу приняты коллегами артиста и на первых порах использовались только им самим и его учениками. Очевидно, именно поэтому в своей «Школе», изданной в конце 1830-х, знаменитый виолончелист всё ещё считал необходимым апеллировать к своим оппонентам: «Многие исполнители находят неудобной игру с углублением на грифе, тем не менее, без него струны G, D, A не могут располагаться в надлежащем правильном соотношении. Струна C должна находиться выше [по сравнению с другими струнами – Д.Г.], иначе она будет дребезжать при сильном нажатии на смычок»<sup>86</sup>.

Судя по всему, в общей картине европейского виолончельного искусства ещё достаточно долго сохранялось прежнее положение. Процесс изменения инструментальных приоритетов происходил медленно и практически не затрагивал сферу влияния оркестровых музыкантов, чья инерция отношения к нововведениям

<sup>85</sup> Walden V. Цит. изд. С. 90.

<sup>86</sup> Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 2.

уравновешивала внедрение новаторских открытий их более удачливых и знаменитых коллег.

На основании анализа учебного материала инструктивных пособий, издаваемых на протяжении XIX века, можно утверждать, что устойчивое функциональное разделение виолончелей сохранялось фактически до второй половины столетия. Ещё в 1824 году в первом издании своей «Школы» Дотцауер давал рекомендации по подбору как можно более тонких струн для создания полнзвучного тона при сольном исполнении. Там же он указывал, что высота струн от грифа при игре на оркестровом инструменте должна быть больше, чем при игре на сольном<sup>87</sup>.

Разумеется, существовали и исключения из правил: Франсуа Серве солировал на непеределанной виолончели<sup>88</sup>, как и Франц Кнехт<sup>89</sup>, учитель Александра Серова и Великого князя Константина Николаевича. Однако в XIX столетии – особенно в первой его трети, отмеченной господством виртуозности, – «большие» сольные виолончели, наверное, выглядели на сцене некоторым анахронизмом. Тем более что играть на них, при существовавшей тогда сольной манере исполнения без применения шпиля, было физически утомительно. Очевидно, что именно из-за сложности в держании виолончели без опоры при исполнении виртуозных пассажей Серве, к концу карьеры, по свидетельству современников, значительно располневший и ослабевший, был вынужден поддерживать шпилем свой нестандартный инструмент с большим корпусом<sup>90</sup>.

Безусловным поклонником виолончелей Страдивари был выдающийся исполнитель Григорий Пятигорский (1903–1976). В своей автобиографии он вспо-

<sup>87</sup> Dotzauer J.J.F. Violonzell-Schule. Mainz, 1824. P. 60.

<sup>88</sup> Инструмент А. Страдивари 1701 года, получивший впоследствии название «Серве», хранится в экспозиции Национального музея американской истории (г. Вашингтон). До приобретения этого инструмента на средства княгини Юсуповой Серве выступал в своих петербургских концертах с другим инструментом Страдивари, предоставленным ему Матв.Ю. Виельгорским. Более подробно о Серве см. также: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М., 1978. С. 28–56.

<sup>89</sup> «Большая» виолончель была подарена Кнехту Матв.Ю. Виельгорским в 1850 г. Этот инструмент работы Н. Амати, созданный в 1662 году задолго до «эры унификации», в настоящий момент является одной из трёх существующих в мире «необрезанных» виолончелей мастера.

<sup>90</sup> Подробнее см.: Campbell M. The great cellists. London, 2004. P. 41.

минает, как «один раз купил Страдивари “Aylesford” 1696 года, лишь увидев его прекрасную “улитку” на головке». Поначалу инструмент был в «неиграбельном» состоянии, а после ремонта его звучание восхитило музыканта. Однако очень большой размер виолончели, характерный для всех инструментов Страдивари, сделанных до 1700 года, «вызывал переутомление в пальцах левой руки, и через год я был вынужден с ней расстаться», – заключает Пятигорский. Этот «большой» инструмент почти сразу же сменил «малый», тоже работы Страдивари, некогда принадлежавший Шарлю Бодио – одному из авторов знаменитой «Парижской метoды». «Невозможно было представить лучшего знакомства, – с восхищением отзывается об этой виолончели Пятигорский, – привыкать и заниматься не требовалось! С первого дня я играл на ней с наслаждением и полным удобством»<sup>91</sup>.

Судя по информации с профессионального сайта струнных инструментов<sup>92</sup>, «Aylesford» Страдивари был даже больше виолончели Амати, на которой играл Кнехт. Бесспорно, знакомство с подобными сведениями даёт дополнительное представление о путях преемственности в виолончельном исполнительстве, выраженное через пристрастия выдающихся солистов разных эпох и поколений к определённым инструментам. Времена и музыканты приходят и уходят, а шедевры мастеров остаются, позволяя в каждом конкретном случае добиваться индивидуализированного звучания.

Разделение виолончелей на оркестровые, ансамблевые и сольные, выраженное не столь отчётливо, как 250 лет назад, тем не менее существует и сейчас, когда пропорции инструментов достаточно унифицированы. При возможности иметь разные по звуковым характеристикам виолончели, современные исполнители, по мере необходимости, используют их в различных сценических ситуациях.

Тут самое время задаться вопросом: насколько быстро менялись типы изложения партий в инструментальных партитурах в периоды радикальных изменений

---

<sup>91</sup> Piatigorsky G. Cellist. Chapter Twenty-nine. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.cello.org/heaven/cellist/chap29.htm> (Дата обращения 04.04.2015).

<sup>92</sup> См. Cozio: Essential reference for fine instruments and bows. [Электр. ресурс]. URL: <http://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/?letter=A> (Дата обращения 04.03.2015).

отношения к устройству и видам струнных инструментов? Ведь разговор о том, как и на чём играли, в любом случае недостаточно конкретен без объяснения, что именно исполнялось.

#### § 4. Инструмент в инструментальной партитуре

В 1817 году в Бонне Николаус Зимрок (1751–1832) – в молодости валторнист и коллега Л. Бетховена по боннской капелле, затем основавший одно из крупнейших немецких издательств, – опубликовал две последние виолончельные сонаты композитора (op. 102). «Учитывая их трудность, он издаёт совместную партитуру и печатает также отдельную партию виолончели, – констатирует Б. Купер в недавней исследовательской статье, предваряющей современную публикацию *Urtext*'а. – Данная практика, конечно, считается нормальной в наши дни, но в то время это являлось радикальным нововведением, и сонаты были первыми бетховенскими камерными сочинениями, появившимися в партитуре»<sup>93</sup>.

Действительно, виолончельные сонаты Бетховена (не только поздние, но все пять) и сейчас считаются одними из самых сложных произведений мирового камерного репертуара. И, как во всех сочинениях подобных жанров, самой главной сложностью в них является создание настоящего ансамбля. Того, в котором исполнители не только играют, но и думают «в унисон». Того, где целое невозможно без логики сопоставления голосов и где мысль непрерывна до последней ноты или паузы. Того, что построено на верном и точном прочтении музыкального текста, созданного композитором. Именно для этого и нужна партитура, дающая возможность партнёрам (в процессе подготовительной работы или даже на кон-

---

<sup>93</sup> Cooper B. Introduction // *Beethoven Sonatas for Violoncello and Piano*. Bärenreiter-Verlag, Germany, 2004. P. IV.



церте) охватить картину в целом.

Точность передачи зафиксированных автором знаков сейчас представляется первым и естественным требованием по отношению к артисту. Однако так было не всегда.

Не смотря на появление первых примеров соединения инструментов или голосов в партитуру ещё в XVI веке в Италии, в начале XVIII века написание развёрнутых партитур даже больших инструментальных ансамблей являлось скорее исключением, чем правилом. Одно из исключений такого рода – появление баховской партитуры знаменитых Бранденбургских концертов, датируемой 24 марта 1721 года и посвящённой маркграфу Кристиану Людвигу Бранденбург-Шведтскому. Этот подарочный экземпляр – эксклюзив, предназначенный просвещённому покровителю. Как известно, августейшие меценаты в те времена нередко музицировали, однако наверняка не были готовы напрягать слух, чтобы «попасть в такт», и зрение, чтобы разглядеть нужный голос в сокращённой до 2–3 строк партитуре.

В иных случаях принцип сведения голосов в один документ традиционно (с XVI столетия) использовался только в хоровой музыке – для облегчения чтения крупных полифонических сочинений. Инструментальная партитурная нотация довольно долго применялась лишь для записи сопровождения театральных представлений и унаследовала привычный вид «хоровой» фиксации – без обозначения конкретных инструментов, для определения и возможного подбора которых служили ключи и наименование тесситуры (*tenor, bassus, double bass* – как это было в виольных консортах)<sup>94</sup>.

Развитие гомофонного стиля и распространение генерал-баса ещё более унифицировало партитурную запись: голоса *basso continuo* помещались на 1–2 строках и рассматривались как одна партия, независимо от того, сколько инструментов эту партию составляло. Поскольку партии одинаковых по тесситуре инструментов по-прежнему записывались на одной строке, виолончельная линия, как

---

<sup>94</sup> Барсова И.А. Оркестр, Партитура, Партия // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. Стб. 84–91, 193–195.

правило, совпадающая с басовым голосом клавишного сопровождения, фиксировала его дублирование посредством словесной пометы «v-По». В такой ситуации отдельно расписанная партия была не нужна, как и подробная партитура – во время музицирования виолончелист нередко садился рядом с клавесинистом и играл по его нотам.

Отсутствие отдельной партии не смущало музыкантов и по другой причине – до тех пор, пока в сопровождении один голос принадлежал не двум или группе, а только одному исполнителю, он имел полное право рассматривать предлагаемую композитором нотную линию в качестве отправной точки для собственной импровизации «на заданную тему» в условиях чётко определённого гармонического рисунка.

«Восполнение пробелов» в мелодике сольной партии (особенно вокальной) тогда не было лёгкой задачей – вся система украшений и иных деталей, как разрабатывающих, так и дробящих аскетичную ритмико-мелодическую основу, строго регламентировалась не только в соответствии с положениями теории аффектов, но и в связи с требованиями регистрового, ритмического, фактурного и гармонического баланса. Недаром во многих «школах» соответствующий раздел «искусства аккомпанемента» апеллировал прежде всего к хорошему вкусу и чувству меры ансамблиста-аккомпаниатора. Так, в уже цитированной «Виолончельной методе Парижской консерватории» приведена разновидность форшлага, который в нотах «совсем не указывается [и это в 1805 году! – Д.Г.] – дело исполнителя вставить его со вкусом»<sup>95</sup>. К числу подобных украшений относились и «маленькие нотки, означающие Portamento или Port-de-voix [украшение сверху или снизу, используемое в барочной музыке – Д.Г.], т.е. лёгкое скольжение от одной ноты к другой»<sup>96</sup>.

«Аккомпанирующие ноты вообще должны быть отдельными (*détachées*), – советовала далее «Метода», – и, чтобы контрастировать с пением, которое всегда бывает связным и выдержанным, исполняются очень коротко и отчётливо. Певу-

<sup>95</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л., 1950. С. 445.

<sup>96</sup> Там же. С. 445.

чие ноты, наоборот, должны быть связными, переданными с особенными оттенками сообразно с замыслом главной партии, эффекту которой они способствуют, то сливаясь с ней, чтобы образовать совершенный ансамбль, то имитируя её, то преследуя другую цель»<sup>97</sup>.

Необходимо добавить, что до 1700 года самая отчётливая из разновидностей звукоизвлечения на струнных – пиццикато – в сопровождении использовалась лишь в редких случаях: поскольку аккомпанировала не группа, а только один инструмент, этот приём, даже на толстых струнах, был плохо слышен на фоне солирующего голоса.

С изменением условий концертной практики, приведшим, в том числе, и к увеличению размеров аудиторий, в расширенных составах ансамблей одной виолончели для исполнения сбалансированного аккомпанемента было уже недостаточно. В связи с этим изменился и принцип подхода к оформлению сопровождения: в группе импровизация невозможна, необходимо играть лишь то, что написано в нотах, а мерой хорошего вкуса являлась исключительно творческая воля автора музыки, подробно выписывавшего в партии необходимую, на его взгляд, дополнительную орнаментацию. Эту тенденцию можно рассматривать как несомненное движение в сторону полного отказа от цифрованного баса, который отныне просто не мог вместить все подробности и тонкости композиторского замысла.

Партии аккомпанирующих инструментов приобрели индивидуальность и – как следствие – стали расписываться не на одной общей строке, а каждая отдельно. Один из первых случаев публикации отдельных «нецифрованных» партий виолончели и даже гамбы, применение которой допускалось в ту пору и в смешанных ансамблях, – третий из «Новых квартетов» Г.Ф. Телемана g-moll (Париж, 1738 год).

Примерно с середины XVIII столетия ансамблевые партитуры постепенно также начинали приобретать иной вид, всё более полно и точно фиксируя композиторские намерения. Закономерна параллельность протекания трёх взаимосвя-

---

<sup>97</sup> Там же. С. 448.

занных процессов – установления структурированной системы камерных жанров, классификации ансамблевых составов и уточнения партитурной записи. Понятия «камерная музыка», «камерная соната» и «камерный концерт» для И.С. Баха означали импровизационность выбора тембров в рамках неопределённого количества участников<sup>98</sup>. В сочинениях баховского современника и коллеги Телемана (1681–1767) «камерная музыка» разделилась на жанры – «трио», «квартет», «квинтет» и т.д. – по числу партий, выписанных композитором для конкретных инструментов (одного, двух, трёх) плюс группа *continuo*<sup>99</sup>. И только в творчестве Гайдна подобные названия жанров стали отражать реальное число участников.

Классическая эпоха объединила и унифицировала все составляющие грамотного, образцового музицирования (*classicus* в переводе с латинского – образцовый, первоклассный). Появившиеся изменения относились не только к искусству ансамбля, но и к искусству оркестровой игры.

В период барокко не было чёткого разделения между понятиями оркестра и ансамбля. Особенно доходчиво это иллюстрируют списки составов оперного сопровождения. Они могли включать много разных инструментов, которые играли по очереди группами, но не одновременно<sup>100</sup>. Между тем традиция заполнять оперные антракты инструментальным музицированием, возникшая в те же времена, требовала уже совместной игры театральных инструменталистов, управлявшихся капельмейстерами по так называемой редуцированной партитуре (термин, введённый в обращение И.А. Барсовой)<sup>101</sup>. Сохранявшаяся там манера записи на

---

<sup>98</sup> В формулировке современного инструментоведа А. Карса – «безразличное распределение взаимозаменяемых партий между струнными и духовыми». – См.: Карс А. История оркестровки. М., 1989. С. 192.

<sup>99</sup> Подробнее об этом см.: Zohn S. Telemann, Georg Philipp // *The New Grove dictionary of music and musicians* / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2-nd edition. Vol. XXV. P. 210–232.

<sup>100</sup> В качестве известного примера приведём оркестровку знаменитого «Орфея» Клаудио Монтеверди (1607): на 3-й странице партитуры первого издания сочинения указано меньшее число инструментов, чем реально использовалось, но подробное изучение нотного текста позволяет выявить истинный состав оркестра, охватывавший 42 инструмента, поделенных на 3 группы: 17 струнных, 13 *continuo*, 12 духовых. См.: *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverdi, Maestro di cappella*. Venice: Ricciardo Amadino, 1615.

<sup>101</sup> Процесс редукции партитуры И.А. Барсова ставит в ряд важнейших тенденций, происшедших в эволюции европейской нотации на рубеже XVI–XVII веков. – См.: Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997. С. 150–154.

3–5 строках не оставляла возможности отдельного фиксирования басовых партий.

Исключением в данной сфере музицирования являлся знаменитый французский придворный коллектив, название которого в современном переводе звучит как «24 скрипки Короля»<sup>102</sup> и который по справедливости считается первым европейским оркестром современного типа. Для него, сформированного в конце XVI века по принципу ренессансного консорта, «инструментовкой» предусматривалось деление на пять партий: верхнюю играли 6 дискантовых виол (позднее – скрипок пикколо); три средних партии исполнялись 12 виолами (или альтовыми скрипками) с одинаковой настройкой, но разными по размеру (с корпусом от 39 до 48 см), что создавало различный тембр и необходимый звуковой баланс; наконец, нижний голос партитуры (одна строка) предназначался для 6 виолонов, которые были настроены на тон ниже, чем современная виолончель. Ансамбль можно было увеличивать путём добавления виолонов, а позднее – и виолончелей, усиливавших звучание басовых виол. Иногда и средние (4 теноровые) или нижние (4 басовые) виолы заменялись или дублировались басовыми виолонами<sup>103</sup>.

«Презирая заальпийскую моду, оркестр очень долго обходится без *basso continuo*, то есть без клавесина, лютен и гитар, собирающих гармонию пяти голосов в ясно очерченные аккорды, – пишет А.В. Булычева в монографии о французской барочной опере. – Королевские скрипачи <...> лишь к 1715 году <...> отказываются от хитросплетения трёх альтовых партий и <...> переходят к ясной четырёхголосной гармонии итальянского оркестра (оркестровка старых опер подвергается переработке). “24 скрипки Короля” впервые возводят в закон стабильность оркестрового состава <...> и принцип обязательного дублирования каждой партии

<sup>102</sup> Оркестр назывался «24 Violons du Roi», что в переводе с французского означает как «виолы», так и «скрипки». В современном музыковедении введён в обращение и другой, на наш взгляд более корректный, вариант: «24 королевских струнника». Известно, что основатель кремонской школы скрипичных мастеров Андреа Амати (ок. 1505 – ок. 1580) для этого коллектива сделал 38 разных скрипок с современными пропорциями – в том числе дискантовых и теноровых. Часть из них сохранилась до наших дней. Многочисленные изображения этих инструментов можно увидеть на сайтах известнейших мировых музеев, например: National Music Museum (г. Вермиллион, США). [Электр. ресурс]. URL: <http://orgs.usd.edu/nmm/Violins/Amati3366/3366AmatiViolin.html> (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>103</sup> Более подробно об этом см.: Les Institutions Musicales Versailles de Louis XIV à Louis XVI // Сайт журнала музыки барокко «Muse Baroque» (Франция). [Электр. ресурс]. URL: [http://www.musebaroque.fr/Articles/institutions\\_versailles.htm](http://www.musebaroque.fr/Articles/institutions_versailles.htm) (Дата обращения 04.03.2015).

несколькими одинаковыми инструментами»<sup>104</sup>. Во времена расцвета оперного искусства Ж.Б. Люлли (1632–1687) в его распоряжении находился полноценный струнный оркестр, состоявший из 42–43 музыкантов, так как композитор использовал возможность привлекать к участию в придворных торжествах всех исполнителей, входивших в состав королевских дворцовых ансамблей.

Таким образом, ставшая популярной во второй половине XVIII века манера стилизации виольных инструментальных сочинений «под итальянский стиль» (в партитуре – четыре строки вместо пяти) опиралась на прочную театральную традицию. Другое дело, что «24 скрипки Короля» были прежде всего оркестром для сопровождения танцев и других, чисто «бытовых», повседневных мероприятий французского двора; функции голосов, внутри партитуры относительно уравновешенные, во время представлений или церемоний были кардинально различными. Собственно скрипачи и, наверное, альтисты нередко находились на сцене, одновременно музицируя и танцуя. «Эпоха “24 скрипок” создала фигуру танцмейстера со скрипкой в руках, и даже музыка многих балетов второй половины девятнадцатого века дошла до нас не в виде клавиров, а в виде “репетиторов” – переложений для двух скрипок», – констатирует Булычева<sup>105</sup>. Следовательно, без партии басовых виол, исполнители на которых во время спектаклей пребывали отчасти «в тени» танцующих скрипачей<sup>106</sup>, вполне могли обойтись оперно-балетные спектакли, а без соответствующей нотной строки – балетные партитуры.

До конца XVIII века издание оркестровой музыки, как правило, осуществлялось на четырёх основных строках для струнных и двух добавочных для духовых инструментов. В стандартном составе оркестра было 14–16 музыкантов; если же это число требовало увеличения, дополнительные партии вписывались в партитуру от руки. Копии отдельных басовых партий также изготавливались в процессе

---

<sup>104</sup> Булычева А.В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004. С. 287–288.

<sup>105</sup> Там же. С. 288.

<sup>106</sup> Как известно, на басовых виолах играли и сидя, и стоя. Но всё равно одновременно играть на них и танцевать было, скорее всего, не очень удобно.

привлечения дополнительных участников<sup>107</sup>.

Заметим, что именно тогда определилось доминирующее свойство оркестрового мышления композиторов: число разновидностей духовых инструментов расширялось за счёт использования редких тембров *в соло*; число разновидностей струнных, напротив, сокращалось – неконкурентоспособные виолы исчезали, оставляя необходимое количество представителей скрипичного семейства, по обыкновению игравших только *в группе*. Описанная тенденция редукции струнных инструментов (за редкими в процентном соотношении исключениями) оставалась в силе по меньшей мере до возникновения оркестра романтического типа.

Классический оркестр – по сравнению с некоторыми составами предшествовавшей эпохи – нельзя назвать только большим или увеличившимся<sup>108</sup>. Главное его отличие – структуризация и строгая классификация инструментов по группам и внутри них. Следовательно, и характер партитурной записи становился иным: в частности, общая линия баса иногда уже дифференцировалась на независимые строки для фагота, виолончелей и контрабасов. Композиторская фиксация партитуры предусматривала теперь прежде всего точность прочтения в рамках исполняемого жанра; со времён появления зрелых симфоний В.А. Моцарта издание не только партий, но и полных (нередуцированных) партитур стало повсеместной практикой<sup>109</sup>. Таким образом закладывались современные нам представления об инструментальном опусе.

«Само понятие “опуса” как полностью законченного и не подлежащего существенным изменениям авторского произведения исторически чаще связывалось с инструментальной музыкой, нежели с вокальной, – пишет авторитетный иссле-

<sup>107</sup> Подробнее об этом см.: Spitzer J., Zaslav N. Orchestra // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Oxford Univ. Press, 2001. 2nd Ed. Vol. 18. P. 532–542.

<sup>108</sup> В популярных в XVII–XIX веках концертах на открытом воздухе – садово-парковых или «на воде» – участвовало зачастую не меньше 100 и не больше 4500 исполнителей. Подробнее об оркестровых рекордах см.: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 235; Westrup J. 1750 to 1800 // Instrumentation and orchestration // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Oxford Univ. Press, 2001. 2nd Ed. Vol. 12. P. 409–410.

<sup>109</sup> «Именно симфонии Моцарта были первыми симфониями, изданными в виде партитур, а не голосов, как то практиковалось ранее», – в частности, указывает современный исследователь. – См.: Мищенко М.П. Из истории моцартоведения. Учебное пособие. СПб., 2009. С. 6.

дователь музыкального искусства эпохи классицизма Л.В. Кириллина. – <...> Только в инструментальной музыке композитор был волен настаивать на нерушимом единстве записанного и изданного текста во всех его деталях, включая динамику, украшения, темп, характер. Конечно, искусство исполнительской импровизации увядало и умирало – ведь композиторы классической эпохи обычно порицали исполнителей за “отсебятину”, а уже в начале XIX века начали выписывать в ноты даже каденции в сольных концертах. <...> Авторский текст отделялся всё более тонко, детально и вдумчиво, так что сама запись произведения стала заключать в себе и его идеальную интерпретацию»<sup>110</sup>.

Кроме того, и в самой системе записи виолончельной строки произошли значительные усовершенствования. Вопрос легкочитаемости виолончельной литературы был с середины XVIII века чрезвычайно актуален для исполнителей. Использование систем передвижных ключей (как, например, у Л. Боккерини и других представителей итальянской школы)<sup>111</sup>, или применение от трёх до пяти ключей (с транспонированием на октаву ниже текста, написанного в скрипичном ключе, что было характерно для французской виолончельной школы), а также употребление словесной конкретизации высотного положения каждого звука (в частности, в некоторых произведениях Бетховена)<sup>112</sup> сильно затрудняло восприятие музыкального текста. Перемены начались, по обыкновению, с нововведений в изложении сольных произведений, а затем уже постепенно охватили камерные и оркестровые партитуры.

Бернгард Ромберг, стремясь к общедоступности виолончельных нот, упростил их запись. Он впервые использовал основной принцип «играть там, где написано» с фиксацией музыки в трёх ключах. Именно в виде, предложенном не-

---

<sup>110</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 211.

<sup>111</sup> Л. Боккерини к середине 1790-х годов (возможно, после встречи с Б. Ромбергом) «начал находить, что слишком много передвижных ключей путают исполнителя и, в конечном счёте, стал записывать [свои сочинения] только в басовом, теноровом и скрипичном ключах». – Цит. по: Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 65.

<sup>112</sup> Подробнее об этом см.: Письма Бетховена. 1812–1816 гг. / Сост. Н.Л. Фишман. М., 1977. С. 385.



когда виртуозом, нотные тексты сохраняются и поныне. В этом аспекте интересна реплика музыканта, опубликованная в его «Школе»: «К сожалению <...> несколько блестящих композиторов нотируют скрипичный ключ в виолончельной музыке на октаву выше, чем это должно быть сыграно. Мы не можем справедливо упрекнуть этих великих мастеров, игнорируя их искусство, но мы несомненно вправе порицать их за принятие плохой привычки»<sup>113</sup>.

Индивидуализация и усложнение виолончельных оркестровых партий могут быть доказательно проиллюстрированы примерами из сборников «Оркестровых трудностей» для этого инструмента, востребованных ныне исполнителями-оркестрантами всего мира и являющихся обязательной частью конкурса-прослушивания в любой профессиональный оркестр. Из четырёх известных автору данного текста сборников (немецкого, американского, советского и болгарского)<sup>114</sup> лишь один (американский) хронологически начинается с И.С. Баха, а именно – с выдержек из партий «Страстей», в оригинале написанных для гамбы. Практически все остальные «Трудности» закономерно открываются классической музыкой – фрагментами сочинений Гайдна и Моцарта.

Представляется естественным, что Моцарт – композитор «не виолончельный», по своему мировоззрению тяготевший к использованию «высоких частот» тембра в трактовке возможностей струнных инструментов, тем не менее, отдавал дань давно сложившейся традиции сопровождения человеческого голоса виолончелью. В частности, в «Похищении из сераля» (акт 2 № 11, ария Констанцы «*Martern aller Arten*») и «Дон Жуане» (акт 1 № 12, ария Церлины «*Batti, batti, o bel Masetto*») он сочинил для неё длинные (каждое по две страницы) и довольно развитые соло.

Оркестровая интерпретация виолончели Гайдном и Бетховеном отличается

---

<sup>113</sup> Romberg V. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 65.

<sup>114</sup> При анализе сборников оркестровых трудностей нами использовались: Навыки оркестровой игры / Сост. В.Л. Симон, С.П. Голощанов. М., 1988; *Orchestral excerpts for violoncello* / L. Rose. New York, 1953. Vol. 1-3; *Orchester-Probenspiel. Violoncello* / R. Becker, R. Mandalka. Mainz, 1993; Оркестровые трудности за виолончело / Сост. Б. Караконов. София, 1988. Ч. 1. София, 1990. Ч. 2.

от моцартовской прежде всего технологически – обоснованностью и удобством для исполнителя. Так происходит, скорее всего, потому, что эти композиторы рассматривали инструмент и в сольном качестве – благодаря их музыке наступила новая эра отношения к нему. С появлением гайдновских концертов и бетховенских сонат, с индивидуализацией басовой партии в поздних бетховенских квартетах виолончель становилась полноправным членом содружества инструменталистов, круг которых, ненадолго расширившийся в период господства виртуозности, остаётся в принципе константным с начала классицистской эпохи и до наших дней.

Бетховенское оркестровое мышление по существу уже есть мышление романтическое: максимально насыщенное не только в сфере динамических перепадов и сопоставлений соло и тутти, но и в области чередования чистых и смешанных тембров. Бетховен был первым, у кого традиционные функции оркестровых групп кардинально изменились, а эффект слушательского восприятия звучания инструментов – и искусного «обмана» этого восприятия – получил в инструменталке одно из доминирующих значений. Так, в Скерцо Седьмой симфонии (Трио, тт. 33–58) валторна «воображает себя заместителем виолончели. А виолончель ничего не делает. Это эффект почти что струнного участия при отсутствии струнных <...>», – замечает выдающийся современный инструментовед Ю.А. Фортунатов<sup>115</sup>.

Седьмая симфония Бетховена завершена в 1812 году. Спустя ровно 100 лет после появления 12 *Concerti grossi* Арканджело Корелли для двух скрипок, виолончели и смычкового квартета – одного из первых значительных европейских сочинений, в составе которого заявлена концертирующая виолончель. И спустя всего семь лет после выхода виолончельной «Методы Парижской консерватории». Могли ли помыслить и автор концертов, и составители «Методы» о том, что тембр этого инструмента – скромного сопровождающего более значительных партий – станут имитировать когда-нибудь коллеги из соседней оркестровой

---

<sup>115</sup> Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста, примеч. Е.И. Гординой. М., 2004. С. 84.

группы, в частности, солирующая валторна.

Разумеется, что после этого писать для виолончели по-прежнему уже было и не оригинально, и не современно. В первой половине XIX столетия виолончельная оркестровая линия, некогда являвшаяся лишь частью более обширной партии, теперь и внутри себя всё чаще делится на строки *divisi*, охватывая совокупность индивидуализированных голосов. Звучание группы виолончелей начинает обозначать «особенную ситуацию» в симфоническом сюжете.

«Почему бы не сделать один аккорд из одних виолончелей? – Продолжает Фортунатов. – За примерами далеко ходить не надо: вся французская музыка эпохи революции отличалась особенными поисками в области струнных инструментов. Хоры виолончелей стали правилом. И стоило жуиру Россини в период своего наивысшего цветения [1824] очутиться в Париже, как его “Вильгельм Телль” начал испытывать типично парижские влияния». В частности, в первой редакции увертюры к опере пять партий виолончели (строка на каждую) играют *divisi* «по крайней мере двумя виолончелистами. Написано: “*soli*”. Значит, из виолончелей выделяется пять солистов. <...> Солист звучит, во-первых, тоньше, во-вторых, выразительнее. Он играет с более прочувствованным *vibrato*, между звуками для выразительности делает “подъезд” от одной ноты к другой, усиливает стремление мелодии, как делают все тенора, соединяя широкие интервалы <...>. [Здесь проявляют себя специфические свойства] этой виолончельной группы <...> которые нельзя заменить, потому что верхний голос виолончели вполне может быть сыгран на скрипке (у всей группы или у одной скрипки), но это будет совершенно иное значение, иное звучание, иное восприятие тембра. Здесь важна особая напряжённость этого высокого регистра (нежно и требовательно и особенно остро), в котором очень ярко слышно индивидуальное свойство вибрации виолончели, значительно более широкой и мощной, чем скрипичная вибрация. У Вагнера эти *divisi* виолончелей стали почти что общим местом. Четыре-пять виолончелей, образующих целый хор, звучащий <...> особенно напряжённо, эмоционально форсированно, и с какой-то особенной, так сказать, мужской нежностью, что очень сильно отличается от общеоркестрового звучания или звучания просто

струнных»<sup>116</sup>.

Эстетические тенденции незаменимости и невзаимозаменяемости, распространяемые романтизмом на все сферы его влияния, тем не менее (как и всё по-настоящему своеобразное) имеют истоки, которые особенно отчётливо видны с отдалённой временной дистанции. Описанные качества «сольной» выразительности виолончели – в рамках очень большой группы максимального состава симфонического оркестра – прямые наследники «эпохи импровизации», когда в небольшом ансамбле виолончель, сопровождавшая певческий голос и традиционно подражавшая ему, вообще была всего одна.

Но, разумеется, новый виток исторической спирали находился уже в иной системе координат. Эпоха барокко лишь к своему закату предоставила место для солирующего виолончелиста. А в иерархии классико-романтического музицирования эта творческая фигура уже занимала одно из главенствующих мест.

## § 5. Виолончельный репертуар и концертная практика

«Всем любителям музыки известны постоянные, слёзные жалобы виолончелистов на то, что им нечего играть», – сочувственно отметил П.И. Чайковский в 1875 году<sup>117</sup>. И в настоящее время, спустя почти 140 лет, упоминания и заключения о недостаточности виолончельного репертуара можно обнаружить как в научной литературе, в популярных изданиях, на многочисленных интернет-сайтах, посвящённых исполнению классической музыки, так и в частных выска-

---

<sup>116</sup> Там же. С. 86, 88, 89. Подобный пример использования «виолончельного хора» – в увертюре к опере Э.Н. Мегюля «Ариодант» (1799) – приводит Л.В. Кириллина. — См.: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 247–248.

<sup>117</sup> Чайковский П.И. Третья неделя концертного сезона [концерт К.Ю. Давыдова] // Русские ведомости. 1875. № 66, 25 марта. С. 2.

званиях исполнителей и педагогов. Между тем каталоги нотных издательств и множество сетевых ресурсов, специализирующихся на классификации музыкальной литературы, предоставляют возможность доступа к информации о колоссальном количестве сольных и камерных виолончельных произведений. И при изучении списка сочинений исследуемого периода в наиболее востребованных жанрах концерта и сонаты становится ясно, что скудость эта весьма условная.

В качестве симптоматичного доказательства приведём информацию об авторах сонат, взятую с современного музыкального форума «Классика» по теме «Сонаты для виолончели и фортепиано». Сведения предоставлены артистами, они не вычитаны из книг и справочников, а подсказаны собственным практическим опытом, слушательским и исполнительским, и в этом их особенная ценность. Начиная от А. Ариости, Б. Марчелло, Дж. Самmartини, Дж. Валентини, А. Капорале, Ж.-Б. Бревалля, Ж.-Л. Дюпора, К.Ф. Баха, Л. Бетховена и включая Ф. Мендельсона и Ф. Шопена, Соната которого (1846) завершает интересующий нас период, получившийся список насчитывает 22 композиторских персоналии, а если примерно подсчитать общее число созданных произведений, получится более 220<sup>118</sup>.

Разумеется, преобладающее место в данном материале занимают многочисленные сочинения композиторов первой половины XVIII века (всего около 140) – сольные и с разными видами сопровождения. Предназначавшиеся первоначально для разных типов гамб, скрипок и виолончелей, теперь они на равных правах украшают мировой классический виолончельный репертуар.

Однако и стереотипное мнение о том, что репертуар этот невелик и недостаточно интересен (во всяком случае, по сравнению со скрипичным и тем более клавирным), имеет немалую продолжительность бытования.

Традиция музицирования, которую мы сейчас называем исторической, возникла не так давно. До первой половины XIX века, когда, с лёгкой и благодарной руки Феликса Мендельсона, в концертных аудиториях понемногу стала возрож-

---

<sup>118</sup> Более подробно об этом см.: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-444.html> (Дата обращения 21.08.2015). В качестве референтного издания для проверки опубликованных на сайте сведений нами был использован обзорный каталог виолончельной литературы, см.: Feves M., Lambooij H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007.

даться давно созданная музыка, исполняли только современное, свежее, актуальное. Отсюда огромное количество написанного: ведь к каждому концерту, домашнему, салонному, придворному или публичному, необходимо было «поставлять» новые произведения. Оплачивали эту замечательную роскошь люди родовитые, знатные и богатые: культурные музыкальные центры по обыкновению возникали в имениях аристократов и при дворах монархов; кроме того, средства на содержание музыкальных капелл различного состава и качественного уровня также выделяли наиболее зажиточные городские магистраты.

В числе придворных коллективов были небольшие оркестры и ансамбли – именно в них работали композиторами, капельмейстерами и педагогами исполнители, чья слава виртуозов со временем перерастала границы музыкальных объединений, дворцовых концертов и увеселений, поместий, городов и государств.

Придворный художник (в широком понимании слова) – интересный феномен не только европейского искусства XVIII–XIX столетий. Творчество мастера, вынужденного умело сочетать соответствие вкусам покровителя и собственные эстетические приоритеты, приученного обращаться к людям со своим искусством во время балов и пиршеств, нередко открыто унижаемого и притесняемого, ограниченного в географических передвижениях и творческом общении, тем не менее всегда было защищено от главного критерия оценки, появившегося позднее, – от пресловутого «мнения толпы». Придворного художника по определению не могла ожидать публичная неудача – его публикой являлся не мир, но двор, а составляющие дворцовой моды ощущались мастерами настолько хорошо, что позволяли, в рамках внешнего соответствия стандарту, создавать оригинальные и новаторские сочинения. Они предназначались авторами чаще всего для собственного исполнения или для коллег, с которыми всегда была возможность проконсультироваться в процессе работы по поводу исполнительских возможностей и технических деталей.

Именно в подобных условиях в Кётене сочинены два грандиозных баховских цикла – Три сонаты для виолы да гамба и клавесина (BWV 1027–1029, ок. 1720) и Шесть сюит для виолончели соло (BWV 1007–1012, 1717–1723). Несмотря на яс-

ное обозначение виолончели в названии второго цикла, вопрос первоначальной инструментальной принадлежности сюит остаётся открытым: в современной научной литературе до сих пор существуют различные мнения о том, на каком именно инструменте изначально исполнялись сюиты, – на гамбе или на виолончели? Ведь в Кётенской капелле в одно время с Бахом работали Кристиан Фердинанд Абель (1683–1737), исполнитель на басовой виоле и скрипке, и высокооплачиваемый виолончелист и гамбист Кристиан Бернгардт Линике (1673–1751). Следовательно, написанные Бахом произведения этого периода могли исполняться обоими музыкантами.

Судя по тому, что Бах был крёстным отцом первой дочери Абеля (1720), коллеги являлись близкими друзьями. По имеющимся сведениям, Абель занимался на виоле с принцем Леопольдом I, и, скорее всего, три сонаты для виолы и харпсихорда созданы Бахом для игры на этих уроках. Однако Шесть сольных сюит никак не могли предназначаться для любителя – это сложные, в смысловом и техническом отношении насыщенные произведения, адекватно отражающие достижения инструментализма того периода.

Можно предположить, что первые три сюиты задумывались для виолончели, а четвёртая и пятая – для гамбы. Характерная «гамбовая» фактура изложения нотного материала, так же как и скордатура, предписанная Бахом при исполнении пятой сюиты (верхняя струна *ля* перестраивается на тон ниже), сближает манеру исполнения и строй виолончели со строем басовой виолы. Эту версию оправдывает и вполне практическое обстоятельство: в первой трети XVIII столетия виолончельное исполнительство в Германии, по сравнению с гамбовым, ещё находилось на недостаточно высоком уровне. Не меньше оснований имеет допущение, что шестая сюита писалась в расчёте на некий другой инструмент «гибридного» типа, обладавший более обширным диапазоном в нижних позициях – например, на небольшую пятиструнную виолончель (виолончель *piccolo*). Широкое использование нот высокой тесситуры было не характерно для виолончельной техники того периода, и добавление пятой струны позволяло исполнять все пассажи, оставаясь в пределах относительно низких, в сравнении с современной виолончелью,

позиций.

«При определённом художественном единстве <...> между первыми тремя сюитами и последними имеется существенное различие, – констатирует Л.С. Гинзбург. – Уже не говоря о предписанной Бахом перестройке в Пятой сюите струны ля и о добавлении пятой струны в Шестой, можно отметить некоторую “невиолончельность” Четвёртой сюиты, указывающую на наметившееся у Баха стремление выйти за рамки виолончельной техники, использованной им в первых трёх сюитах. Если диапазон первых сюит не превышает  $g^1$ , то в последней сюите он достигает  $g^2$  и даже на пятиструнном инструменте требует владения семью позициями»<sup>119</sup>.

Виртуозность полифонического мышления сюит в наше время разворачивает перед исполнителем густую палитру сложностей, нетипичных для гомофонно-гармонического склада классической музыкальной фактуры. Главной из них традиционно является техника задержанных нот в одном голосе на фоне мелких мелодических длительностей в другом. Немало вопросов вызывает построение аккордовой вертикали – неясно, арпеджированной или взятой в одновременном звучании. Наконец, особые трудности инициирует выявление собственно мелодической линии в непрерывном движении ровных и мелких ритмических длительностей. Всё это наводит на мысль о рудиментах «виольного» стиля, которые Бах частично пытался преодолевать (например, прибегая к арпеджио и фигурациям вместо аккордов) и которые сейчас воспринимаются естественной составляющей его индивидуального языка.

К сожалению, уже невозможно установить, исполнялись ли виолончельные сюиты сразу после их создания. Ведь во времена Баха «первых исполнений» осуществлялось такое количество, а положение виртуозов было настолько прикладным, что отследить факты большинства даже выдающихся – в сегодняшнем понимании – премьер не представляется реальным.

Однако уже во второй половине XVIII столетия ситуация значительно изме-

---

<sup>119</sup> Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л., 1950. С. 304.



нилась. Как указывалось ранее (§ 1 настоящей главы), самым показательным примером изменений может служить французское инструментальное искусство того периода. Вместе с перемещением музыкальной жизни в другие социальные условия, с воцарением виолончелей и модернизацией старинных форм сочинений и исполнений здесь уходила в прошлое абсолютистская эпоха.

В частности, знаменитые парижские *Concerts Spirituels*, основанные Анне Даниканом Филидором (сводным братом знаменитого оперного композитора и шахматного теоретика Ф.-А. Филидора) ещё в 1725 году, утратили свой духовный характер и превратились в светские мероприятия. Публика их состояла, по словам очевидцев, «из множества праздных людей и ничтожного количества знатоков», поэтому «от артиста требовалось не столько взволновать, сколько поразить аудиторию»<sup>120</sup>.

Одним из композиторов, чьё творчество пришлось на переходный период, был Жан-Батист Форкрэ (1699–1782) – выдающийся гамбист, представитель знаменитой династии придворных музыкантов французского королевского дома. Из произведений Форкрэ до современного репертуара «дожили» лишь соната и пьесы, написанные в оригинале для гамбы. Сын и преемник Антонина Форкрэ (1672–1745), Жан-Батист впервые играл Людовику XIV, когда был ещё ребёнком, и привёл в восторг престарелого монарха. Занимая должность придворного музыканта (1742–1779) и редактируя для публикации модные итальянские виолончельные сочинения, с 1760-х годов он сам стал пытаться писать в подобной манере. Сознательно удаляясь от родной стихии придворного музицирования и вдохновлённых ею эстетических приоритетов, Форкрэ, тем не менее, в силу разных причин (в том числе и возраста) не смог в своей музыке «перестроиться» так, чтобы это казалось естественным. В конце жизни, удостоенный почётногo звания «Ветеран музыки Короля», он уже почти ничего не создавал. Однако необходимо отметить факт приглашения артиста в Потсдам, в капеллу принца Фридриха Вильгельма II (Прусского), для консультаций по поводу приобретения, настройки и использования виол. Довольно стремительно утрачивавшие популярность во Франции, они с

---

<sup>120</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. Цит. изд. С. 368.

гораздо ббльшим успехом продолжали эксплуатироваться в более консервативной в ту пору Германии.

Наряду с инструментальным многообразием, в Западной Европе второй половины XVIII века можно было наблюдать и многообразие видов и форм концертной жизни.

В больших и значительных городах постепенно получила существенное распространение тенденция проведения серий оркестровых (сейчас бы сказали – симфонических) концертов. Помимо Concerts Spirituels, это были Grosse Konzerte в Лейпциге, Венские подписные концерты, Bach–Abel concerts (устраиваемые также по подписке И.Х. Бахом и А.Ф. Абелем) и «Professional concerts» в Лондоне<sup>121</sup>. Из доступных широкой публике «больших» придворных мероприятий назовём также концерты капеллы Бюкебурга, открытые по желанию принцессы Юлианы Гессен-Филиппштальской, покровительницы И.К. Ф. Баха (1732–1795).

Таким образом, даже в строгих рамках придворной жизни теперь вынуждены были сосуществовать, помимо камерных и публичных, «закрытых» и «открытых» выступлений, концерты подписные, за малую плату и бесплатные. Причём в пресесе декларировалось, будто на такие исполнения мог приобрести билет любой желающий. Тогда как на самом деле и чаще всего аура исключительности, поддерживаемая организаторами (теми же монархами и аристократами), приводила к тому, что реально функционировали только дорогостоящие подписки «для своих». В пределах же города или государства число разнообразных концертных типов было, по-видимому, настолько огромным, что установить его точно – одновременно исходя из принципов организации, выбора мест проведения, критериев формирования программ и приглашения артистов и т.д. – скорее всего, не представляется возможным<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Подробнее об этом см.: Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 2. От начала XVII до середины XIX столетия. М., 1930. С. 137–139.

<sup>122</sup> Исследуя историю развития европейского концерта, Е.В. Дуков пишет о возникновении разных видов публичных концертов ещё во второй половине XVII столетия – в Англии, Венецианской республике, Гамбурге и Голландии, где, в частности, существовали открытые концерты со свободной продажей билетов. – См.: Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003. С. 151–152. Однако сохранившиеся документальные источники, во-первых, говорят об исключительности подобных мероприятий, а во-вторых, свидетельствуют о преоб-

В такой обстановке виртуоз уже мог выбирать наиболее приемлемые условия для своей деятельности. Публичный успех постепенно начинал представляться и ощущаться в качестве показателя успеха творческого. Однако предпочесть неверное поприще самостоятельной жизни так называемого «свободного художника» надёжному, проверенному временем пути «художника при ком-то» по-прежнему мог бы себе позволить далеко не каждый перспективный исполнитель.

Симптоматична с этой точки зрения судьба выдающегося итальянского виолончелиста Луиджи Боккерини (1743–1805), чьи Шесть сонат для виолончели и сопровождения (ныне его исполняют на фортепиано) до сих пор являются обязательной составляющей исполнительского (в том числе и конкурсного) репертуара.

Боккерини – вместе с Пьетро Нардини (1722–1793), Филиппо Манфреди (1731–1777) и Джованни Камбини (1746–1825) – организовал в Лукка один из первых европейских квартетов классического состава. О гастроях этого коллектива по Италии позже вспоминал самый молодой его участник, ученик Нардини скрипач Камбини, в ансамбле исполнявший партию альты: «В молодости я прожил шесть счастливых месяцев в таких занятиях и таком наслаждении. Три великих мастера – Манфреди, превосходнейший в отношении оркестровой и квартетной игры во всей Италии скрипач, Нардини, столь прославившийся благодаря совершенству своей игры как виртуоз, и Боккерини, чьи заслуги достаточно известны, оказали мне честь, приняв меня к себе в качестве альтиста»<sup>123</sup>.

Исключительный успех, сопутствовавший музицированию квартетистов, обусловил одну из кульминационных вех биографии Боккерини – его парижские концерты 1768 года. В марте виолончелист триумфально выступил в *Concert Spirituels*, поразив привычную к технологическим «аттракционам» публику певучей, выразительной и глубокой игрой. «После первых же выступлений Боккерини по-

---

ладании в программах выступлений музыки преимущественно вокальных и сольно-ансамблевых жанров.

Первая в отечественном музыковедении попытка классификации концертных типов классической эпохи сделана в книге Л.В. Кириллиной. – См.: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. Раздел «Институт концерта». С. 221–227.

<sup>123</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. Цит. изд. С. 367.

лучил в музыкальных кругах Парижа полное признание. Видные парижские издатели Венье и Шевардьё спорили о чести издания сочинений Боккерини», – пишет Гинзбург<sup>124</sup>.

Трудно представить себе, какие именно причины побудили музыканта, овеянного славой в одной из самых капризных мировых столиц, принять приглашение испанского посланника и отправиться в Мадрид, где тогда свирепствовала инквизиция. И отправиться для того, чтобы «по старинке» сделаться там придворным. Возможно, его привлекли огромные гонорары, слухи о которых доходили из Испании.

В любом случае, в царствование Карлоса III Боккерини и его искусство не пришлось ко двору. Положение спас известный меценат и покровитель художников дон Луис Антонио Хайме де Бурбон-и-Фарнесио (1727–1785), сын короля Филиппа V, оставшийся в истории, помимо всего прочего, как самый молодой из кардиналов. Этому вельможу, входившего в высший круг 12-ти испанских грандов, просвещённого, умного и образованного, ожидала головокружительная духовная карьера, что в Испании тех лет означало поистине «владение миром». Однако он отказался от всех титулов ради светской жизни, женился по любви на графине из захудалого арагонского рода морганатическим браком и за это был удалён от двора и «сослан» в поместье Лас Аренас де Сан-Педро своим братом, королём Испании Фердинандом VI. Именно там, в изоляции и отдалении, находился привлекавший цвет европейской культуры двор инфанта Луи, который оставил себе после женитьбы только один светский титул князя. Боккерини незамедлительно после приезда получил приглашение в капеллу инфанта в качестве композитора и виртуоза.

В 1771 году в Лас Аренас переехали для работы артисты известного тогда струнного квартета Франсиско Фонта (Фонт-отец и три его сына), к которым Боккерини примкнул в качестве второй виолончели. Для этого состава – квинтета с двумя виолончелями – написаны выдающиеся сочинения композитора, струнные квинтеты ор. 10 и 11, где партия второй виолончели может поспорить в виртуоз-

---

<sup>124</sup> Там же. С. 373.

ности с сольными опусами. Самый оригинальный и интересный из квинтетов – E-dur op. 11 № 5, а последняя его часть – Рондо – постепенно стала самостоятельной сольной виртуозной пьесой, многократно издававшейся в многочисленных исполнительских переложениях. Виолончелисты разных эпох (в частности, Грюцмахер, А. Шрёдер, П. Базелер и др.) не только перекладывали Рондо для разных составов (например, для виолончели и камерного оркестра), но также дописывали каденции, купировали и изменяли авторский текст, редактируя его по своему вкусу. Будучи одной из популярных «миниатюр для бисов», эта пьеса напоминает о тех годах, когда её создатель испытывал признание, благожелательное покровительство и явный творческий подъём. При всей своей известности, Боккерини принадлежал к тому редкому числу виолончелистов, которые оказали значительное влияние на развитие виолончельного ремесла, но не оставили после себя знаменитых учеников.

Боккерини – далеко не последний придворный художник в истории. Однако его жизненный путь, завершившийся в разгар революционных преобразований в Европе, ознаменовал начало перемен, происходивших и в музыкальной сфере. Параллельно постепенному изменению отношения в обществе к статусу солиста происходил и другой важный процесс – разделение функций композитора и исполнителя. Старший современник Боккерини Йозеф Гайдн – выдающийся придворный мастер и создатель первых виолончельных концертов современного типа, сочинял их, судя по всему, уже в расчёте на хорошо владеющих этим инструментом коллег. (Достоверных свидетельств того, что сам Гайдн играл на виолончели, на настоящий момент не обнаружено.)

Первый из виолончельных концертов Гайдна – C-dur'ный – завершён в 1765 году. Он был написан для друга композитора Йозефа Вейгля (1740–1820), который в то время (до 1778-го) служил первым виолончелистом в замке Эстергази. Музыка концерта даёт ясное представление о мастерстве её автора в интерпретации виртуозных возможностей инструмента. Опора в сольной партии на технику быстрых линейных пассажей вызывает необходимость применения позиционной игры на ставке, с фиксацией позиций на двух или трёх струнах. Обилие двойных

нот, зачастую в сочетании с открытой басовой струной и употреблением арпеджиато, переключается со стилем изложения Шестой сюиты И.С. Баха и вполне сопоставимо с ней по техническим трудностям.

В 1778 году место Вейгля занял в капелле виолончелист чешского происхождения Антон Крафт (1749–1820). В годы службы у Эстергази Крафт учился у Гайдна по композиции и публично исполнял как собственные произведения, так и принадлежавшие перу педагога. Именно для Крафта в 1783 году был написан технически намного более сложный, чем Первый, Второй концерт Гайдна – D-dur. Существенные отличия музыкального языка концертов позволяют предполагать достаточно тесное творческое сотрудничество композитора и исполнителей и в том, и в другом случае. В особенности это касается Крафта<sup>125</sup> – выдающегося виртуоза, в своё время являвшегося одним из самых известных виолончелистов Европы.

Вообще же, рассматривая четыре концерта Гайдна с точки зрения расширения выразительных возможностей инструмента, необходимо в первую очередь уделить внимание композиторскому пониманию баланса между солистом и оркестром.

Стремление «приподнять» высказывание солирующего струнного инструмента над аккомпанирующими партиями вырастает в тенденцию в творчестве Моцарта, что естественно – он писал свои концерты для скрипки, а не для виолончели. У Гайдна же эта тенденция выражена не столь отчётливо, но заметно. Ведь классическое оркестровое мышление предполагает, в том числе, и строгую классификацию регистров и тембров. Акустическая ситуация, в которой виолончельный тембр не прорезает симфоническую ткань, но как бы возвышается над нею, при минимуме композиторских усилий надстраивая верхний (главный, луч-

---

<sup>125</sup> Возможно, именно факт сильных технических отличий двух концертов обусловил жизнеспособность гипотезы о написании второго из них – Крафтом. Данная точка зрения была особенно распространена в 1960-е годы (из советских музыковедов, в частности, её какое-то время поддерживал Л.С. Гинзбург) и основывалась на публикации воспоминаний сына А. Крафта – Николаса, где он утверждал, что именно его отец сочинил и впервые исполнил это произведение. В настоящее время принадлежность концерта Гайдну доказана благодаря найденному в 1951 г. автографу.

ше всего различаемый) голос гармонической вертикали, является существенным показателем различий отношения барочной и классической эпох к указанному балансу.

Закономерно, что имманентно музыкальное «возвышение» сольной партии вполне соответствовало дальнейшим изменениям общественных представлений о творческой фигуре солиста-виртуоза в принципе.

На рубеже XVIII–XIX веков, ознаменовавшемся грохотом наполеоновских сражений, был разрушен не только столетиями существовавший монархический уклад, но и многие из его экономических составляющих. Тяжёлое финансовое положение государств значительно подорвало стабильность аристократической и монархической поддержки, от которой в XVIII веке зависело большинство музыкантов. «Виртуозы повернулись к публике от безысходности, – констатирует Вальдери Вальден, – в 1807 году Ромберг, в это время остававшийся членом Берлинской капеллы, написал своему другу Ф. Кунсту: “Я еду в Лейпциг на несколько дней, чтобы заработать немного денег, потому что времена здесь слишком трудные”. Нельзя сказать, что аристократический патронаж не влиял на создание музыки XIX века – безусловно, такое было, – но появившаяся возможность финансового успеха в публичных концертных залах больше не требовала от виртуозов оставаться в услужении и быть собственностью двора»<sup>126</sup>.

В доказательство своей точки зрения Вальден приводит свидетельство пианиста Игнаца Мошелеса (1794–1870) о том, как в «новые» времена происходила придворная трапеза с традиционным музыкальным сопровождением: «Двор находился за обедом (эта варварская привычка продолжает превалировать), и королевское семейство слушало в галерее, как я и дворцовый оркестр играли им. Это было по-настоящему варварски, но в защиту правды я должен добавить, что королевское семейство и лакеи соблюдали такую тишину, какую только было возможно. Первые из вышеупомянутых, как ни странно, настолько отбросили чопор-

---

<sup>126</sup> Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 294.

ность, что обратились ко мне с дружеской беседой»<sup>127</sup>.

Переход от восприятия игры солистов-инструменталистов как фонового развлечения к отношению к ней как центральному событию вечера осуществлялся постепенно. Вероятно, усиливавшаяся финансовая независимость позволяла виртуозам требовать всё более напряжённого внимания слушателей. Так, скрипач Людвиг Шпор (1784–1859) во время посещения Штутгарта в 1807 году зашёл намного дальше выраженного Мошелесом недовольствия. Требование о прекращении королём его карточной игры во время выступления Шпора с женой увенчалось успехом: «Достаточно напуганный такой прямой просьбой, дворцовый камергер отступил на один шаг назад и воскликнул: “Что? Вы будете ставить условия моему милостивому Господину? Я никогда не осмелюсь передать ему такое предложение!” “В таком случае я отказываюсь от чести играть при Дворе”, – был мой простой ответ»<sup>128</sup>.

Стремление завоевать многочисленную и заинтересованную публику накладывало новые обязательства на артистов. Эстетические запросы слушателей, желавших ощутить на концерте индивидуальность и «харизму» в дополнение к умению и приятному озвучиванию нотного текста, постоянно возрастали. «Мнение толпы», пусть даже толпы просвещённой и образованной, теперь делало карьеру виртуоза. Разумеется, к такому повороту общественных вкусов ещё надо было приспособиться. И из всех виолончелистов, чьи исполнительские поиски пришлись на рубеж столетий, никто не справился с этим испытанием с большей эффективностью, чем Бернгард Ромберг (1767–1841) – несомненный новатор во всех без исключения областях, связанных с виолончельным искусством.

Фантастически владея инструментом, оснащённым последними достижениями инструментально-конструкторской мысли, и стараясь соответствовать постоянно изменявшимся реалиям концертной практики, Ромберг на своих выступлениях впервые достиг некой метафизической близости, «интимности» между артистом и слушателями. Умение выстраивать драматургию концертных программ

<sup>127</sup> Цит. по: Walden V. Там же. P. 295.

<sup>128</sup> Louis Spohr's Autobiography / Transl. from the German. 2 vols in 1 book. Facsimile of 1865 copyright edition. Cambridge Univ. Press, 2010. Vol. 1. P. 28.



(рассчитанных на любую аудиторию и обязательно содержащих собственные произведения), игра всех сочинений по памяти, посадка на сцене практически вплотную к первым рядам, чётко продуманная театральность исполнения и, наконец, удачный собственный менеджмент – совокупность этих качеств в деятельности Ромберга изменила сложившиеся ранее представления публики о заслуживавшем внимания музыкальном событии. Вот как Карл фон Бетховен (племянник композитора) и Карл Хольц (известный австрийский скрипач) описывали Бетховену нововведения, которыми Ромберг приводил в восторг публику: «Ромберг всегда играет, [в том числе и] без музыки», – свидетельствовал К. фон Бетховен, «и поэтому сокращает [число своих] роскошных выступлений», – добавлял Хольц. Й.Ф. Рошлиц, известный музыкальный критик, констатировал способность Ромберга сочинять и исполнять «очень разные произведения», которые слушатель «мог бы более глубоко постичь в соответствии с его собственной индивидуальностью». Подчеркивая, что надо не только слушать, но и внимательно следить за артистом, тот же критик писал: «Когда он играет <...> даже без всякой музыки, только то, что появилось в его глазах и то, что выразил его инструмент, это нечто сиюминутное, “мироточащее” из его души – все это вместе завораживает каждого слушателя <...>»<sup>129</sup>.

Программы традиционных инструментальных концертов «смешанного» типа во времена Ромберга также претерпевали изменения<sup>130</sup>. Средняя продолжительность музицирования «главного героя» такого события увеличивалась – в составе

---

<sup>129</sup> Цит. по: Walden V. Там же. P. 295. Представляется, что в столь характерно подмеченной разными людьми «игре без музыки» Ромберга явно прослеживается желание знаменитого виолончелиста сохранить свой артистический образ не только на сцене, но и вне её.

<sup>130</sup> Видов «смешанных» концертов в Европе тогда бытовало огромное количество. Например, таких, где мирно соседствовали разные виды художественного творчества (музыка, драматические представления, выступления чтецов, «живые картины»), разные жанры театрально-музыкального искусства (балет, опера, симфоническая музыка), инструментальной и вокальной музыки (увертюра, ария, квартет, концерт) или только инструментальной музыки (первая часть симфонии, выступление инструменталиста с импровизацией, медленная часть концерта, финал симфонии). Во всех этих концертах появления солиста занимали строго регламентированное количество времени: ещё в начале XIX века считалось, что сольное выступление не в состоянии долго «удерживать» внимание зала. Однако уже в 1840 г. Ф. Лист – самый известный пианист Европы – на гастролях в Лондоне заменил публичными сольными выступлениями заявленные первоначально концерты в сопровождении оркестра.

ансамблей и, играя соло, он всё более длительное время без перерывов находился на сцене. Поэтому проблема физической выносливости приобретала особенное значение: многие солисты, непривычные к ответственным выступлениям перед большими аудиториями и новым исполнительским нагрузкам, прекращали свою концертную деятельность<sup>131</sup>.

В таких условиях не только концертно-оркестровые, но и камерные сочинения стали приобретать иные масштабы звучания и иную смысловую глубину. История создания виолончельных произведений Бетховена, необычайно прогрессивных для своей эпохи, неразрывно связана с общением композитора с тремя виртуозами – Ромбергом, Крафтом и Ж.-Л. Дюпором.

В 1790–1793 годах Бернгард Ромберг и его двоюродный брат Андреас, скрипач и композитор, служили в Боннской капелле, где стали друзьями с молодыми Бетховеном и Фердинандом Рисом<sup>132</sup>. Сформировался квартет, в котором Бетховен играл на альте. Существуют данные о совместном исполнении фортепианных трио Андреасом и Бернгардом вместе с Бетховеном и об их первой встрече с Й. Гайдном<sup>133</sup>.

Следует отметить, что Бетховен высоко ценил Б. Ромберга и его игру, но последний совсем не понимал и не принимал музыку своего друга. В мемуарах Шпора приведены высказывания Ромберга о невозможности исполнения «таких абсурдных вещей», как бетховенские квартеты ор. 18. Шпор вспоминал, как Ромберг, «борясь с одним из “Разумовских” квартетов ор. 59 и отказываясь понимать смысл музыки, сбросил ноты с пюпитра на пол и изрядно потоптал их ногами с возгласом: “Такое никто не сможет сыграть!”». Позже, находясь в зените славы, Ромберг отверг предложение Бетховена написать специально для виртуоза вио-

<sup>131</sup> Подробнее об этом см.: Walden V. Цит. изд. С. 296–297.

<sup>132</sup> Фердинанд Рис (1784–1838) – немецкий композитор и пианист. Друг, ученик и секретарь Л. Бетховена.

<sup>133</sup> См. Wegeler F., Ries F. Beethoven remembered / Trans. F. Noonan. Arlington, 1987. P. 21–22. См. также: Campbell M. The great cellists. London, 2004. P. 27. В музыковедческой литературе существует некоторое расхождение при описании этих и других фактов, связанных с семьёй Рисов, из-за схожести в написании инициалов Фердинанда Риса и его отца – скрипача Франца Риса (1755–1846). Судя по всему, в квартете с Бетховеном играл Ф. Рис–отец, поскольку его сыну на тот момент было всего около 8 лет. Авторство исполняемых произведений не установлено.

лончельный концерт, мотивируя это тем, что на своих выступлениях он исполняет только собственные произведения<sup>134</sup>.

К чести Ромберга необходимо добавить, что к середине 1820-х он пересмотрел свои взгляды на творчество Бетховена (можно предположить, что это произошло, в том числе, и под влиянием русского виолончелиста князя Н.Б. Голицына)<sup>135</sup> и начал активно исполнять и пропагандировать произведения друга юности. А концерт, хотя и не сольный, а тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 56), был написан Бетховеном в 1807 году; его виолончельная партия предназначалась для Антона Крафта.

Крафт переехал в Вену в 1790 году после роспуска капеллы Николауса Эстергази в связи со смертью князя. И, если во время работы в этой капелле Крафт не имел права гастролировать без разрешения работодателя (и даже был в 1781 году наказан за это лишением месячного жалованья)<sup>136</sup>, то после приглашения в венскую капеллу венгерского князя Антона Грассалковича музыканту было позволено гастролировать и даже публиковать свои сочинения. В 1793 году князь Карл Лихновский ангажировал Крафта для выступлений в еженедельных утренних концертах по пятницам в его венской квартире. Эти собрания иногда посещал Гайдн, а также другие известные тогда артисты. Крафт вместе со скрипачами Игнацем Шуппанцигом, Людвигом Зиной и альтистом Францем Вайсом специально для игры «на пятницах» образовали постоянный струнный состав<sup>137</sup>, который позднее (1808–1815) находился на службе у русского посланника в Вене А.К. Разумовского – заказчика знаменитых «русских» или «Разумовских» бетховенских квартетов ор. 59.

Факт творческого общения Бетховена и Крафта подтверждает фрагмент вос-

<sup>134</sup> Campbell M. Цит. изд. С. 28.

<sup>135</sup> В письме к Бетховену (от 29 апреля 1825 г.) Н.Б. Голицын, благодаря за присланный ему ранее заказанный квартет (Es-dur ор. 127), сообщал: «Через несколько дней мы исполним Ваш новый квартет с Бернгардом Ромбергом, который находится здесь уже с прошлого месяца <...>». – Цит. по: Thayer A., Deiters W., Riemann H. Ludwig van Beethoven Leben. Leipzig, 1908. Bd. 5. S. 564.

<sup>136</sup> Подробнее об этом см.: Narich J. Das Haydn-Orchester im Jahr 1780 // Haydn Yearbook. Bd. 8. 1971. P. 61–62.

<sup>137</sup> Позднее А. Крафта заменил в квартете Й. Линке.

поминаний о «пятницах» Франца Вегелера (1765–1848) – друга юности композитора и замечательного представителя боннских интеллектуалов. «Князь [Лихновский] был большим любителем и знатоком музыки. Он играл на фортепиано. Каждую пятницу утром у него проходили музыкальные собрания, в которых, помимо нашего друга, принимали участие ещё четыре оплачиваемых артиста <...> Замечания этих господ всегда доставляли Бетховену удовольствие. Так, знаменитый виолончелист Крафт посоветовал ему обозначить некий пассаж в финале третьего трио op. 1 “sulla corda G” [на струне “соль”], а во втором из этих трио поменять обозначение такта финала с 2/4 на 4/4.

Здесь впервые исполнялись новые сочинения Бетховена (те, что было возможно исполнить таким составом)»<sup>138</sup>.

Несомненно, что влияние систематического сотрудничества с Ромбергом и Крафтом в первой половине 1790-х в какой-то степени отражено в первых виолончельных сонатах Бетховена (op. 5). Однако факты появления и первого исполнения этих произведений относятся к другому городу, другому солисту и даже другой исполнительской традиции.

Интересная гипотеза возникновения сонат описана А.Е. Майкапаром – современным музыковедом и исполнителем. «21 и 28 июня 1796 г. Бетховен выступал с концертами в Берлине. Есть веские основания считать, что две первые виолончельные сонаты были не только исполнены в Берлине, но и сочинены чуть ли не буквально перед концертом, – замечает исследователь. – Одним из доказательств этого является нотная бумага, на которой были записаны эскизы к сонатам (автограф не сохранился). Их проанализировал американский музыковед Дуглас Джонсон. Дело в том, что в Вене, где в это время Бетховен уже жил постоянно, он пользовался нотной бумагой итальянского производства. Эскизы же к сонатам написаны на другой бумаге – той, которая могла оказаться у него в Берлине. Таким образом, в концертном турне, которое Бетховен совершил не только в качестве композитора, но и как пианист, он исполнял только что созданные

---

<sup>138</sup> Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / Пер. с немецкого, вступ. статья, комментарии Л.В. Кирилловой. М., 2007. С. 47.

произведения»<sup>139</sup>.

Вполне возможно, что так и случилось. Ведь в Берлине совпали два важных обстоятельства: наличие царственного мецената – короля Фридриха Вильгельма II, который сам играл на виолончели<sup>140</sup>, и работа при прусском дворе выдающихся виолончелистов, братьев Жана-Пьера (1741–1818) и Жана-Луи (1749–1819) Дюпоров<sup>141</sup>, способных составить достойный ансамбль Бетховену. Необходимо также учесть, что Ромберг в то время талант своего друга оценивал невысоко и предпочитал выступать с собственными произведениями, а Крафт по каким-то причинам не рассматривался композитором в качестве вероятного исполнителя сонат op. 5.

Указанные сонаты посвящены прусскому монарху и были впервые исполнены автором и Жаном-Луи Дюпором в Берлине, а год спустя – в Вене с Бернгардом Ромбергом. После венской премьеры, сравнивая «французскую» непрозвученную, но детализированную и полную намёков и полутонов манеру игры Дюпора с «немецким» мощным, открытым и напористым стилем исполнения Ромберга, Бетховен отнюдь не отдавал предпочтение последнему<sup>142</sup>. Тем не менее, путь эволюции музыкального языка всех опусов композитора, где имеется виолончель, – струнных и фортепианных ансамблей, сонат и вариаций с сопровождением фортепиано – это движение как раз в сторону подобного «немецкого» стиля, в русле которого и сформировалась устойчивая традиция интерпретации музыки Бетховена.

Антон Рубинштейн, фанатичный поклонник музыки последнего венского классика, прозорливо отмечал, что «в сочинениях его первого периода прогляды-

---

<sup>139</sup> Майкапар А.Е. Людвиг ван Бетховен. Камерно-инструментальное творчество. (К циклу из 10 концертов) // Искусство (газета). 2009. № 20. [Электр. ресурс]. URL: [http://art.1september.ru/view\\_article.php?ID=200902014](http://art.1september.ru/view_article.php?ID=200902014) (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>140</sup> Королю-виолончелисту посвящено множество произведений, в том числе немало сочинений Боккерины, струнные квартеты Гайдна (op. 50) и Моцарта (три «Прусских» квартета с развитой виолончельной партией).

<sup>141</sup> К моменту приезда Бетховена в Берлин старший Дюпор работал в должности дирижёра капеллы и занимался на виолончели с королём, а первым виолончелистом-виртуозом был его младший брат.

<sup>142</sup> В своей статье известный немецкий композитор, писатель и музыкальный критик И.Ф. Рейхардт (1752 –1814) упоминает слова Бетховена о том, что «из всех инструменталистов [Ж.-Л.] Дюпор ему доставил наивеличайшее наслаждение». См.: Schreiben eines Dilettanten an den Herausgeber // Berlinische Musikalische Zeitung. 1805. Nr. 45. Bd. I. S. 178.

вают <...> формулы прежних сочинений, так же как и костюмы остаются ещё некоторое время те же самые, но и в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги вместо башмаков с пряжками изменят походку мужчины (также и музыкальную), что сюртук вместо широкого фрака со стальными пуговицами придаст ему другую осанку»<sup>143</sup>.

Мастерская метафора точно передаёт сущность происходивших изменений, направленных от неперменной условности раннеклассического мировоззрения к позднему мышлению Бетховена, для которого доминантными являлись не «восхищающие нас равновесие и непринуждённая гармоничность»<sup>144</sup>, а поиски единственно верного характера выражения. Неточно назвать его правдивым (критерии правдивого в искусстве столь же противоречивы, сколь и все остальные этические критерии), но возможно – объективизированным. Сюжеты творчества Бетховена номинативны – как констатация данности жизни, предметов и явлений, окружающих нас. В его ранних виолончельных сонатах, вариациях и трио присутствуют отчётливые отголоски былой уравновешенности – смысловой, фактурной, темброво-акустической. В поздних же опусах использование традиционных (даже трафаретных) исполнительских приёмов приводит к ощущению такого энергетического пространства, где плотность событийного ряда и направленность повествования диктуются отнюдь не принципом соблюдения гармонии. Так, виртуозные гаммообразные пассажи, двойные ноты в изложении кантиленных тем, параллельные терции, моторные трели, которые в концертах Гайдна принадлежат преимущественно солисту, в поздних виолончельных ансамблях Бетховена нередко отданы пианисту – и то, что на струнах производит впечатление быстроты и лёгкости, на клавишах зачастую выходит громоздко, напористо и агрессивно, не поддерживая, а затрудняя развёртывание тематизма солирующего голоса.

В этом музыкальном мире утверждаются иные приоритеты ансамблевого баланса – возможно, совсем не гармоничного с точки зрения предшествовавших

<sup>143</sup> Рубинштейн А.Г. Музыка и её представители. СПб., 2005. С. 40.

<sup>144</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. С. 39.

эпох. В написанных тогда опусах сольная виолончель лидировала по сравнению с аккомпанирующей партией, которую могли исполнять как клавишные, так и струнные (басовые виолы, вторая виолончель, контрабас). Период, когда пианино и рояли – пока экспериментальные, несовершенные – постепенно сменяли клавесин, обошёлся без виолончельно-клавишных сонат, возможно, и потому, что постепенное становление новых идей ансамблирования могло прийти к осязаемому результату лишь при звучании именно фортепиано, по конструкции близкого современному. С его появлением наступил перелом: аккомпанирующий инструмент не просто получил равные с солистом права, а обрёл возможность говорить о том же самом на ином уровне и с иной степенью обобщения. Бетховенские фортепианные ансамбли – равноправное партнёрство самодостаточных солистов, не подражающих друг другу, не имитирующих «чужие» краски, нюансы и жесты, но диалектически разрабатывающих одну идею – непрерывного движения, трудного и поступенного пути. В этих условиях подробности собственно виолончельного звукоизвлечения переставали беспокоить слух, настроенный на постижение архитектоники целого, складывавшегося из крупных музыкальных структур. Масштабность охвата партии выдвигалась на первый план, требуя «разнокалиберного» звука, особенного внимания к динамическим нарастаниям и спадам, ораторской мощи монологического посыла.

В бетховенских виолончельных сочинениях тенденции и качества, прошедшие долговременный процесс становления в эпоху Просвещения, стали кульминационной точкой развития классического музыкального искусства, словно бы до дна исчерпав его долговременный художественный запас. Во всяком случае, философские и психологические глубины позднего творчества Бетховена в сугубо исполнительской сфере естественно *уравновешивались* чертами направления, как и положено, во многом отрицавшего предшествовавшие достижения.

Первая треть XIX столетия ознаменовалась фантастическим расцветом инструментальной виртуозности. Никогда ещё инструментарий – с чисто технологической точки зрения – не находился на такой высоте. Возможность выбора разных видов инструментов, нововведения в их конструкции породили необычайную

лёгкость восприятия и синтезирования исполнительских стилей и манер. Всё это заставило по-новому взглянуть и на виолончельный репертуар.

Благодаря выдающимся солистам концертные программы постепенно структурировались, «смешанные» выступления уступали место полностью сольным. И, несмотря на то, что сольных и камерных сочинений, написанных специально для виолончели (а не для гамбы), с каждым годом становилось всё больше, виртуозы охотно дополняли свои выходы собственными переложениями фортепианной, вокальной, скрипичной, духовой и даже оркестровой музыки.

«В конце XVIII – начале XIX века мода на аранжировки достигла апогея, вызывая даже публичные протесты со стороны серьёзных музыкантов, – констатирует Л.В. Кириллина. – В 1824 году в журнале “Цецилия” появилась статья критика В. Штёпеля “Об аранжировании”, в которой он сетовал на превышающее все разумные пределы засилье всевозможных переложений»<sup>145</sup>.

Быстрое и значительное расширение репертуарных рамок не обходилось без курьёзов. В частности, В. Василевский в своей «Истории виолончели» описал следующий случай: в концерте певицы Анджелины Каталани известный французский виолончелист Шарль Бодио – случайно, по незнанию – после симфонии Гайдна исполнил свою сольную Фантазию для виолончели и оркестра, написанную на тему из этой же симфонии. «Ничего не подозревая, он вошёл в зал, когда пришёл его черёд выступать, поднялся на сцену» и с первых взятых нот «был высмеян публикой, которая вначале решила, что музыкант решил пошутить». Ничего не понимая, он сфальшивил, но продолжил играть под усиливавшийся смех, а затем, «потеряв самоконтроль и будучи на грани обморока, поддерживаемый своими коллегами, покинул сцену»<sup>146</sup>. По-видимому, Бодио играл Фантазию не с оркестром, а соло. Об исполнении симфонии не знал, оскандалился, – но его пример лишь подтверждает, что исполнение в переложении для виолончели симфонических произведений популярных композиторов было достаточно распространён-

---

<sup>145</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 252.

Все выделения в текстах цитат – разрядки, курсивы, подчёркивания – авторские.

<sup>146</sup> Wasielewski W.J. The violoncello and its history. New York, 1968. P. 99.



ной практикой, свидетельством чему служат, в том числе, и дошедшие до нас программы концертов того времени.

Композиторы-классики относились к возникновению аранжировок противоречиво. С одной стороны, не одобряли «чужих» и в большинстве случаев «низкопробных» обработок популярных мелодий. С другой – сами создавали равноправные тембровые версии одной и той же музыки, по-видимому, стремясь к её более широкому распространению. Эта тенденция сохранилась и позже в творчестве романтиков<sup>147</sup>.

Прозрачность исполнительских и тембровых границ внутри всего музыкального искусства, характерная для времени господства импровизационной виртуозности, парадоксальным образом противоречила магистральным основам мировоззрения как классической, так и романтической эпох. В первом случае – бросая вызов сложившимся представлениям «о законченности и целостности произведения как авторского “опуса”»<sup>148</sup>, во втором – отвергая концепцию неповторимости. Ведь жанры сонат, трио и квартетов, великое множество которых сочинялось в доромантические времена, в наследии романтиков приобрели статус опусов единичных и исключительных. В какой-то степени тут, конечно же, сыграли роль и отсутствие вероятных заказчиков, и набиравший обороты процесс сценического тиражирования ранее написанной музыки. Однако доминирующая потребность романтического мышления – создавать только «новое, никогда не бывшее», и не по заказу, а вследствие внутренней необходимости, не ожидая оплаты и (во многих случаях) не рассчитывая на понимание «широкой публики», – являлась самодостаточной, превалирующей и не взвешивающей на совокупность сопутствующих обстоятельств.

Уникальным в истории музыки примером возникновения произведения, бла-

---

<sup>147</sup> Как известно, струнная партия знаменитого Виолончельного концерта Р. Шумана (1854) впервые опубликована сразу в двух авторских редакциях – для скрипки и виолончели. Партия не менее знаменитой Сонаты С. Франка (1886) сначала была написана для скрипки, но почти сразу же (в сотрудничестве с Ж. Дельсартом) переделана автором и для виолончели, что не мешает инструменталистам до сих пор спорить по поводу изначальной принадлежности этой музыки.

<sup>148</sup> Кириллина Л.В. Цит. изд. С. 253.

годаря которому назван новый тип инструмента, представляется единственная Соната Франца Шуберта, вошедшая в виолончельный репертуар, – знаменитая *Arpeggione* (D 821), завершённая в ноябре 1824 года.

За полтора года до этого, весной 1823-го, практически одновременно Иоганном Георгом Штауфером (1778–1853) в Вене и Питером Теуфельсдорфером (1784–1865) в Пеште было документально зарегистрировано изобретение инструмента, определяемого как «смычковая (струнная) гитара» или «гитарная виолончель»; по сути же это басовая виола с гитарной настройкой E-A-d-g-h-e<sup>149</sup>. Удивительная ситуация возникновения нового «гибрида» – как раз тогда, когда европейское музыкальное искусство почти что освободилось от гамбового влияния и окончательно присвоило виолончели её нынешний статус – стала началом исторического сюжета благодаря Шуберту.

Ему принадлежала гитара Штауфера, тоже венца и одного из лучших гитарных мастеров XIX века<sup>150</sup>. А соната была создана для коллеги – гитариста Винченца Шустера, который так увлёкся новым инструментом, что позднее даже написал «Методу» игры на нём, вышедшую в издательстве Диабелли в Париже<sup>151</sup>. Однако «запоздалое» появление изобретения обернулось его быстрым забвением; до 1870-х, когда впервые возник интерес к исполнению на старинных инструментах и их производство стало возрождаться, сонату исполняли на виолончели. Шубертовский опус впервые опубликован в 1871 году, и примерно тогда же по его названию оригинальный тип гитары-виолы-виолончели получил известное нам

---

<sup>149</sup> Корпус её прочнее виольного, форма больше напоминает средневековые скрипки. К грифу крепятся 24 металлические полоски, отмечающие передвижные лады. Искусственный представитель старинного семейства лучше всего приспособлен для игры двойных нот, арпеджио, быстрых пассажей и аккордов на трёх струнах. Подробнее об этом см.: Hayes G., Fontana E. *Arpeggione* [guitar violoncello, bowed guitar] // *The New Grove dictionary of music and musicians* / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 2. P. 63–64.

<sup>150</sup> См. подробнее: Mattingly S.P. *Franz Schubert's Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna. Doctor of Music Treatise*. Florida State Univ., College of Music, 2007. P. 20–21, 97. [Электр. ресурс]. URL: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3552&context=etd> (Дата обращения 21.08.2015).

<sup>151</sup> С полным текстом этого учебного руководства можно ознакомиться в Музыкальной библиотеке Петруччи (IMSLP). [Электр. ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/Anleitung\\_zur\\_Erlernung\\_des\\_von\\_Hrn.\\_Georg\\_Staufer\\_neu\\_erfundenen\\_Gitar\\_e-Violoncells\\_\(Schuster,\\_Vincenz\)](http://imslp.org/wiki/Anleitung_zur_Erlernung_des_von_Hrn._Georg_Staufer_neu_erfundenen_Gitar_e-Violoncells_(Schuster,_Vincenz)) (Дата обращения 12.08.2015).

сейчас имя *arpeggione*.

Немногие музыканты, слышавшие, как звучит сочинение на предназначенном для него инструменте, отмечали, что композитор точно уловил важнейшую выразительную особенность арпеджиона – жалобность и задушевность тембра, в верхнем регистре позволявшего создать эффект «говорящего» интонирования, убедительно близкого человеческой речи<sup>152</sup>. Однако даже поверхностный анализ мелодико-гармонических и фактурных особенностей произведения показывает, что музыкальный язык сонаты в сопоставимой степени труден и неудобен для исполнителей как на арпеджионе, так и на современной виолончели.

Нынешним виолончелистам не остаётся ничего иного, кроме как с благоговением представлять уровень игры Шустера и Августа Бирнбаха (1782–1848) – первых исполнителей сонаты. Артистов, которым в условиях аскетичной и очень прозрачной фактуры, наверное, удавалось без погрешностей передать естественное дыхание стремительных пассажей, в идеале перемещающихся со струны на струну незаметно (широкий и достаточно плоский гриф арпеджиона оснащён шестью струнами). Возможно, виртуозам также нетрудно было достичь выразительности в относительно низкой позиции игры левой рукой по трём струнам на ставке, но с применением четвёртого пальца (использование всех пяти пальцев левой руки на струнах нехарактерно для гитарных исполнителей), а также при быстрых мелодических скачках и в моторных фигурах-опеваниях с чередованием контрастных штрихов. И всё это – при стремлении не впасть в пафосную сентиментальность, не имеющую ничего общего с присущей Шуберту просветлённой меланхолией.

Подобным же исключительным примером композиторского обращения к сонатному жанру для виолончели может служить и опус, завершающий описываемый период: виолончельная соната Фредерика Шопена (1846) – единственная в творчестве мастера, известного широкой публике, прежде всего, в качестве «певца фортепиано».

---

<sup>152</sup> См.: Winter R. Schubert, Franz (Peter) // The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2nd ed. Vol. 22. P. 669, 685–687.

Шопен является автором не только указанной сонаты, но также трёх опусов с виолончелью, принадлежащих виртуозному, салонному, блестящему стилю: Фортепианного трио, Интродукции и Блестящего полонеза для виолончели и фортепиано, Большого дуэта для того же состава на темы из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера. Все они написаны на рубеже 1820–1830-х годов, незадолго до того, как композитор навсегда покинул Польшу, входившую тогда в состав России. Очевидный содержательный контраст этих сочинений и написанной 15 лет спустя сонаты ярко иллюстрирует этапы расцвета и изживания тенденций виртуозной эпохи. Особенно это подчёркивается тем обстоятельством, что и самый эффектный из ранних ансамблей (Большой дуэт), и квинтэссенция позднего шопеновского стиля (соната) – создавались композитором в тесном творческом сотрудничестве с выдающимся исполнителем Огюстом Франкòммом (1808–1884).

Творческий путь Франкòмма – выпускника двух консерваторий (Лилльской и Парижской), выдающегося сольного и камерного музыканта, профессионального композитора и педагога, организатора просветительских обществ и концертов – является типичным уже для следующего поколения виолончелистов, полностью относящегося к эпохе «демократизации» (иными словами – массовости) европейского искусства. Универсализация профессионального музыкального образования, с одной стороны, позволяла такому исполнителю не ограничиваться единственной сферой приложения таланта, с другой же – вследствие острой конкуренции вынуждала к активному функционированию в рамках всех без исключения исполнительских областей. Франкòмм сперва работал в оркестре Итальянской оперы, затем в придворном оркестре Наполеона III; когда известность виртуоза возросла и он смог получить отставку, виолончелист стал постоянным партнёром в составе квартета Ж.-Д. Аларда, сотрудничавшего с Мендельсоном, Мошелесом и Ф. Листом. Сольная деятельность музыканта довольно рано позволила ему выделиться из числа коллег и конкурентов – за счёт наследования традициям французской исполнительской школы: сочетания разнообразной мелкой техники левой руки, красивого звукоизвлечения, совершенной интонации и проникновенной ма-

неры игры<sup>153</sup>.

Франкòмм – автор немалого числа произведений, представляющих характерные жанровые номинации блестящего стиля: вариаций, ноктюрнов, фантазий, каприсов. Однако результаты сотрудничества и длительной дружбы Франкòмма с Шопеном говорят о том, что другая сторона личности исполнителя, возможно, не востребованная в рамках популярной и инструктивно-педагогической литературы, нашла своё воплощение в выразительных свойствах высказывания шопеновской сонаты.

Это первый опус в истории виолончельного искусства, столь замечательно и полно отразивший веяния нового этапа в развитии исполнительства. Периода, когда вдумчивость, логика развёртывания, сердечность и глубина инструментального высказывания стали не менее (а может, и более) важными, чем его виртуозная составляющая. Времена непрерывных поисков абсолютно новых приёмов игры и торжества технологических побед сменялись очередной – самой длительной – стадией осмысления, изучения и углубления достигнутых завоеваний.

## **§ 6. Школы и «Школы». Методы преподавания и традиции исполнительства**

Теоретические обоснования почти всегда лишь наследуют практике. Она, разнообразная и противоречивая, зачастую неожиданная и парадоксальная, никак не позволяет вместить множественность своих воплощений в разделы и главы словесного документа, прописать музыкальный смысл и многозначный контекст в строках вербальных толкований.

Основатель французской виолончельной школы Мартен Берто (1708–1771)

---

<sup>153</sup> Подробнее об этом исполнителе см.: Fang-Yi Shen. A Pedagogical and Analytic Comparison of Auguste Franchomme's Twelve Caprices, Op. 7 and Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op. 25. Doctor of Musical Arts diss. Univ. of Cincinnati, 2009.

преподавал ученикам эмпирически и наглядно, объясняя словами и показывая на инструменте; никаких свидетельств о написании виолончелистом инструктивных пособий не сохранилось. Его современник Мишель Корретт (1709–1795), автор первой и до сих пор цитируемой «Методы» (1741), на её страницах предлагал обучаться играть на виолончели практически так же, как на гамбе, не принимая в расчёт структурные, аппликатурные и иные различия. Во время возникновения данного труда во Франции процветали виолы, трогательно любимые Людовиком XIV, однако и с виолончелями европейские музыканты были знакомы уже примерно полвека. И, в принципе, вплоть до появления «Описания» (или «Эссе») Ж.-Л. Дюпора (1806)<sup>154</sup>, то есть на протяжении всего XVIII столетия, исполнители, владевшие, кроме виолончели, как правило, ещё и другими (струнными или духовыми) инструментами, старались максимально сблизить между собой существовавшие манеры игры и технологические приёмы. Такая ситуация полностью соответствовала тем громадным возможностям, которые предоставляли виолончелистам разнообразный инструментарий и обширная концертная практика. Но лишь в «Описаниях» Дюпора была произведена первая – и сразу успешная – попытка создания и обоснования именно виолончельных принципов постановки, имманентно присущих только этому инструменту.

Тем не менее, за период, прошедший между созданием «Школ» Корретта и Дюпора, в разных столицах опубликовано более 30 руководств по игре на виолончели<sup>155</sup>. Возможно, некоторые приведённые в них приёмы и особенности исполнения устаревали ещё до того, как появлялись из типографий. Авторы пособий – Сальваторе Ланцетти, Жан Баумгартнер, Франсуа Кюпи, Джон Ганн и другие – как правило, были известными виртуозами и признанными авторитетами в своём деле. Так что же заставляло их тратить усилия и драгоценные часы славы на процесс фиксирования хорошо им известного, проверенного, традиционного?

---

<sup>154</sup> Оригинальное название пособия Дюпора: *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* («Описание виолончельной аппликатуры и штрихов»).

<sup>155</sup> Хронологический список данных пособий помещён в Приложении 4. Сравнительный анализ французской и австро-германской виолончельных школ исполнения можно прочесть в диссертационной работе: Walden V. An investigation and comparison of the French and Austro-German schools of violoncello bowing technique. Ph. D. thesis diss. Univ. of Auckland, 1993.

Понятийный аппарат, связанный с концепцией школы как более локального воплощения традиции, в сфере изучения и музыкального искусства в целом, и исполнительской его отрасли в частности, не сложился окончательно и в настоящее время. Теоретическое осмысление происходивших процессов, разумеется, мало интересовало музыкантов-практиков и в середине XVIII века. Однако факты их биографий не оставляют сомнения, что, не озвучивая словами своей принадлежности к традиции, выдающиеся мастера её явственно ощущали. Именно это ощущение – и стремление точнее определить собственное место в длинной цепочке творческих преемственностей (школ) – побуждало виртуозов к обширной педагогической деятельности и созданию авторских пособий.

Другая, более предметная, причина их сосредоточения на короткой временной дистанции, – это массовое перерастание исполнительскими манерами и стилями границ и рамок музыкальных семей или династий, городов или придворных образований (например, версальских королевских представлений), преподавательских идей и, наконец, государств, влияние которых ассоциируется обычно с формированием так называемых национальных предпочтений.

Нет никакого сомнения, что в XVII веке в области европейского виолончельного искусства сопоставлялись (иногда даже противопоставлялись) разнонаправленные национальные устремления. Картина иерархического сосуществования западноевропейских школ выявляется в этот период очень отчётливо: во главе «пирамиды», разумеется, находилась Италия – благодаря её ещё средневековым цеховым принципам обучения и быстрому развитию инструментария; чуть ниже Франция – по причине максимального государственного участия в культурной жизни; примерно в том же статусе обреталась и Англия, традиционно не богатая качественной национальной музыкой, зато по справедливости лидирующая в области общественной поддержки концертной жизни; другие крупные культурные страны, расположенные на юге (Испания и Португалия) и севере (Германия, Австрия, Голландия) Западной Европы, ещё ожидали наступления расцвета инструментального музицирования.

В XVIII столетии музыкальная карта приоритетов европейского виолончель-

ного искусства изменилась: теперь лидировали Германия, Австрия и Франция, в Англию и Испанию виртуозы отправлялись на гастроли для хороших заработков, а Италия, скорее, «почивала на лаврах» былой славы.

Изменилось и отношение к национальным особенностям: утратив мотивацию соревновательности (ярко проявившуюся во время так называемой войны скрипок и виол), оно стало унифицированнее, отражая реально происходивший процесс синтеза, взаимопроникновения разных составляющих в рамках единого целого.

Ещё во второй половине XVII века Арканджело Корелли (1653–1713) – известнейший итальянский скрипач и композитор – на протяжении всей своей творческой карьеры ни разу не концертировал за границами Италии. Один этот факт позволяет достоверно представить, какое общеевропейское признание можно было тогда заслужить, подвизаясь только на итальянском музыкальном поприще.

В начале XVIII века в Италии начался экономический спад, приведший к междоусобицам мелких городов-королевств, герцогств и графств. В этот период политической и финансовой нестабильности капеллы и театры стали массово закрываться, а старейшие университеты с преподаванием музыки (фактически консерватории) – сокращать наборы учеников. Всё это привело к хорошо известному процессу, коренным образом повлиявшему на судьбу западноевропейского искусства, – массовой миграции итальянских музыкантов, зачастую невольно, но отчётливо диктовавших направление развития внутри иных национальных традиций. В качестве примера можно привести биографию Боккерини, вернувшегося в Италию из Вены (авторитетного культурного центра) для работы в родном городе Лукка (скорее торговом, чем концертном). И там виртуоз сначала играл в театральном оркестре, а затем, уже получив постоянное место виолончелиста в *Cappella Palatina*, всё-таки был вынужден уехать на гастроли, конечной целью которых являлся Париж<sup>156</sup>.

Не в силах обеспечить систематической преподавательской и концертной де-

---

<sup>156</sup> Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 10–12.



тельностью своих многочисленных, прекрасно выученных музыкантов, Италия, тем не менее, продолжала оставаться художественно-эстетической «Меккой» для артистов других стран. Нередко финансируемые государством, исполнители и композиторы приезжали в Италию для того, чтобы приобщиться к благородному и неиссякаемому источнику крупнейшей музыкальной традиции. Так было во времена В.А. Моцарта, Г. Берлиоза и даже К. Дебюсси – настоящим «академическим» музыкантом считался прежде всего тот, кто обучался или стажировался в Италии. Таким образом, даже утратив влияние в рамках собственно *школы*, с точки зрения преемственности *традиции* итальянская музыкальная культура сохраняла своё значение.

Между тем 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 явная «прозрачность» внутриевропейских границ обусловили непрерывные миграции выдающихся виолончелистов всех стран и национальностей. Работа этих знающих и уважающих друг друга музыкантов в многочисленных культурных центрах, их совместная исполнительская деятельность и творческое общение привели к коллегиальному поиску принципов и методов виолончельного исполнительства, общих для представителей различных школ и наиболее полно отвечающих современным им реалиям развития музыкального искусства.

Лучшим доказательством существования общеевропейского *содружества* виолончелистов может служить очевидное, но ранее не привлекавшее внимания исследователей обстоятельство. В популярной и научной литературе присутствуют описания творческих соревнований органистов и клавесинистов (И.С. Бах и Л. Маршан), пианистов (Ф. Лист, З. Тальберг, К. Вик-Шуман, А. Гензельт) и скрипачей (Н. Паганини и Ш. Лафон). Между тем, во всём корпусе используемых нами источников удалось обнаружить лишь один подобный эпизод, имеющий отношение к виолончелистам (К.Б. Шуберт, Ф. Серве и Г. Кнооп)<sup>157</sup>, хотя и среди них

---

<sup>157</sup> Это своеобразное состязание – выступление в одном концерте К.Б. Шуберта, Ф. Серве и Г. Кноопа – состоялось весной 1835 г. в Лондоне, где «все три [выдающихся виолончелиста]

находилось немало фантастических виртуозов. Разумеется, в какой-то степени это было связано с восприятием виолончели, прежде всего, в функции аккомпанирующего, а не сольного инструмента. Однако даже во времена «заболевания виртуозностью» спортивная соревновательность отходила во взаимоотношения артистов на дальний план: существуют многочисленные свидетельства иногда заранее запланированных встреч виолончелистов для совместного дружеского и творческого общения (среди персоналий – Боккерини, братья Дюпоры, Б. Ромберг, Ж.М. Ламар, М. Борер, А. Крафт и др.). Косвенные результаты взаимоотношений такого рода можно отыскать на страницах пособий, изданных знаменитыми мастерами. Так, Ж.-Л. Дюпор в «Описаниях» рекомендовал исполнять некоторые приёмы так, как это делал Ромберг; Ромберг же, чрезвычайно популярный в 1830-е, в своей «Школе» «ответно» восхищался замечательными достижениями Дюпора, к этому времени уже умершего (в 1819 г.). И в принципе – авторитеты французского и немецкого мастеров были непререкаемыми, а наследниками их исполнительских принципов можно назвать и нынешних виолончелистов всего мира.

В целом же общие методологические и инструктивные установки, характеризующие наиболее влиятельные западноевропейские виолончельные школы, сложились ещё в XVIII столетии. Так, доминирующее значение исполнительской функции аккомпанирующей виолончели в русле французской национальной традиции обусловило подчёркнутое внимание виолончелистов к мелким нюансам, штрихам и деталям музыкального текста. Для их передачи необходима была такая постановка правой руки, которая позволяла свободно действовать именно кистью при небольшом, но предельно разнообразном звуке. Напротив, немецкая школа выдвинула идею солирования виолончели, для чего требовалось мощное звукоизвлечение с использованием предплечья и устойчивым положением правой кисти на смычке. Эти черты, отличавшие искусство Б. Ромберга и достигшие расцвета в первой четверти столетия, уже во второй его четверти были естественно дополне-

---

получили приглашение участвовать в придворном концерте, но Шуберт одержал победу, и на следующий концерт был приглашён уже один». – См.: А.Г. Шуберт Карл Богданович // Русский биографический словарь / Изд. Императорским Русским Историческим Обществом. СПб., 1911. Т. 23. С. 458.

ны нововведениями Дотцауэра – свободой пальцев на смычке и заимствованием основных аппликатурных позиций и приёмов левой руки, характерных для французской манеры. Таким образом, дальнейшее развитие классических инструктивных моделей игры по существу приводило к их объединению<sup>158</sup>.

Факт создания первых пособий по виолончельной игре именно французами – прямое следствие функционирования описанного артистического содружества. Несмотря на то, что французская инструментальная музыка иногда рассматривается как «подчинённая» театральным жанрам<sup>159</sup>, французская виолончельная педагогика, многое позаимствовавшая у соседей-итальянцев, занимала ведущее положение на протяжении, по крайней мере, 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, – «Школы» Ж.-Б. Бревалля (1804), Парижской консерватории (1805) и Ж.-Л. Дюпора (1806). Причём две последних писались параллельно, и один из учеников Дюпора, Ж.А. Левассёр, участвовал в создании «Парижской метòды», где вся часть про левую руку была, мягко говоря, процитирована по тексту ещё не вышедшего «Описания» Дюпора. Существуют свидетельства об участии также и Б. Ромберга в подготовке «Метòды»: раздел ромберговской главы «О свете и тени», опубликованной целиком лишь в конце 1830-х годов, практически без изменений повторяет аналогичный текст, вошедший ранее в труд французских авторов<sup>160</sup>.

Дюпор был первым, кто почувствовал необходимость подробного обоснования аппликатурного применения в различных технических и музыкальных ситуациях; собрал воедино, сформулировал, обобщил все необходимые исполнительские приёмы и принципы. С тех пор – и до сих пор – повсеместно используется

---

<sup>158</sup> Сделать собственные выводы о принципах постановок рук на инструменте читатель имеет возможность, обратившись к Приложению 8, куда помещены картины и рисунки, изображающие виртуозов, о которых идёт речь, непосредственно в исполнительской ситуации.

<sup>159</sup> Подробнее см., например: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 213–215.

<sup>160</sup> См. об этом также: Venturini A.M. The Dresden school of violoncello in the nineteenth century. Master of Musical Arts diss. Univ. of Central Florida, Orlando, 2009. P. 31.

метод подразделения нижней части грифа на четыре главные позиции, каждая из которых, в свою очередь, объединяет совокупность полутонов. Такая концепция опирается на идею перпендикулярного положения левой руки по отношению к грифу<sup>161</sup>, позволяющего с бóльшим удобством упорядочить и систематизировать виолончельную аппликатуру по тональному признаку. Фундаментально обоснованные принципы аппликатуры Дюпора, описываемые и до него, однако так и не выросшие в систему у его предшественников, постепенно стали общепринятыми, а основные аспекты унификации техники левой руки со времени появления «Описаний» перестали быть предметом научного поиска.

Разумеется, необходимость такого подхода была в принципе очевидна для виолончелистов, так как универсальность и актуальность упорядочивания в этой сфере демонстрируют и другие пособия, в том числе изданные даже раньше дюпоровского<sup>162</sup>. «Систематизация виолончельной техники, выраженная и распространённая методами Дюпора и Парижской консерватории, существенно повлияла на виолончелистов многих национальностей, – заключает В. Вальден. – Бодио, Дотцауер и [Р.] Линдлей (основатель английской школы), признавая заслуги Дюпора, в малейших деталях заимствовали основные аппликатурные принципы, выраженные французским виолончелистом, и всем своим инструментальным творчеством способствовали дальнейшему продвижению и распространению его доктрины»<sup>163</sup>.

Следующим шагом на пути к осуществлению «идеально удобного» музицирования явилась «Школа» Ромберга, впервые изданная в Лондоне в 1839 году.

Сам немецкий виртуоз, отдавая предпочтение «непрогрессивной» постановке левой руки – так называемой наклонной, – дополнил подразделение пальцев в по-

---

<sup>161</sup> В исследовательской и методической литературе виды постановки левой руки называются по-разному; главное здесь – понять расхождение принципов. Таким образом, использовалась постановка наклонная (облигатная, скрипичная, виольная), с расположением руки под острым углом к грифу, – и противоположная ей перпендикулярная, с соответственным положением локтя и округлёнными пальцами, развёрнутыми к струнам.

<sup>162</sup> См., например, немецкое Й. Александера, изданное в 1801 г. Хронологический список выхода инструктивных пособий для виолончели (1720–2011) приведён в Приложении 4.

<sup>163</sup> Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 123.

зациях использованием переходов на одном пальце для наибольшей выразительности. Эти позиционные смены, отличные от переходов с *glissando* и независимые от смен смычка в *legato*, практиковались им для создания непрерывной мелодической линии. Классический принцип линейной отчётливости звукоизвлечения таким образом подкреплялся чисто романтическим нюансом аппликатуры, унаследованным позже русской академической школой. Ощущение свободы владения всеми частями грифа, появившееся вследствие широкого применения ставочных позиций, привело к максимальному расширению не только технического, акустического, но и смыслового диапазона – обилие тембровых перепадов по-иному «раскрашивало» традиционную шкалу семантических значений.

В исследовательской литературе сложилось мнение о неактуальности появления ромберговской «Школы», высказанное, в частности, в работах Гинзбурга и Вентурини<sup>164</sup> и мотивированное тем, что данное пособие было издано уже после выхода в свет аналогичных работ Дотцауэра и Ф. Куммера (1824<sup>165</sup> и 1839 годы соответственно) – учеников и последователей виртуоза, младших представителей «дрезденской школы». Однако в настоящее время эта точка зрения представляется необъективной. Напротив, очевидно, что эстетические и методические взгляды немецкого музыканта были сформированы, сформулированы и широко известны его коллегам, единомышленникам и преемникам уже в начале XIX века, то есть задолго до первого издания собственно «Школы». Кроме приведённого выше факта сотрудничества Ромберга с профессорами Парижской консерватории, в опубликованных письмах Ромберга к другу, венскому виолончелисту-любителю Кунсту<sup>166</sup>, за тридцать лет до написания «Школы» (первое письмо датировано 25

<sup>164</sup> См.: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М., 1978. С. 22; Venturini A. M. The Dresden school of violoncello in the nineteenth century. Univ. of Central Florida, Orlando, 2009. P. 3.

<sup>165</sup> Требуется исправить неточность в датировке первой публикации виолончельной школы Дотцауэра. В музыкально-исторической литературе принято относить первое издание «Школы» (*Violonzell-Schule*) к 1832 году. Между тем в архивах университетской библиотеки г. Мюнстера недавно обнаружено издание «Школы» 1824 года: *Violonzell-Schule von J.J.F. Dotzauer*. Mainz: Schott, 1824. Pl.-Nr. 2014 und 2114. – RISM deest. Universitäts – und Landesbibliothek Munster, номер в каталоге RA 10127.

<sup>166</sup> См.: Schafer H. Bernhard Romberg: sein Leben und Wirken. Munster, 1931. Appendix; Walden V. Op. cit. P. 77, 91.

апреля 1807 года), подробно описаны (с текстовыми пояснениями и иллюстрациями, аналогичными напечатанным позднее в «Школе») основные теоретические и практические принципы, претворённые в исполнительской и педагогической деятельности музыканта. Еще одним подтверждением признания современниками значимости и актуальности данного руководства является то, что сразу же после первой его публикации во Франции (1839) оно было рекомендовано и принято в качестве учебного пособия для студентов Парижской консерватории, а затем неоднократно (впервые – в 1840–1841 годах) переиздавалось в Германии, Австрии и Англии<sup>167</sup>.

«Школа», составленная из двух частей, представляет собой полный курс обучения профессионала-виолончелиста. Первая часть – обращение к технике игры на виолончели (от «открытых струн» в начале до развернутых упражнений-произведений в завершении, всё это записано в традиционном для того времени виде – для двух виолончелей); во второй части, на основе конкретных иллюстративных примеров, рассматриваются аспекты художественно-эстетического подхода к исполнению музыки.

Разумеется, что «Школа» отчётливо отражает технологические особенности стиля самого Ромберга – с его фантастической техникой левой руки, развёрнутой на скрипичный манер, но свободно чувствовавшей себя в любых позициях. При этом довольно специфическое положение правой руки, с характерной «жесткой», с низкой кистью, опорой пальцами на колодку, давало возможность извлекать из инструмента тот самый мощный и насыщенный звук, который превозносили современники музыканта (иногда называя, в частности, «немецкой» манерой).

Стоит отметить также отношение Ромберга к штрихам. Выражая свое восхищение талантом Паганини, концерты которого он иногда посещал, виолончелист, тем не менее, выступал противником виртуозности как самоцели исполнения, той самой легковесной «салонности», которая потакает характерным вкусам непросвещённой публики. Он считал неоправданным чрезмерное применение

---

<sup>167</sup> Последнее обнаруженное нами переиздание «Школы» в её оригинальном виде относится к 2005 г., что свидетельствует и о нынешней востребованности издания. – См.: Romberg B. Violoncell Schule von Bernhard Romberg in zwei Abtheilungen. München: B. Katzbichler, 2005.

любимых французами прыгающих штрихов и искусственных флажолетов (хотя сам этими приёмами виртуозно владел)<sup>168</sup>. Такие штрихи «доставляют определенный шарм при их правильном применении, – замечал артист, – но они должны быть определены как музыкальные Bonbons (конфетки), или ухо слушателя быстро устанет от них»<sup>169</sup>.

Уделяя в «Школе» внимание практически всем технологическим аспектам деятельности виолончелиста-исполнителя, он заострял внимание на staccato, подразделяя его на staccato отдельным смычком (практически spiccato в современном понимании этого термина) и на staccato под лигой. О последнем Ромберг писал: «Этот штрих наиболее подходит скрипачам в силу другого положения инструмента, когда смычок своим весом лежит на струнах. <...> Было бы очень обидно испортить свою правую руку, занимаясь [упражнениями на стаккато – Д.Г.] в любой степени; и я скорей бы посоветовал полностью и окончательно избегать этого»<sup>170</sup>.

Действительно, в сочинениях Ромберга staccato, spiccato и прыгающее arpeggiato в чистом виде встречаются весьма редко. Логично предположить, что и ученикам своим виртуоз и композитор прививал стремление к пению на виолончели, к преобладанию красоты и протяжённости звука над «прыгающими» штрихами и обилием позиционных смен. На наш взгляд, сдержанность в применении штрихов обусловлена, кроме эстетических предпочтений, в том числе и характерной ромберговской манерой держания инструмента, отличавшейся от общепринятой. Как указывалось выше (§ 3), для своих выступлений (и для сольного, и для оркестрового музицирования) музыкант выбрал усовершенствованную по его проекту сольную модификацию виолончели, которую предпочитал держать (без применения шпилья) перпендикулярно полу, в отличие от более наклонной постановки инструмента, применяемой многими современниками. До малейших подробностей

---

<sup>168</sup> Об этом можно судить, в частности, по таким произведениям Ромберга, как 3 часть (Фанданго) из Концерта для виолончели op. 3. – См.: Romberg B. Concerto № 2 D-dur, op.3. Delrieu, 1997.

<sup>169</sup> Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 73.

<sup>170</sup> Там же. P. 109–110.

разъясняя необходимость такого подхода, Ромберг комментировал: «Лучшим положением [виолончели при игре] является то, которое способствует сохранению здоровья»<sup>171</sup>.

Следует отметить, что сформулированные в «Школе» специфические технические приемы исполнения являются наиболее прогрессивными для своего времени. Главы «О свете и тени», «Об исполнении», «О музыкальных произведениях», «О камерной музыке» представляют интерес не только как выражение творческого кредо выдающегося виртуоза, но и как ценное руководство для воссоздания современными артистами характерной манеры игры, господствовавшей на рубеже классического и романтического периодов. Некоторые аспекты «Школы» предвосхитили появление работ конца XIX – начала XX века, в которых методика виолончельного исполнительства тесно связана с человеческой физиологией<sup>172</sup>. Необходимо подчеркнуть также, что эстетические взгляды Ромберга, впервые сформулированные в первой трети XIX столетия и позднее опубликованные в цельном виде на страницах педагогического пособия, были во многом созвучны зарождавшимся традициям русской исполнительской школы.

Подводя итоги 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 от-

---

<sup>171</sup> Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. P. 7.

<sup>172</sup> Наиболее известной работой является следующая: Becker H. und Dr. Rynar D. Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels. Wien: Univ. Edition, 1929. Русское издание книги: Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978.



разили 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

В 1864 году Ганс фон Бюлов писал композитору Йозефу Раффу: «<...> после едва ли двухгодичного существования Петербургская Консерватория показывает результаты, пристыжающие все наши немецкие академии»<sup>173</sup>. Действительно, политика А.Г. Рубинштейна – основателя первой русской консерватории – сразу была нацелена на производство профессионалов высокого уровня: по приглашению музыканта в этом специальном учебном заведении с самого начала преподавали «звёзды» исполнительства. В частности, в виолончельный класс был приглашён Карл Шуберт (1811–1863) – ученик Дотцауэра, в России – «солист Его Императорского Величества», директор Петербургского Филармонического общества, инспектор музыки Театрального училища и основатель одного из первых симфонических оркестров, не имевшего прямого отношения к разветвлённой структуре Императорских театров.

Однако удивительные результаты, отмеченные Бюловым, – свидетельство не только квалифицированного обучения. Создание консерватории происходило не на «пустом» историческом месте; напротив, оно закономерным образом увенчало и объединило те тенденции и стратегии – социальные, организационные, просветительские, педагогические, исполнительские – которые и до того развивались в отечественном музыкальном искусстве.

Тем не менее, в музыковедческой литературе употребление научного термина «русская исполнительская школа» традиционно соотносится именно со временем возникновения первых консерваторий. Значит ли это, что до них такой школы в России не было?

К ответу на данный вопрос необходимо одновременно подойти в двух взаи-

---

<sup>173</sup> Цит. по: Кремлёв Ю.К. Ленинградская Государственная консерватория (1862–1937). М., 1938. С. 21.

мопересекающихся направлениях анализа – теоретическом и историческом, с точки зрения обоснования понятия и со стороны аналогий с ситуацией, сложившейся в музыкальной культуре западноевропейских государств.

## **§ 1. Школа и традиция в области музыкального искусства как предмет научного осмысления**

Понятие *школы* давно и прочно закрепилось в музыковедческом обиходе. Выражения «национальная школа», «композиторская школа», «оперная школа», «полифоническая школа», как и более локальные по смыслу – например, «венская классическая школа» или «мангеймская школа» – используются в научных изданиях различной направленности без каких-либо специальных уточнений дефиниции *школа* в каждом из подобных случаев. Более того, не только в истории музыки, но и в истории искусств и наук в принципе – «школа» относится к категориям краеугольным и почвенным, «объяснение» которых, по-видимому, представляется само собой разумеющимся и потому излишним.

Истоки возникновения и становления данного понятия обретаются ещё в Античности<sup>174</sup>; ныне выражения «научные школы», «философские школы», «поэтические школы», «художественные школы» и «исполнительские школы» воспринимаются совершенно естественно, не вызывая вопросов и не апеллируя к дополнительным толкованиям.

Однако так происходит лишь в тех случаях, когда факты наличия школ не требуют доказательств. А для явлений более позднего формирования, по сути

---

<sup>174</sup> См. об этом, в частности: Фортунатов А.А. Школьное дело // Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института «Гранат». М., [ок. 1930]. Т. 49. Стб. 644–645; Власов В.Г. Школа художественная, школьные произведения // Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. СПб., 1998. Т. 1. С. 599–600.

«вторичных» или «производных» по отношению к давно и почвенно закрепившимся, естественно возникает необходимость уточнения понятий.

В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова имеются следующие толкования слова *школа*: «Выучка, достигнутый в чём-н[ибудь] опыт, а также то, что даёт такую выучку, опыт. <...> Направление в области науки, искусства и т.п.»<sup>175</sup>. Словарь «Психология» дополняет данные толкования, подчёркивая одну из неотъемлемых областей существования школы – традицию: «<...> Направление <...> возникающее благодаря установлению определённой традиции <...>»<sup>176</sup>.

По отношению к фортепианному исполнительству, то есть к области наиболее приближенной к исследуемой нами, трактовка определения «школа» была не столь давно введена в научный обиход А.Б. Бородиным. 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>177</sup>.

Понятие *традиции* в современной исследовательской практике наиболее полно рассмотрено по отношению к научным школам. Так, в сфере социально-гуманитарных наук, 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>178</sup>. В иных областях, например, «в многочисленных определениях традиции как социокультурного феномена <...> не анализировался феномен именно *художественной* традиции», – конста-

<sup>175</sup> С.И. Ожегов. Словарь русского языка. М., 1986. Изд. 18-е, стереотипное. С. 779.

<sup>176</sup> Психология. Словарь / Сост. Л.А. Карпенко. М., 1990. Изд. 2-е, испр. и доп. С. 449.

<sup>177</sup> Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования. Дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. С. 54.

<sup>178</sup> Традиция // Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М., 2004. См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.term.ru/dictionary/187/word/tradicija> (Дата обращения 06.03.2015).

тирует Н.Г. Шахназарова, которая впервые в истории отечественного музыковедения заинтересовалась разработкой названной проблематики<sup>179</sup>.

Наиболее полезной в данном аспекте представляется книга Шахназаровой «Национальная традиция и композиторское творчество», рассматривающая тенденции становления советских национальных школ XX столетия. Выявленные учёным алгоритмы формирования общих организационных стратегий по отношению к школе как *цельному феномену* закономерным образом приложимы к реалиям не только композиторской, но и исполнительской практики. В книге подробно описаны три существенных и взаимосвязанных круга проблем, неотделимых от процессов возникновения *любой* профессиональной художественной школы. Это создание системы определённых государственных и социально-коммуникативных структур (в данном случае – в области музыкальной жизни и музыкального образования), выделение личностного творческого участия в сочинительстве и исполнительстве и, наконец, изменения публичной атмосферы и слушательского восприятия.

Закономерно, что, подобно тому, как в первой четверти XX века осуществлялась экспансия русских профессионалов в советские республики Закавказья и Средней Азии, так же более чем 200 лет назад в Россию приглашались западноевропейские композиторы, исполнители и педагоги для передачи накопленного художественного опыта. И в том, и в другом случаях можно говорить, прежде всего, о государственной политике, направленной на существенное расширение количества культурных институций и закладывание таким образом основы для многостороннего развития профессиональной культуры. В то же время на более локальном уровне сравнения, как указывает исследователь, «своеобразным центром и индикатором уровня музыкальной жизни становится <...> театр», в рамках которого и в связи с требованиями которого «формировался оркестр европейского типа, обучались музыкальной грамоте и европейской манере пения исполнители, здесь же происходили “апробацию” массовым слушателем первые оперы и бале-

---

<sup>179</sup> Шахназарова Н.Г. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. М.: ГИИ, 1997. С. 21.

ты, основанные на национальном материале»<sup>180</sup>.

Разумеется, достаточное внимание в этой и других подобных работах Шахназаровой уделено проблематике возникновения собственно российской композиторской школы. «Идея о том, что русская профессиональная музыка сформировалась лишь в XIX веке, уже отвергнута отечественной наукой», – в частности, констатирует автор<sup>181</sup>.

Действительно, во втором томе десятитомника «История русской музыки», где речь идёт об искусстве XVIII столетия, большой раздел, написанный О.Е. Левашевой, впервые в этом издании озаглавлен «Русская композиторская школа и её эстетические основы». Понятие школы, по сложившейся научной традиции, вводится безо всяких предварительных объяснений.

На первых страницах текста представлены важнейшие звенья характеристики этого понятия. В частности, говоря о композиторском творчестве предшествовавшего периода, исследователь пишет: «Но как бы положительно ни оценивать творческие усилия отечественных талантов <...> результаты их деятельности вплоть до конца 70-х годов [XVIII в.] пока ещё не составляют того художественного единства, каким характеризуется понятие школы в искусстве». Далее, определяя тенденции развития музыкальной культуры, автор продолжает: «Решающим признаком нарождающейся национальной школы явилось теснейшее сближение русской музыки с передовыми идейными течениями литературы и публицистики. <...> Тесный союз литературы и музыки стал по-настоящему возможен лишь в тот период, когда творчество русских композиторов поднялось и выросло до уровня целостного художественного направления». В качестве основ, характеризующих данную стилевую целостность, Левашева в первую очередь называет стремление к национальной самобытности языка, преобладание черт русского культурного обихода и движение к профессионализации в освоении народных традиций, которая по идее должна привести к включению их «в русло общеевро-

---

<sup>180</sup> Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество. М., 1992. С. 43.

<sup>181</sup> Там же. С. 50.

пейской культуры»<sup>182</sup>.

Таким образом, здесь выделяются важнейшие компоненты формирования школы: художественное и стилевое единство (гарантирующее узнаваемость), включенность в проблематику развития других искусств (в данном случае литературы), преемственность как опора на национальные компоненты языка, наконец, перспективность дальнейшего развития.

В совокупности описанных качеств школа предстаёт практическим методом отображения более крупного феномена – традиции. «<...> Художественная традиция – специфический механизм преемственности позитивного опыта в области эстетического освоения действительности. Этот механизм включает в себе и систему средств, способных накопленный опыт адекватно выразить, – констатирует Шахназарова. – Традиция – понятие, охватывающее весь спектр явлений национального художественного опыта. В школе традиция академизируется и, как показывает исторический опыт, имеет тенденцию к догматизации»<sup>183</sup>.

Неразрывные взаимосвязи понятий школы, традиции и профессионализации на первый взгляд не требуют доказательств. Процесс обретения профессионализма в качестве результата освоения традиции и становления школы подробно рассмотрен и в других музыковедческих работах<sup>184</sup>. Однако все они посвящены исключительно композиторскому творчеству. Более того, говоря о формировании художественного результата в отечественной музыке XVIII века, учёные обособленно рассматривали процессы становления композиторской школы (которую они так и называли) и закладывания основ явно выраженной традиции инструментального музицирования (которую называть школой избегали до описания хронологического периода, совпадающего со временем открытия консерваторий).

---

<sup>182</sup> Левашева О.Е. Русская композиторская школа и её эстетические основы // История русской музыки в десяти томах. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. М., 1984. С. 256, 257.

<sup>183</sup> Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия // Келдышевские 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.

<sup>184</sup> Из недавно появившихся см.: Драч И.С. Феномен композиторской индивидуальности и путь её становления // Келдышевские 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. 11–27.

Между тем в исследованиях по истории западной музыки картина диаметрально противоположна. Независимо от того, идёт ли речь о ситуации, сложившейся в композиторском или исполнительском искусстве XV–XVIII столетий, понятие «школы» (также существующее «без объяснений») занимает здесь выдающееся место<sup>185</sup>. С одной стороны, исследователи правы с формальной точки зрения: как известно, старейшие европейские консерватории начали функционировать уже в первой половине XVI века. С другой же стороны, основные признаки существования школы как *института сохранения и преемственности традиции* можно проследить в это время в музыкальной культуре как западных стран, так и России.

## **§ 2. Преемственность и особенности развития в России западноевропейских традиций и школ инструментального искусства**

Совершенно ясно, что в исполнительском искусстве процесс становления школы, хотя и связан в определённой мере с национальной художественной традицией и другими составляющими музыкальной культуры, всё же имеет свои характерные особенности, а наличие самой исполнительской школы также отлича-

---

<sup>185</sup> Для подтверждения тезиса достаточно взглянуть на названия разделов известных музыковедческих трудов. Например: Евдокимова Ю.К. Полифония английской школы первой половины XV века // Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения. XV век // История полифонии. М., 1989. Вып. 2. С. 60, 413; Ливанова Т.Н. Музыка для инструментальных ансамблей. Болонская школа // Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 1. От античности к XVIII веку. М., 1986. С. 326, 462. В 1 томе «Истории виолончельного искусства» Л.С. Гинзбурга по иерархическому принципу описаны все крупнейшие виолончельные школы XVII–XVIII столетий – по именам государств (итальянская), городов (болонская, римская, неаполитанская) или педагогов (Дж. Яккини, Д.Б. Костанци и т.д.). Подобным образом рассмотрены и скрипичные школы в книге Л.С. Гинзбурга и В.Ю. Григорьева «История скрипичного искусства» (Вып. 1. М., 1990.).



ют имманентные черты. Как уже упоминалось, из огромного многообразия областей бытования музыки и национальных течений европейского инструментализма достаточно сложно выделить в качестве самостоятельной сферу только лишь виолончельного искусства. Её укоренённость в русле общей инструментальной традиции наиболее сильна в начале интересного нам периода – в первой половине XVIII столетия. Постепенно, в процессе технического развития отдельных струнных инструментов и приобретения всеми ими сольных функций, виолончель утверждается в своём современном статусе. По этой причине и тенденции, напрямую связанные с виолончельной практикой, имеет смысл рассматривать по мере возникновения, то есть, условно говоря, в хронологическом порядке.

#### Формирование музыкальных династий и «цеховой» принцип обучения

«<...> На протяжении двух столетий в Тюрингии жило и работало столько флейтистов, органистов и скрипачей из рода Бахов, что там чуть ли не каждого музыканта начали называть Бахом и каждого Баха – музыкантом!», – констатирует Г.Н. Хубов, автор, по-видимому, самой популярной советской монографии об И.С. Бахе<sup>186</sup>.

Семейная традиция передачи навыков мастерства в принципе является настолько распространённым и обычным явлением, что по справедливости стоит у истоков любой образовательной системы. Особенно это касается практических, раньше бы сказали – ремесленных – областей. И в музыкальном исполнительстве, и в художественном творчестве (в сферах живописи, скульптуры, архитектуры) эта традиция сохранилась до наших дней. С той разницей, что сейчас молодые представители даже очень титулованных музыкальных династий, начиная знакомство с музыкой в собственной семье, за приобретением наиболее фундаментального образования (и получением официальных документов об этом) отправляются в специальные школы, а затем в ВУЗы. Между тем во времена Баха, впрочем, как и гораздо позднее, многолетнее домашнее обучение – судя по его качеству – не только соперничало с «консерваторским», но и превосходило его.

«О распространённости в XVII–XVIII веках так называемой “семейной”

---

<sup>186</sup> Хубов Г.Н. Себастьян Бах. М., 1963. Изд. 4-е. С. 12.

формы преподавания, заключавшейся в передаче исполнительского мастерства от старшего члена семьи к младшему, ярко свидетельствуют семьи Баха, Моцарта, Стамица, Бенды, Форкрэ, Франкёра, Леклера, Дюпора, Ромберга и др.», – в частности, пишет Гинзбург<sup>187</sup>. Эта модель – преемственность опыта от старшего к младшему, от мастера к подмастерью, – как известно, широко использовалась и в стенах старинных итальянских консерваторий (например, в Неаполитанской консерватории Санта-Мария-ди-Лорето, просуществовавшей в общей сложности с 1537 по 1797 гг.), и в различных вокально-инструментальных капеллах (в частности, в Капелле при соборе Святого Марка в Венеции, органистами, капельмейстерами и инструменталистами-струнниками которой были в разное время А. Вилларт, К. Меруло, К. Монтеверди, братья А. и Дж. Габриелли, отец (Дж. Б.) и сын (А.) Вивальди), и в домах частных педагогов, в большинстве являвшихся известными исполнителями.

Семейный «подряд» предполагал максимальную подготовку ученика к требованиям «цехового» ремесла; поэтому тогдашние виртуозы обычно владели не одним инструментом и, помимо игры на многих из них, сочиняли музыку и могли руководить музыкальными коллективами во время выступлений. «Ещё в XVIII веке <...> нередко можно было встретить педагога, обучающего игре на скрипке, виолончели и контрабасе, – продолжает Гинзбург. – <...> Вплоть до открытия в 1795 году Парижской консерватории наибольшей результативностью отличалось преподавание видных исполнителей-педагогов, воспитывавших своих последователей и продолжателей и, таким образом, создававших школу»<sup>188</sup>.

Традиция «многоинструментальности» обучения продержалась довольно долго: «упойтельный Россини» играл на всех струнных, на валторне и трубе, Адам Лист работал виолончелистом и обучал своего сына игре на фортепиано, а Якоб Брамс (отец гения) владел струнными, валторной и флейтой, что позволило ему пройти непростой путь от бродячего музыканта, подвизавшегося в самодеятельных ансамблях и портовых кабаках, до артиста гамбургского Филармониче-

<sup>187</sup> Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. I. Виолончельная классика. М.; Л., 1950. С. 417.

<sup>188</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. I. С. 417.

ского оркестра.

Привычной современному музыканту профессии «педагог» тогда не существовало; авторитет и «домашнего», и «консерваторского» учителя опирался, прежде всего, на его сценические достижения: невозможно было достичь уважения в статусе преподавателя, не зарекомендовав себя предварительно в ипостаси качественного исполнителя<sup>189</sup>.

В России музыкальные династии начали зарождаться в первой половине XVIII столетия. В качестве примеров формирования таких династий, насчитывавших в XVIII–начале XIX веков лишь по два поколения, можно привести семьи Поморских, Яблочкиных, Тепловых, Ершовых, Лядовых и Дробиш. В частности, Г.М. Поморский (1721–после 1790) служил придворным камер-музыкантом (скрипачом) при императрицах Елизавете Петровне и Екатерине II. Его сын, скрипач Н.Г. Поморский (1747–1804), не только унаследовал должность отца, но и стал композитором при Русском театре. Известные в своё время скрипачи И.Ф. Яблочкин, А.Г. Теплов, А.Л. Ершов, братья Лядовы (капельмейстер – отец композитора А.К. Лядова, дирижёр и виолончелист), виолончелист и альтист А.Ф. Дробиш – также сыновья придворных камер-музыкантов.

На данной «семейной» основе педагогической преемственности возникла и определённая форма получения образования вне стен учебного заведения. Преподаватели сперва занимались с воспитанниками в рамках так называемого общего курса, а затем – после окончания его – наиболее перспективные ученики продолжали совершенствовать мастерство, получая уроки и проживая в доме учителя, за что последнему официально полагалась отдельная фиксированная оплата.

По этой модели работали многочисленные «Музыкальные классы» при разных образовательных и воспитательных учреждениях, театральных школах, частных капеллах, императорских и крепостных оркестрах. И всё это в целом составляло систему, хорошо продуманную и налаженную государством и активно поддерживаемую состоятельной и просвещённой аристократией.

---

<sup>189</sup> О западноевропейских средневековых традициях передачи музыкального ремесла подробнее см.: Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. [Б. м.] 2005. С. 14–18.

### Работодатели, покровители и меценаты

Говоря о положении и статусе «несвободного» художника в Западной Европе и России, необходимо чётко представлять себе не только сходства, но и различия.

Известные западные виртуозы – независимо от сословного происхождения – работали при дворах, замках и поместьях, как сказали бы сейчас, «на контракте». Существовали узаконенные трудовые отношения в рамках действовавшего в то время правового поля. Как указывалось в предшествующей главе, вместе с поступлением на службу работодатель приобретал «эксклюзивные» права на использование музыканта, нарушение которых вело к различного рода штрафным санкциям<sup>190</sup>. Их нельзя назвать несправедливыми – ведь поведение дворянства соответствовало этическим представлениям эпохи, да и «права нанимателя» оплачивались им достаточно щедро.

Изменения в данной области понемногу приводили к большей свободе в рамках профессии. Положение работодателя постепенно смещалось к более «цивилизованному» статусу мецената-покровителя. Таким «отдалённым» (не претендовавшим на абсолютную власть над музыкантом) покровителем мог быть любой аристократ, которому посвящали свои сочинения виртуозы, – при этом он имел полное право отблагодарить за эту музыку в соответствии с собственными суждениями о прекрасном или своим положением в обществе, а сумма вознаграждения зачастую зависела от музыкального авторитета композитора. В подобной роли выступал и адресный заказчик единичных опусов – становясь их обладателем, он одновременно вписывал своё имя в процесс создания «большого искусства» и укреплял известность и благосостояние автора сочинений.

«О престиже профессии всегда красноречиво говорит её доходность, – пишет Л.В. Кириллина. – <...> В Вене конца XVIII века бюргеру можно было

---

<sup>190</sup> Чаще всего они ограничивались денежными штрафами, однако бывали и исключения. В частности, И.С. Бах за не санкционированную веймарским герцогом Вильгельмом Эрнстом поездку в Дрезден (там должно было состояться состязание с органистом и клавесинистом Л. Маршаном) по возвращении «за проявленное упрямство и за требование отставки был посажен под арест в помещении земельного суда». Однако после месячного (с 6 ноября по 2 декабря) заключения отставка была им получена. – См.: Документы жизни и деятельности И.С. Баха / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохин. М., 1980. С. 56.

скромно прожить с доходом 350 флоринов в год, а человек, получавший свыше 500 флоринов, принадлежал к относительно зажиточному слою. <...> Леопольд Моцарт получал после многолетней службы 350 флоринов, а его сын, занимая должность придворного органиста, имел к 1781 году 450 флоринов в год. Также 450 флоринов получал в начале 1780-х годов и концертмейстер в венском придворном театре. В 1773 году жалованье Гайдна составило <...> 961 флорин 45 крейцеров, причём ему полагались и натуральные блага – обеспечение жильём, униформой, дровами, свечами, вином и т.д. [Дед Л. Бетховена] в качестве капельмейстера получал <...> 1000 флоринов <...> Должность капельмейстера (как правило, пожизненная), будучи престижной сама по себе, фактически приравнивала своего обладателя если и не к мелким дворянам, то к самым привилегированным слоям внутри собственного сословия»<sup>191</sup>.

В западноевропейских инструментальных коллективах не только капельмейстеры, но и другие оркестранты были обеспечены контрактами. И сами коллективы могли наниматься как одним каким-либо меценатом-покровителем, так и, скажем, городским магистратом. В России же между социальным статусом капельмейстера (как правило, приглашённого иностранца, заключавшего контракт на западный манер, о чём речь впереди) и простого оркестранта зияла непроходимая пропасть.

Музыкальные коллективы в основной своей массе были либо придворными, либо крепостными. Солист (первый скрипач или виолончелист) придворного оркестра зачастую получал жалованье, в разы превышавшее то, что полагалось на подобной должности западноевропейским коллегам<sup>192</sup>. Столь щедрая оплата гарантировалась российским государством в лице его наиболее титулованных представителей, которые по существу являлись главными меценатами и адресатами инструментальной музыки во всех её жанрах, формах и проявлениях. А «ремесленным» производителем искусства, если говорить о концертной жизни в целом,

<sup>191</sup> Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. I. С. 55–56.

<sup>192</sup> В частности, годовое жалование Гайдна в расцвете его карьеры на службе Эстергази (1780-е) составляло сумму, по нашим подсчётам, примерно равную около 1000 российских рублей серебром; жалованье же солиста оперного оркестра Императорских театров А. Дельфино в 1793 г. равнялось 2500 рублям.

безо всяких преувеличений выступал народ.

### Императорские и крепостные инструментальные коллективы

*Императорские оркестры* до середины XIX столетия были единственными в стране крупными музыкальными коллективами, предназначенными для исполнения музыки любых жанров. Стимулом для создания этих оркестров послужило возникновение российских Императорских театров – громадного и разветвлённого образования, которое до сих пор функционирует хотя и в значительно трансформированном виде, но по-прежнему – в качестве уникального образца максимального государственного контроля в области культурных институций.

Собственно история учреждения началась с Придворного театра, чья деятельность стала постоянной в 1730-х годах. С этого времени в ведение Придворной конторы постепенно передавались все возникавшие столичные театры – Французский, Российский (Русский), Итальянский и др. Расширение дела требовало установления грамотной системы и единства в управлении. Первой попыткой решения вопроса явился императорский «Стат ко всем театрам и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям також и сколько в год и на что именно для спектакелей полагается суммы», составленный И.П. Елагиным и подписанный Екатериной II 13 октября 1766 года.

Документ свидетельствует о размерах придворных оркестров и жалованья, в том числе, и рядовых музыкантов. Как известно, основанный в 1729 году первый Придворный оркестр сначала насчитывал лишь 16 исполнителей. К середине столетия придворная музыка разделилась на «оперную и камер музыку» (устроенную для исполнения театральных, симфонических, ансамблевых сочинений) и бальный оркестр (для сопровождения балов). В 1766 году оперным коллективам уже полагалось быть укомплектованными 16-ю скрипачами, 4-мя альтистами, 2-мя виолончелистами, контрабасистами, флейтравертистами<sup>193</sup>, гобоистами, фаготистами, валторнистами и трубачами, а также одним литаврщиком. Бальные ор-

---

<sup>193</sup> Название музыкантов, ныне звучащее как «траверсфлейтисты», сохранено нами в соответствии с написанием в источнике. – См.: Стат ко всем театрам и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям... Указ. документ // Ушкарев А.А. История театрального дела в России (1756–1917). Хрестоматия. М., 2008. С. 30.

кестры состояли из 24-х скрипачей, 4-х контрабасистов, 2-х виолончелистов, флейтравертистов, гобоистов, фаготистов, валторнистов, трубачей и снова обязательного литаврщика. При этом составы оперных оркестров не были стационарными: «если нужда потребует», в них могли добавлять исполнителей «из положенных в статье бальных музыкантов».

Для всех струнников, кроме первых 8-ми скрипачей оперного оркестра (как правило, иностранцев с персональными контрактами), было установлено одинаковое жалование: в опере – по 400, в балете – по 200 рублей в год. Для сравнения: концертмейстеры (директора музыки) и одного, и другого коллективов зарабатывали по 1000 рублей, главный капельмейстер (сейчас – дирижёр и художественный руководитель) оперы – 3000, вокалисты-солисты – от 2000 до 3500 (к середине XIX века контракты «звёзд» доходили до 5000 рублей), капельмейстер и «сочинитель балетной музыки» – 1000, первые танцовщики – по 2000.

В документе также оговариваются размеры пожизненных пенсий музыкантам («от 50 до 100 и до 150 рублёв, последнее, если здесь навсегда останется») и условия их преподавания. «За учеников лучшим музыкантам платить из экономической суммы по рассмотрению, содержа учеников не более 8 человек», – в частности, гласит постановление<sup>194</sup>. Разумеется, размеры жалований, пенсий, надбавок с течением времени пропорционально увеличивались: к концу XVIII столетия при большой выслуге лет оркестрант уже мог быть удостоен пенсии, равной рабочему окладу<sup>195</sup>.

Примером монаршей заботы о нуждах придворных музыкантов может служить, в частности, и «дореформенный», более ранний по времени появления, Императорский Приказ от 5 мая 1758 года: «Ея Императорское величество соизволила Высочайше уведомиться, что Двора Своего Императорского Величества музыканты, в случае бываемых при Дворе <...> музыки и в оперном доме театральных действий, ходят в оные пешие и инструменты малые и большие носят с собою,

<sup>194</sup> Там же.

<sup>195</sup> Пенсия иностранным подданным назначалась после 10 лет работы на государственной службе. Для «исконно русских» пенсионный стаж составлял 20 лет, после чего полагалось проработать ещё два года «в благодарность» за пенсию.

что соизволила принять весьма за неприличное, а при том в позднее время, по окончании музыки и театральных действий, пока в свои квартиры с теми инструментами ходят, что им и снести трудно, а особливо большие инструменты носить по тяжести оных невозможно; и для того Ея Императорское Величество соизволила указать для всех тех придворных музыкантов, для выезда их ко Двору <...> и в театральные действия в оперный дом для игrania музыки, и под их инструменты, и для обратного их в квартиры отъезда, и в случае Высочайших в Екатерингоф и другие места выходов, куда музыканты потребуются, лошадей с экипажами давать с большой конюшни. <...> В Придворную Конюшенную контору сообщить промеморию, истребовать, чтоб от Конторы определено было для всех придворных музыкантов и под их инструменты <...> лошадей с экипажем давать по реестру <...> без задержания, чтобы в потребных случаях в музыке и театральных действиях <...> остановки быть не могло»<sup>196</sup>.

Следует подчеркнуть, что такую заботу ни в коем случае не стоит расценивать как попечение о быте, ибо прежде всего она имела целью обеспечить бесперебойную деятельность разветвлённой музыкальной отрасли, обслуживавшей придворное времяпровождение. Плотный контроль охватывал совокупность условий существования, прямо влиявших на профессиональную состоятельность музыкантов, и заключался в обязательном снабжении их инструментами и фурнитурой, в предоставлении бесплатных помещений для проживания, а также и дров для отопления, казённого платья, проезда к месту службы и обратно, питания («столового содержания»), лечения и обучения.

Для воспитания преемников, призванных пополнять составы придворных оркестров, в 1740 году в Санкт-Петербурге был организован специальный инструментальный класс при Придворной капелле. Виолончель там преподавал Иоганн Ридель (1688–1775), приехавший в Россию в 1721 году и дававший уроки виолон-

---

<sup>196</sup> Архив Дирекции Императорских театров / Сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров. Вып. I. Отдел II. Документы. СПб., 1892. № 57. С. 55–56. Добавим, что традиция содержания так называемых театральных карет, введённая при Елизавете Петровне, просуществовала вплоть до рубежа XIX–XX столетий.



чели, риторики и фехтования безвременно умершему императору Петру II<sup>197</sup>.

Как указывает Гинзбург, в октябре 1740 года в этом классе числилось уже 19 учеников, в числе которых находился один из самых первых известных отечественных виолончелистов – Иван Иванович Хорошевский (или Хоржевский, 1727 – после 1800). Судьба Хорошевского является типичным примером карьеры музыканта, благодаря своему таланту и трудолюбию возвысившемуся из низших сословий. В 1744 году он был принят учеником во Второй придворный (балетный) оркестр с годовым окладом 100 рублей, с 1752-го уже числился там музыкантом, а спустя 12 лет входил в состав Первого (оперного) придворного оркестра, с жалованьем в сумме сперва стандартных 400, а затем максимальных 500 рублей<sup>198</sup>.

«По некоторым данным, назначению Хорошевского камер-музыкантом предшествовало двухлетнее пребывание его в Италии, куда он был отправлен для совершенствования; – пишет Гинзбург. – Хорошевский вернулся в Россию в начале 1762 года (вместе с Франческо Арайя, которому было поручено наблюдать за занятиями Хорошевского). Существует также предположение, что Хорошевский пользовался наставлениями известного в ту пору в Петербурге итальянского виолончелиста Джузеппе Дальольо, которого в 1764 году заменил в качестве виолончелиста придворного оркестра <...>»<sup>199</sup>.

Хорошевский прослужил в придворных оркестрах в общей сложности 46 лет, в 1760-е – одновременно с известными скрипачами И.Е. Хандошкиным и Г.М. Поморским. В 1787 году он получил увольнение «с наивысшей пенсией» – 500 рублей в год.

Нигде не указывается, что этот, по всем признакам выдающийся, оркестрант

<sup>197</sup> Якоб Штелин, сообщая об этом, добавляет, что Ридель был «искуснейшим мастером этого инструмента». – См.: Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. Б.И. Загурского. Л., 1935. С. 79.

<sup>198</sup> См.: Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отдел II. Документы. С. 219, 337–338, 397. Отдел III. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров. С. 130.

<sup>199</sup> Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957. С. 76–77. Хорошевский также упоминается как «первый русский виолончелист» в исследовании В.Й. Василевского. – См.: Wasielewski W.J. The violoncello and its history. New York, 1968. P. 199.

где-либо и когда-либо отличился сольной игрой. Следовательно, можно сделать вывод, что и зарубежная служебная «командировка», и патронаж (присмотр) замечательных западных педагогов, не говоря уже о бесплатном обучении в юности и достойной пенсии в старости, распространялись государством даже на рядовых исполнителей. И такая ситуация, сама по себе уникальная с современной точки зрения, иногда, по-видимому, ещё и «не дотягивала» до той степени меценатского участия, которое проявляли некоторые владельцы частных музыкальных объединений.

*Крепостные музыкальные коллективы* (капеллы, оркестры, ансамбли) начиная с начала XVIII века принадлежали почти что каждому обладателю имения с достаточным количеством «душ». Сохранились сведения об оркестрах генералов Ф.Я. Лефорта и П.И. Ягужинского, князя А.Д. Меншикова, графов И.А. Мусина-Пушкина, М.Г. Головкина, П.Б. Шереметева, военачальников В.Н. Татищева и А. Черкасского, гетмана К.Г. Разумовского и многих других. После смерти хозяев оркестры либо распускались (а музыканты становились работниками других – бытовых – служб имения), либо продавались, либо передавались по наследству вместе с другим имуществом.

Однако пресловутое «подневольное положение» крепостных музыкантов очень сильно зависело от их владельца. Особенно во времена абсолютистского и просвещённого правления Екатерины II (1729–1796, взошла на трон в 1762-м), когда содержание крепостного оркестра уже воспринималось обществом в качестве не примитивной «кальки» с новомодной западной модели поведения (как при Петре I), а показателя социального престижа. Вельможи соревновались, сравнивая свои театры и увеселения, своих драматических артистов, певцов, композиторов и инструменталистов-виртуозов; аристократия вкладывала огромные деньги в поиск и квалифицированное обучение настоящих самородков.

Одним из наиболее известных коллективов была тогда знаменитая Капелла графа Николая Петровича Шереметева (1751–1809).

Граф получил разностороннее образование: в домашних условиях изучал историю, математику, географию, астрономию, биологию, инженерное дело, фор-

тификацию, артиллерию, военные уставы, геральдику, церемониальное искусство, учился также танцам и музыке; затем прослушал курс лекций на факультете права в Лейденском университете, параллельно осваивая основы театрального дела, декорационного, сценического и балетного искусств. По возвращении в Россию Шереметев прекрасно играл на фортепиано, скрипке, виолончели, читал партитуры, дирижировал оркестром, участвовал в постановках драматических, оперных и балетных спектаклей в своих дворцах и усадьбах.

Во время пребывания в Париже Шереметев совершенствовал технику игры на виолончели, занимаясь с виолончелистом оркестра парижской Большой оперы Иваром<sup>200</sup>. Вернувшись в Россию и поддерживая регулярную переписку с ним, граф находился в курсе всех последних новостей и событий французской музыкальной культуры. Благодаря Ивару, регулярно высылавшему своему ученику симфоническую, оперную и камерную литературу, в репертуаре оркестра и солистов крепостного театра Шереметева находились симфонии, камерные ансамбли, концертные произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, К. Станица, Й. Мысливечка, Н. Далеирака, Ж.-Б. Брваля, Ж.Б. Кюпи, оперы К.В. Глюка, Ф.Ж. Госсекса, А. Гретри, Д.Д. Камбини, Дж. Паизиелло, Н. Пиччини. Из музыки отечественных композиторов исполнялись кантатно-ораториальные сочинения О.А. Козловского и С.А. Дегтярёва, оперы Е.И. Фомина и В.А. Пашкевича<sup>201</sup>.

«Нет никаких сомнений, что для Николая Шереметева театр был не просто хобби, – пишет современный исследователь Дуглас Смит. – Он жил своим театром и до мелочей вникал во все театральные дела. Он был директором, импресарио, художественным руководителем и режиссёром-постановщиком, наставником и патроном. Из его переписки с Иваром вырисовывается образ человека, одержимого страстью держать под контролем всё, что касалось его театра, – от новейших достижений в области сценических эффектов до оттенка платья примадонны.

---

<sup>200</sup> Отсутствие при впервые упоминаемых в тексте фамилиях инициалов означает, что установить их пока не удалось.

<sup>201</sup> Подробнее об этом см.: Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. М., 1944; Старикова Л.М. Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1989; Смит Д. Театральная жизнь графа Николая Шереметева / Пер. с англ. Е. Канищевой // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 171–191.

Агенты Шереметева прочёсывали его обширные владения в поисках лучших певцов и танцоров среди десятков тысяч крепостных. Одного из помощников он отрядил в Борисовку (в Курской губернии) и Алексеевку (в Воронежской), поручив ему отыскать там талантливых детей и привезти их в Москву.

Для обучения своей труппы музыке, танцам, актерскому мастерству, вокалу, иностранным языкам Шереметев нанимал лучших педагогов. <...> Арендовал ложу в Петровском театре и отправлял туда своих актеров и актрис смотреть спектакли – это было неотъемлемой частью их театрального образования. Нескольких актеров он послал в Санкт-Петербург, учиться у Силы Сандунова и Ивана Дмитриевского. Для работы с женской частью труппы он пригласил звезду русской сцены Марию Синявскую. Для работы с оркестром предпочитал немцев и даже нанял в качестве преподавателей двух музыкантов из Вены. Репетиции шли шесть дней в неделю, с девяти утра до восьми вечера с трёхчасовым перерывом в середине дня»<sup>202</sup>.

Что это, как не стабильно функционировавшая, иерархически выстроенная система получения образования? Другое дело, что в театральных школах, как государственных, так и частных, интересное нам в данном случае инструментальное музицирование занимало отнюдь не главное место: ученики, не зарекомендовавшие себя талантливыми актёрами, танцовщиками или певцами, пройдя положенное обучение, «ссылались» в оркестр<sup>203</sup>. Однако именно в оркестрах они зачастую становились выдающимися виртуозами: регулярность, продолжительность и качество занятий с известными музыкантами, приглашёнными туда для работы солистами, педагогами и капельмейстерами, неуклонно и закономерно приводили к замечательным результатам.

---

<sup>202</sup> Смит Д. Цит. изд. С. 179–180.

<sup>203</sup> Для полноты картины отметим и немногочисленные обратные примеры. Так, бывший крепостной Н.И. Куликов (1815–1891), близкий друг А.С. Пушкина, учившийся в Московской театральной школе (выпуск 1833 года) у французского виолончелиста Ш. Марку, стал впоследствии известным драматическим актёром и режиссёром Александринского театра в Санкт-Петербурге. П.И. Григорьев (1806–1871) – виолончелист, выпускник Петербургской театральной школы (класс «директора музыки» скрипача Л.П. Ершова) – позднее прославился как первый режиссёр и исполнитель роли Чацкого в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, а также как автор успешных музыкальных комедий-водевилей. – Данные приведены по: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Т. 2. С. 137–138.

В среде оркестровых музыкантов вырос, в частности, скрипач европейского класса Хандошкин (1747–1804). В подобных условиях воспитывались и его менее знаменитые коллеги, фамилии и инициалы которых (в отдельных случаях – даже даты жизни) дошли до наших дней, что само по себе уже немало<sup>204</sup>: скрипачи А.М. Сыромятников (1745–1806), Яблочкин (1762–1848, ученик Хандошкина), Н. Логинов (возглавлял крепостной квартет графа П.А. Зубова), В.И. Щербаков; виолончелисты И.И. Хорошевский, И.М. Головин, А. Волков, П. Ясникольский (с 1799-го – первый виолончелист придворного бального оркестра), Г.С. Лебедев (1749–1817, один из первых отечественных концертирующих инструменталистов, выступавший в частных концертах в Париже и Лондоне), И.О. Лобков (1783–1847, солист оркестра Московского театра); наконец, в числе первых русских альтистов – «звезда» шереметевского оркестра М. Фатуев. Крепостным Шереметевых был и знаменитый мастер И.А. Батов (1767–1841), на инструментах работы которого в разное время с удовольствием играли Хандошкин, К. Липиньский, П. Роде, П. Байо и Б. Ромберг.

Со временем положение крепостных исполнителей постепенно менялось, поддерживаемое и социальными сдвигами в русском обществе, и укреплением статуса музыкального искусства в целом. Европейские революционные и экономические преобразования, влияние новых «свободных» идеалов рубежа XVIII–XIX веков естественно привели в России к общественному подъёму, наступившему вследствие победы над Наполеоном. Всё это обусловило большую прозрачность сословных границ, а непосредственные впечатления участников войны, побывавших в просвещённых западных столицах (в частности, в Париже), не могли не отразиться на отношении к творчеству как таковому.

Первую половину XIX столетия можно отметить, с одной стороны, в качестве заката прежнего помещичьего быта: усадьбы разорялись, хозяйства (в том числе и крепостные люди) шли с молотка. С другой же стороны, этот яркий закат обернулся «прощальным расцветом» крепостной культуры: в нестабильной эко-

---

<sup>204</sup> По традиции той эпохи, в большинстве официальных документов крепостные музыканты называются по имени без указания фамилии, в единичных мемуарных либо дневниковых записях и в отзывах прессы – напротив, чаще всего фигурируют фамилии без имён.

номической ситуации взаимоотношения хозяев и «подневольных» артистов стали, если можно так выразиться, ближе и человечнее – наиболее успешные солисты теперь воспринимались прежде всего как музыканты. Так, в достаточно известном тогда оркестре пензенского помещика А.А. Панчулидзева<sup>205</sup>, просуществовавшем 28 лет (1831–1859), «все крепостные оркестранты получали жалованье от 12 до 80 рублей серебром в год, квартиру и содержание натурой»<sup>206</sup>, то есть по существу приравнивались к наёмным работникам.

Кроме того, внутри оркестров традиционно происходило теперь не только обучение младших старшими: сохранились документы, свидетельствующие о занятиях некоторых исполнителей с помещичьими детьми. Если же крепостные оркестранты преподавали детям не своего, а соседского помещика, деньги от него получали лично и сразу на руки (по два рубля за занятие – сумма немалая). Как и до того, помещики часто «одалживали» друг другу и оркестры целиком, и отдельных музыкантов. Но только в XIX веке эта практика понемногу превратилась в «бизнес». Оркестры и ансамбли играли на передвижных ярмарках, актёры крепостных театров – в городских. Нередко бывало и так, что на доходы крепостные содержали обедневшего владельца.

Таким образом, «обучение крепостных музыке становилось выгодным делом, нередко поддерживавшим приходявшие в упадок помещичьи хозяйства»<sup>207</sup>. И к завершению рассматриваемого периода общий уровень исполнения крепостных коллективов был в целом настолько высоким, что их музыканты нередко нанимались по контракту для сопровождения представлений различных оперных трупп и даже Императорских театров.

«<...> Крепостные артисты в столице не исчезли; часть их вошла в состав трупп императорских театров, дирекция которых нуждалась в музыкантах, – кон-

---

<sup>205</sup> Этот оркестр перешёл к владельцу по наследству от отца, саратовского губернатора в последней четверти XVIII – первой четверти XIX вв. Сам же А.А. Панчулидзева был прекрасным скрипачом, бравшим в молодости частные уроки у П. Роде и П. Байо. – См.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 129.

<sup>206</sup> Цитаты и др. приведённая здесь информация о положении крепостных взяты из исследования: Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.; Л, 1951. Т. 1. С. 159.

<sup>207</sup> Там же. С. 162.

стативирует историк-пушкинист Андрей Яцевич. – Недостаток их объяснялся тем, что “вольных музыкантов” в Петербурге тогда не было. Последовавшее в начале XIX века разорение множества крупных дворянских фамилий дало театральной дирекции возможность приобрести ряд крепостных оркестров, вошедших в состав трупп столичных театров.

В списке дирекции за 1804–1810 гг. уже значится длинная “выпись” “состоящих в подушном окладе служителей дирекции, как-то: капельдинеров, актеров, музыкантов, парикмахеров и портных”. Как сообщает Н. Дризен, эти музыканты получали жалованья 216 руб. в год, квартиру казенную в 100 руб., 6 сажений дров и 14 фунтов свечей, итого содержание в размере 359 руб. 20 коп. в год. Капельдинеры получали на 8 руб. 70 коп. меньше»<sup>208</sup>.

Даже в том случае, если Императорские театры приобретали крепостных музыкантов, чей исполнительский уровень не соответствовал необходимому профессионализму, эти инструменталисты не оставались на улице. «В 1828 г. театральной дирекцией был приобретен у обершенка двора Чернышева оркестр из 27 человек за сумму в 54 000 руб., то есть из расчёта 2000 руб. за человека, – продолжает Яцевич. – Оказалось, однако, что музыканты эти в оркестре “не игравали” и “играют худо”. Даже инструменты оркестра были признаны негодными. Пришлось часть музыкантов отдать в “ученики”, остальных в “турецкую музыку”; некоторых посадили в нотную контору переписывать ноты. Содержание им было назначено, в зависимости от обязанностей и “дарований”, в размере от 250 до 500 руб. в год. Они пользовались казенными квартирами в одном из флигелей Аничкова дворца, отоплением и освещением. Семейные получали прибавку в 50 руб.»<sup>209</sup>.

Таким образом, упадок крепостного усадебного быта на практике оборачивался объединением частных и государственных музыкальных коллективов в общую структуру. И не важно, какой именно иерархический статус по отношению к театральному делу имело инструментальное музицирование в данной области –

<sup>208</sup> Яцевич А.Г. Крепостной Санкт-Петербург Пушкинского времени. Л., 1937. С. 187.

<sup>209</sup> Там же.

самодостаточный или вторичный. Главное, что в результате переездов, передач, слияний разных оркестров не только обеспечивалась относительная ровность трудоустройства квалифицированных кадров, но и выростала новая социальная прослойка – сообщество оркестровых музыкантов.

### Государственная система становления и поддержки инструментального музыкального образования

Уже в первой трети XVIII столетия популярность так называемых салонных концертов потеснил всё возраставший интерес общества к «большим» публичным представлениям – концертам «смешанного» типа, охватывавшим многие жанры и, как правило, требовавшим участия не камерных ансамблей из нескольких исполнителей, а оркестровых коллективов. Постепенно формировалась огромная область культурного обихода, создававшаяся специально и прежде всего для поддержания атмосферы праздничности и развлекательности<sup>210</sup>, объединившая деятельность музыкантов-любителей из дворянского и купеческого сословий, а также гастрольные выступления приглашённых виртуозов-иностранцев. Новые реалии музыкального бытования требовали функционирования и поддержки такого устройства массового обучения, которое смогло бы удовлетворить всё возраставший спрос на исполнительские и педагогические силы, необходимые как Императорским оркестрам, так и другим коллективам – симфоническим и камерным, государственным и частным, столичным и провинциальным.

Становление этой системы базировалось на создании инструментальных классов не только при театрах и капеллах, но и при большинстве непрофильных учебных заведений. Фактически в каждом таком государственном и частном учреждении (независимо от его иерархического места в общей структуре) систематически преподавали игру на музыкальных инструментах, в числе которых была и виолончель. В настоящее время удалось точно установить по крайней мере

---

<sup>210</sup> Подробнее об этом см.: Огаркова Н.А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII – начало XIX века. Дисс.... докт. искусствоведения. СПб., 2004.



23 заведения обоих типов<sup>211</sup>, где процесс формирования классов происходил на протяжении более чем столетия<sup>212</sup>.

Таким образом, к середине XIX века в числе «неспециальных» учреждений находились столичные университеты и военные корпуса, различные общества и училища, гимназии и Воспитательные дома – так называемое среднее музыкальное образование охватывало обширную общественную сферу. Музыка здесь являлась составляющей «уроков по искусствам», обучение на музыкальных инструментах служило развитию общего культурного уровня учащихся и занимало от часа до нескольких часов в неделю. Специалисты-практики распределялись обычно следующим образом: клавесин (фортепиано) и теорию преподавал один педагог и все струнные – тоже один. Однако в том случае, если воспитанник<sup>213</sup> обращал серьёзное внимание на овладение каким-либо инструментом, администрация учреждения не только не препятствовала увлечению, но и всячески его поддерживала, вплоть до приглашения специальных учителей для обучения отдельным инструментам.

Ярким примером такого отношения может служить музыкальное преподавание в одном из престижнейших учебных заведений – Петербургском училище правоведения, из стен которого в разные годы вышли А.Н. Серов, В.В. Стасов и П.И. Чайковский. Позже Стасов вспоминал, что вначале педагог по музыке в Училище был один – «[К.Я.] Карель учил на всех инструментах». Затем же, видя

---

<sup>211</sup> Их развёрнутый список – с датами функционирования и перечислением достоверно установленных педагогических персоналий – приведён в Приложении 5.

<sup>212</sup> Разумеется, при общей тенденции роста динамика процесса была волнообразной: классы открывались, закрывались, затем открывались снова, их работа напрямую зависела как от воли Государя, так и от государственных и частных дотаций. Иногда классы через какое-то время «отделялись» и становились самостоятельным учебным учреждением. Однако постепенно их наличие начинало влиять на статус учебного заведения, определяя уровень его престижности.

<sup>213</sup> Как известно, в женских образовательных и воспитательных учреждениях музыка также преподавалась, несмотря на то, что присутствие женщины в профессиональной инструментальной сфере в России до второй половины XIX века практически не рассматривалось. Тем не менее музицирование традиционно входило в курс дисциплин, необходимых хорошо воспитанной барышне. Подробнее об этом см.: Степанец К.В. Традиции среднего женского образования в Петербурге // Знаменские чтения 2000–2004 / Под ред. М.В. Захарченко. СПб., 2005. [Электр. ресурс]. URL:

[http://www.pokrov-forum.ru/action/scien\\_pract\\_conf/znam\\_reading/znam\\_sbornik\\_2000-2004/txt/stepanec.php](http://www.pokrov-forum.ru/action/scien_pract_conf/znam_reading/znam_sbornik_2000-2004/txt/stepanec.php) (Дата обращения 04.03.2015).

интерес воспитанников, он добился приглашения коллег, себе оставив «скрипку, низшее [видимо, общее – Д.Г.] фортепиано и хоры», передав специальное фортепиано А.Л. Гензельту, а виолончель – Францу Кнехту, который стал первым педагогом Серова<sup>214</sup>.

Принципиально по-иному, чем в учреждениях общего образования, было организовано преподавание в специальных музыкальных заведениях, где воспитание инструментальных (оркестровых) кадров, напротив, занимало главенствующее место.

Например, еще за полвека до Серова в московском училище И.Б. Керцелли (открылось в 1773 г.)<sup>215</sup>, во все будние дни происходили занятия учеников на инструментах – с педагогами и самостоятельно, по чёткому расписанию, о котором желающие поступить в училище предварительно могли узнать из подробного газетного объявления: «Благородные благоволят упражняться от трёх часов пополудни до пяти, мещане от пяти до седми, крепостные люди от осьми часов до одиннадцати пред полуднем»<sup>216</sup>.

Таким образом, сюда принимались представители всех сословий – крепостные, мещане, дворяне, – независимо от уровня знания ими музыкальной грамоты: «<...> как те, которые не начинали ещё учиться музыке, так и играющие уже на некоторых орудиях, но лишённые открытого случая упражняться в музыке, под надзирательством мастеров довольно искусных <...> свободное действие руки, нежность и вкус, которые суть украшение и вкус изячной музыки, – приобретаться могут <...>»<sup>217</sup>. А для быстрейшего их приобретения на практике, то есть «от мастера – подмастерью», лучшим из учащихся обещано совместное музицирование с педагогами. Интересным положением методических установок основателей

<sup>214</sup> Стасов В.В. Училище правоведения сорок лет тому назад. 1836–1842 гг. // Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т. 2. С. 348.

<sup>215</sup> Далее в тексте встречаются два разных варианта написания указанной фамилии – Керцелли и Керцель. Она принадлежала семье музыкантов чешского происхождения, со второй половины XVIII века поселившихся в России. – См. подробнее: Ямпольский И.М. Керцелли, Керсель, Керцель, Керселио // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. Стб. 781–782.

<sup>216</sup> Объявление опубликовано в Прибавлении к газете «Московские ведомости». 1772. № 103. В монографии Л.С. Гинзбурга это объявление ошибочно дано под № 104. См. Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 82.

<sup>217</sup> Там же.

является признание важности совместного обучения: учредители заведения, не отказывая состоятельным ученикам в занятиях на дому, куда выезжали учителя, как это было принято (и принято до сих пор), тем не менее предпочитали занятия в стенах училища, объясняя свой выбор тем, что «<...> обучаясь, ученики в сообществе поревнуют преимуществовать одни пред другими <...>»<sup>218</sup>.

Овладение навыками исполнительства на струнных инструментах (скрипке и виолончели) стоило 50 рублей для всех, кроме крепостных, которые платили 25 рублей, а обучение переписке нот было для них бесплатным, отвечая растущему спросу на нотных переписчиков в крепостных и придворных оркестрах.

Крепостные, прошедшие обучение в училище Керцелли и других подобных учреждениях, а также выпускники государственных Воспитательных домов (в том числе и бывшие подкидыши) по окончании курса освобождались от крепостной зависимости и, равно как и воспитанники инструментальных классов при театрах и капеллах, направлялись для работы в Императорские театральные оркестры, служащие которых получали официальный гражданский статус и согласно «Табели о рангах» именовались придворными<sup>219</sup>.

Необходимо заметить, что введение фундаментальных основ музыкального образования в обучающие программы Воспитательных домов, помимо подготовки оркестровых кадров, имело и другие цели, также находившиеся в русле старейшей европейской традиции: приобщить к культурным достижениям человечества тех, кто по каким-либо причинам с рождения оказался на обочине жизни; помочь беднейшим и обездоленным получить профессиональные навыки и возможность обеспечить себя в будущем; наконец, дать наиболее перспективным воспитанникам шанс выделиться из «общей массы» и занять то положение, кото-

---

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> По-видимому, музыканты были определены в придворные вместе с театральными актёрами Указом Елизаветы от 6 января 1759 г.: «Русского театра комедиантам и прочим, кто при оном находится <...> отныне быть в ведомстве Придворной конторы и именоваться им придворными <...>».

В Именном высочайшем указе Павла I князю Юсупову от 22 декабря 1796 г. (через месяц после смерти императрицы Екатерины II), в частности, говорится: «Всех принадлежащих к музыке придворных людей иметь вам в точной дирекции вашей <...>». — Ушкарев А.А. Цит. изд. С. 24, 48.

рое обеспечивает не право рождения, но право таланта.

В Италии XVI–XVIII столетий эти ответственные функции были возложены на первые консерватории, возникшие на основе старинных «оспедалей» (*ospedali* – буквально «лечебницы», с современной точки зрения, выполнявшие объединённые функции больницы и приюта). Таких учреждений функционировало по четыре в Неаполе и Венеции; при общем очень высоком уровне вокального и инструментального преподавания и исполнительства различались они в первую очередь тем, что «в Неаполе от существования четырёх консерваторий выгадывали почти исключительно мальчики – в Венеции, напротив, бесплатно учиться музыке могли только девочки»<sup>220</sup>.

Учебные заведения управлялись попечительскими советами, состоявшими из просвещённых аристократов, богатых купцов и других представителей наиболее влиятельных семейств. Перспективные воспитанники обычно не только участвовали в концертах в стенах консерваторий, но и выезжали для выступлений в дома своих покровителей и даже, хотя и редко, услаждали слушателей больших публичных аудиторий. За успешные «гастроли» такого рода им платили, как и за уроки, которые они иногда давали детям аристократов. И если выпускницы консерваторий, выходя замуж, по закону лишались права петь или играть на музыкальных инструментах, то выпускники, напротив, обретали профессию, позволявшую без препон посвящать своё время музыке<sup>221</sup>.

Главная цель создания российских Воспитательных домов, принадлежащая их устройщику и первому руководителю Ивану Ивановичу Бецкому (1704–1795)<sup>222</sup>, заключалась в постепенном выращивании и становлении так называемого третьего сословия – «свободных людей, живущих своим трудом, в том числе интеллектуальным <...> нового типа людей, стоящих выше сословных предрас-

---

<sup>220</sup> Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко / Пер. с франц. Е. Рабинович. СПб., 2009. С. 87.

<sup>221</sup> Подробнее об этом см.: Барбье П. Цит. соч.; Барбье П. История кастратов. СПб., 2006.

<sup>222</sup> И.И. Бецкой был незаконным сыном князя И.Ю. Трубецкого; по обычаю того времени фамилию наследника сократили, купировав первый слог.

судков»<sup>223</sup>.

Столичные Воспитательные дома управлялись опекуном советом, существовали на пожертвования частных лиц и (позже) назначенные «от Двора», имели льготы в области социальных выплат и права получения доходов «<...> со всех “публичных позорищ”» – театров, маскарадов, балов, концертов и других представлений, от «<...> открытия новых ресторанов и кофеен, даже просто буфетов при театрах», наконец, от клеймения и выпуска игральные карты<sup>224</sup>.

В своём «Генеральном плане...» Бецкой специально оговаривал, что «все воспитанные в сем Доме обоего пола, и дети их, и потомки в вечные роды останутся вольными и никому из партикулярных людей ни под каким видом закабалены или укреплены быть не могут <...>»<sup>225</sup>.

Таким образом, после завершения образования продолжение карьер бывших сирот и подкидышей в Италии, как и бывших крепостных в России, с точки зрения полноты и всесторонности приобщения к культуре, было примерно одинаковым – и первые, и вторые, в рамках существовавших социальных условий, имели право заниматься музыкой. Кроме того, в этом аспекте их положение было предпочтительнее положения дворян: как известно, по закону «числиться» музыкантом (то есть избрать путь профессиональной музыкальной деятельности) дворянин не мог<sup>226</sup>.

### Профессионалы и любители

Первая глава упоминавшейся выше монографии Г.Н. Хубова называется «Плебейский род Бахов». Действительно, в Западной Европе баховских времён любые ремёсла (в том числе музыкальные) были принадлежностью лиц, прежде

<sup>223</sup> Веселова А.Ю. Воспитательный дом в России и концепция воспитания И.И. Бецкого // Отечественные записки. 2004. № 3. С. 170, 172.

<sup>224</sup> Пятковский А.П. С.-Петербургский Воспитательный дом под управлением И.И. Бецкого. Историческое исследование по архивным источникам // Русская старина. 1875. Т. 13. № 8, авг. С. 544.

<sup>225</sup> Бецкой И.И. Генеральный план Императорского воспитательного дома и госпиталя // Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества. СПб., 1789. Т. 1. С. 138.

<sup>226</sup> Так, вплоть до отмены крепостного права и открытия консерваторий, дворянин, сменивший «вольное» времяпровождение на штатное место в оркестре Императорских театров, по закону лишался положенных прав.

всего, неаристократического и тем более не монархического происхождения. Определения «профессионал» и «любитель» («дилетант») отсутствуют на страницах не только инструментальных трактатов, но и других печатных изданий того времени, включая периодические. Ибо ремесло, которому обучались с детства и которым занимались потом на протяжении всей жизни, являлось профессией, способной обеспечить работу, необходимую для добывания средств к существованию. Аристократ же, при существовавших социальных отношениях, работать музыкантом права не имел – играя на инструменте, он лишь развлекался, и музицирование его (нередко требовавшее немалых затрат и зачастую достигавшее высокого класса мастерства) никто не осмелился бы назвать профессией.

В первой половине XVIII столетия в данной сфере наметились некоторые изменения: в 1732 году в Лондоне образовано «Общество дилетантов» – и слово «дилетант», до того малоупотребимое, теперь было поставлено в название кружка и призвано обозначить особый образ жизни, постепенно возникавший под влиянием общественных предпосылок. Этот образ быстро превратился в тенденцию, также получившую устойчивое определение: традиция просвещённого дилетантизма есть такое погружение состоятельными людьми в сферы разных искусств и наук, при котором предмет интереса совмещает в себе функции главного дела и главного удовольствия в жизни.

В числе областей, где проявлялись эти интересы, могли присутствовать самые экзотические<sup>227</sup>. А понятие «дилетант», как пишет исследователь М.В. Соколова, «в Англии XVII–XVIII столетий <...> было почти синонимично слову “виртуоз”». Оба они употреблялись как комплимент по отношению к джентльмену, увлекающемуся на досуге науками и свободными искусствами. <...> Виртуоз в английском языке этой эпохи – в первую очередь, муж учёный, и его *virtu* (добродетель) в его учёности, одной из составляющих которой может быть (а может и не быть) архитектура, садовое искусство, коллекционирование антиков и т.д. как род знания [подчёркнуто мною – Д.Г.]. <...> Рождается новый, совершенно опреде-

---

<sup>227</sup> И само увлечение могло выражаться по-разному – в проектировании строений и садов, писании картин, сочинении и исполнении музыки, коллекционировании редкостей и проч.

лѐнный тип личности <...>. Это человек хотя бы отчасти праздный (дела службы, если и имеются, оставляют ему изрядное время досуга), довольно свободный в средствах, и необязательно, но как правило общительный, стремящийся как-либо (в печати, в соседском общении и т.д.) поделиться своими идеями с окружающими. <...> Его увлечение может быть сколь угодно односторонним и экстравагантным, но оно непременно будет страстным»<sup>228</sup>.

Возникает подобный тип дилетанта и в России. Увлечение музыкальным исполнением из необременительного и распространѐнного развлечения («мы все учились понемногу») постепенно превращалось здесь в модное хобби (*hobby* – с *англ.* – странность, причуда, блажь) – то, что отличает, делает по-новому интересным, придаёт оригинальность. А ситуация соревновательности, подогреваемая начавшимся на рубеже веков общеевропейским расцветом виртуозного стиля, последовательно довела до иного качества описываемые процессы.

Вместо плохо приживавшегося слова «дилетант» (его писали как «дилетант») широкое распространение в России получило определение «любитель», с полным правом обосновавшееся на страницах эпистолярия, критических отзывов, на афишах и даже на обложках изданий<sup>229</sup>. И до последнего десятилетия XX века в отечественной исследовательской литературе с большей или меньшей степенью допустимости весь (более чем полуторавековой) доконсерваторский период развития российского инструментального музицирования именуется любительским. Иногда (очень редко) в виде исключения используется выражение «музыканты-профессионалы» – при разговоре об оркестрантах (освобождѐнных крепостных либо «наследственных» придворных, детях артистов), получавших деньги за свой труд, не совмещавшийся более ни с какой оплачиваемой деятельностью. Но нико-

---

<sup>228</sup> Соколова М.В. Феномен дилетанта в английской художественной жизни XVIII в. // Любительство: XVIII–XXI вв. От просвещѐнных дилетантов до рок-музыкантов. Сборник статей, посвящённый памяти Милихата Юнисова. М., 2010. С. 45, 48, 50–51.

<sup>229</sup> Композитор, исполнитель (клавесинист и арфист) и педагог Эрнест Ванжура (ок. 1750–после янв. 1802), именовавший себя бароном, не имея на то никаких прав, в 1785–1794 гг. выпускал первый отечественный нотный журнал, который назывался «Музыкальный журнал для клавесина или пианофорте, предназначенном для дам Б[ароном] В[анжурой], любителем». Подробнее об этом см.: Максимова А.Е. Русский балетный театр екатерининских времѐн. Россия – Запад. М., 2010. С. 19–21.

гда понятие профессионализма не фигурирует в повествованиях о выдающихся исполнителях дворянского происхождения. Здесь, напротив, вопросы оплаты и материального обеспечения отходят на второй план, оставляя на первом – проблематику личностного *отношения* к музыке.

Отношение это, наверное, бывало различным. Ведь представители «неплебейских» и наиболее обеспеченных сословий – аристократы, инженеры, учёные, военные, купцы – имели иные возможности по сравнению с крепостными оркестрантами. Но желания просвещённых дилетантов совпадали с государственной политикой в самом главном – они хотели иметь лучшее и квалифицированное образование. И закономерное стремление приводило их на тот же путь исторической и педагогической преемственности.

#### Экспансия иностранных специалистов.

##### Массовое и индивидуальное воспитание отечественных виолончелистов

В ряду дошедших до нас виолончельных персоналий XVIII столетия львиную долю занимают имена иностранных специалистов, среди которых больше всего итальянцев и немцев. Это, в частности, уже упоминавшийся Иоганн Ридель (1688–1775), обучавший императора Петра II, и Андреас Гюбнер, работавшие в капелле герцога Карла Голштинского; Иоганн Генрих Фациус (ок. 1760 – после 1810), солист, композитор, дирижёр и педагог капеллы графа Н.П. Шереметева; Йозеф Фиала (1748/49–1816), гобоист и виолончелист, капельмейстер столичной капеллы графа Г.Г. Орлова; а также солисты и оркестранты Придворных коллективов, педагоги Джузеппе Дальольо (ок. 1700 – после 1794); Филиппо Далль‘Окка (или Далиоко, дата рождения неизвестна – 1841), виолончелист, клавесинист и вокальный педагог, в 1786–87 годах музыкант придворного оркестра в Петербурге; Ян Антонин Мареш (1719–1794), виолончелист и валторнист, до 1748-го – капельмейстер роговых оркестров князя С.К. Нарышкина и императрицы Елизаветы Петровны, в 1774–1789 годах – виолончелист первого придворного оркестра; безымянные (в истории остались только фамилии) камер-музыканты Мейкель и Мильговер; наконец, известные виртуозы, ансамблисты и преподаватели Даниэль Георг Бахман (дата рождения неизвестна – 1811) и Алессандро Дельфино (1759–



1823).

Иностранцы по справедливости занимали ведущие позиции в Придворной капелле и Императорских оркестрах, в подавляющем большинстве являясь признанными концертирующими артистами европейского уровня. В данном случае преподавание и исполнительство предстают диалектически неразрывными сторонами единого целого – образовательной методу, основанной не только на преемственности индивидуальных исполнительских черт, но и на просветительстве, связанном с публичным, салонным либо домашним музицированием. Не станем также забывать, что государственные образовательные структуры во все времена (включая нынешнее) стремились приглашать для преподавания, прежде всего, признанных виртуозов. Поэтому дальнейшее повествование об известных виолончельных педагогах рассматриваемого периода неизбежно будет опираться на две указанных сферы их деятельности.

Алессандро Дельфино – первый виолончелист театра «Ла Скала» – в конце 1780-х был приглашён на службу в домашнюю капеллу князя Г.А. Потёмкина и отправлен на юг России для концертов и преподавания. Поводом для приглашения Потёмкиным Дельфино и других известнейших музыкантов (В.А. Моцарта, Дж. Сарти, придворной певицы Л. Тоди, Д.Н. Кашина, А.Л. Веделя, И.Е. Хандошкина и др.) явилось основание в Екатеринославле Музыкальной академии (1789). После смерти Потёмкина (1791) Дельфино приехал в Санкт-Петербург и в 1793 году устроился на должность камер-музыканта и концертмейстера группы виолончелей в Первый придворный оркестр. «1 февраля 1793 г. поступил на службу по контракту, заключённому с ним сроком на пять лет, – гласит архивная запись. – Получал жалованье 2500 р. в год, при 300 р. квартирных и 400 р. проездных денег»<sup>230</sup>.

Постепенно Дельфино приобрёл известность в придворных кругах в качестве постоянного участника струнного квартета (А.Ф. Тиц – первая скрипка, О.-Э. Тевес или Э.Г. Рааб – вторая скрипка, И.-Ф. Штокфиш – альт, А. Дельфино – вио-

---

<sup>230</sup> Архив Дирекции Императорских театров. Вып. I. Отдел III. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров. СПб., 1892. С. 104–105.

лончель)<sup>231</sup> и камерного ансамбля (с кларесинистом Э. Ванжурой и арфистом Ж.Б. Кардоном), выступавшего в «эрмитажных концертах» и внутренних дворцовых покоях императрицы Екатерины II. А «13 февраля 1800 г. Дельфино был назначен Дирекцией для участия в качестве солиста в устраиваемых <...> в течение Великого поста того же года концертах в Каменном театре»<sup>232</sup>. К 1803 году выслужив пенсию, музыкант остался жить в России, продолжая заниматься педагогикой и выступая как с сольными программами, так и в различных камерных составах.

Обнаружены сведения об исполнении Дельфино ансамблевых произведений в 1809 году во время очередного возвращения (возможно, после концертного турне) в Санкт-Петербург: «У нас на корабле часто были квартеты, – свидетельствовал современник. – Дельфино, известный <...> виолончелист, решился ехать [из Портсмута] в Россию <...>. Капитан Рожнов на браче<sup>233</sup> и лейтенант Платер на скрипке [играя вместе с Дельфино и «хорошим скрипачом Ронко из Лиссабона»] часто заставляли забывать скучное единообразие»<sup>234</sup>. Из сольных сочинений, кроме собственных концертов и вариаций, в репертуаре Дельфино были и опусы наиболее популярного в то время в России виолончелиста – композитора и виртуоза Б. Ромберга. В частности, в 1816 году на концертах в Орле Дельфино исполнил с оркестром Концерт Ромберга, а в 1818-м в Киеве – Концерт и Вариации на русские народные песни (ор. 20) этого автора<sup>235</sup>. Можно предположить, что характерное для стиля Ромберга виртуозное использование возможностей виолончели во всех регистрах и на всех струнах применялось Дельфино не только в его исполнительской, но и в педагогической практике.

Признание авторитета виртуоза традиционно выразилось в том числе и в

---

<sup>231</sup> Придворный струнный квартет, созданный в этом составе в начале 1790-х гг. по инициативе организатора дворцовой «комнатной музыки» камер-музыканта А.Ф. Тица, был первым в России профессиональным квартетным коллективом.

<sup>232</sup> Архив Дирекции Императорских театров. С. 105.

<sup>233</sup> Viola da braccio (итал.) или Bratsche (нем.) – названия альты.

<sup>234</sup> Панафидин П.И. Письма морского офицера (1806–1809). Пг., 1916. Письмо 51. Играющий на альте в квартете с А. Дельфино командир корабля «Селафаил» капитан П.М. Рожнов впоследствии получил должность директора Морского корпуса, лейтенант Г.И. фон Платер стал главным командиром Кронштадского порта, адмиралом и сенатором.

<sup>235</sup> Подробнее об этом см.: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957. С. 109.

приглашении его на преподавательскую работу в Петербургскую театральную школу – в то время одно из самых прогрессивных учебных заведений в Европе.

Эта школа, открытая в 1779-м, спустя четыре года перешла под юрисдикцию «Комитета для управления зрелищами и музыкой» и стала местом подготовки профессиональных кадров для императорской сцены. Екатерина II, в рамках театральной реформы, своим указом от 12 июля 1783 года изменила сложившуюся систему управления театральным делом и сами принципы существования придворных театров и придворной музыки, стремясь привести их к «лучшему устройству и хозяйству». В указе, в частности, говорилось следующее: «<...> Под ведением комитета и Директора иметь школу, в которой российские [граждане] обоего пола должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцованию и к разным мастерствам, при театрах необходимо нужным <...>»<sup>236</sup>.

Детей в возрасте 9–13 лет готовили к профессиональной деятельности, обучая параллельно для службы в драме, балете, опере, оркестре и декорационных мастерских. Только в последние годы учёбы, в зависимости от наличия и характера дарования, происходила специализация учащихся. Завершив курс, выпускники заведения были обязаны отработать по специальности не менее 10 лет в Императорских театрах.

Музыкальные дисциплины в школе преподавали солисты Первого Придворного оркестра. У истоков педагогической традиции учреждения, наряду с Дельфино, стоял также Даниэль Георг Бахман – первый виолончелист этого оркестра, судя по размеру жалованья (в 1791-м – 800 рублей в год, с 19 мая 1800-го – уже 1000), также занимавший там особенное положение.

Помимо уроков в стенах собственно учреждения, существовала практика, согласно которой наиболее перспективных учеников, окончивших общий курс занятий, отдавали для дальнейшего совершенствования в дома их педагогов. В частности, «22 августа 1795 г. выпущенный из Театрального училища музыкант [Хри-

---

<sup>236</sup> Нашему действительному тайному советнику Олсуфьеву // Ушкарев А.А. История театрального дела в России (1756–1917). Хрестоматия. М., 2008. С. 39.

стиан] Пицкер был отдан Дельфино “для усовершенствования в игре на виолончели, особенно для игранья соло и концертов”»; за учение и содержание воспитанника преподавателю «назначено вознаграждение 600 р. в год»<sup>237</sup>. Бахман в 1796-м индивидуально занимался с одним из служивших в театральной Дирекции бывшим тульским музыкантом Охотиным, «за что получал 100 р. в год»<sup>238</sup>.

В данном случае функционирование Санкт-Петербургской театральной школы является лишь одним из многочисленных примеров в системе преподавания, основанной на тотальном привлечении иностранных специалистов. Если в XVIII столетии большинство из них, приехавших для работы по контракту, по его истечении возвращалось в родные места, то в XIX-м многие педагоги уже оставались в России, нередко становясь родоначальниками обрусевших династий, в том числе и музыкальных.

Известными виолончелистами среди иностранцев второго поколения, родившихся в России, были, например:

Александр Маурер (годы жизни не установлены) – сын скрипача и капельмейстера Людвиг Вильгельма Маурера, преподаватель классов при Петербургской Театральной школе;

Карл Ромберг (1811–середина 1850-х) – сын Бернгарда Ромберга, признанный виртуоз, солист оркестра Итальянской оперы;

Киприан Ромберг (1807–1865) – племянник Бернгарда Ромберга, первый виолончелист оркестра Немецкой оперы, квартетист, солист и композитор;

Александр Дробиш (1818–1879) – сын капельмейстера, фортепианного методиста и педагога Феодора Дробиша, замечательный солист и ансамблист;

Людвиг Карлович Альбрехт (1844– после 1898) – сын маститого капельмейстера Карла Францевича Альбрехта, первый виолончелист Итальянской оперы в Петербурге и солист оркестра Большого театра (1881–1893), дирижёр и общественный деятель;

Карл Карлович Альбрехт (1836–1893) – ещё один сын К.Ф. Альбрехта –

---

<sup>237</sup> Архив Дирекции Императорских театров. Вып. I. Отдел III. Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве Императорских театров. СПб., 1892. С. 104, 121.

<sup>238</sup> Цит. изд. С. 97.

напротив, недолго проработал виолончелистом, избрав стезю музыкального просветительства и оставшись в истории в качестве одного из организаторов обучения в Московской консерватории, руководителя Русского хорового общества и выдающегося хорового педагога.

Со временем педагогическую «эстафету» – наряду с работой в Императорских оркестрах – закономерно перенимали от иностранцев русские виолончелисты. Так, начиная с 1830-х в инструментальных классах двух солидных учреждений – столичной Театральной школы и Павловского кадетского корпуса – преподавал И.К. Подобедов, а виолончельную группу Второго Придворного (бального) оркестра уже в 1799 году возглавил Павел Ясникольский, под чьим началом работали, в частности, Иван Григорьев (ученик Бахмана), Гаврила Карпов, Алексей Хорошей и Алексей Жеркой – все трое поступили на службу из оркестра лейб-гвардии Преображенского полка<sup>239</sup>.

Конечно, сильно отличавшееся тогда отношение к иностранцам и «исконно русским» не могло не влиять на условия труда и обязанности музыкантов. Большинство русских исполнителей набиралось во Второй оркестр «бальной музыки», который привлекали, в том числе, и для сопровождения различных придворных мероприятий и церемоний; в то время как иностранцы преимущественно играли в Первом (оперном) оркестре, участвуя в представлениях опер и в обязательных симфонических концертах в пользу Дирекции. Помимо разного статуса коллективов, значительно отличались в них зарплаты и пенсии. Так, упомянутые выше виолончелисты даже при немалой выслуге лет (10–15) получали не более 250 рублей в год. А некий камер-музыкант Мейкель, служивший одновременно с ними в Первом оркестре и дважды оставлявший службу там, определившись на неё в третий раз (в 1792-м), сразу стал зарабатывать «500 р. при казённой квартире», а спустя 8 лет – «до 1000 р.»<sup>240</sup>.

Тем не менее, в результате деятельности иностранных преподавателей тенденция исполнительской преемственности в рамках бытования массового (ор-

---

<sup>239</sup> Там же. С. 107, 110.

<sup>240</sup> Там же. С. 116.

кестрового) инструментального искусства выростала в традицию. И хотя проследить прямые «линии» передачи знаний и опыта в данном случае достаточно сложно, можно смело делать вывод о процессе зарождения российских педагогических «музыкальных династий», пусть и насчитывавших поначалу, как и династии «русских иностранцев», лишь по два поколения.

В частности, Хандошкин – ученик итальянского скрипача Тито Порто – преподавал в музыкальных классах Академии художеств; самый известный ученик Хандошкина по скрипке – Яблочкин, с 1820-х – педагог Петербургского театрального училища. В классе преподавателя Московского воспитательного дома на виолончели и альте Михаила Эккеля в 1776 году было 10 учеников, в 1779-м – 8. Его выпускники, виолончелисты А.Я. Щеглов и Ф.В. Барсов, сразу поступили в оркестр столичного «Вольного театра», где работали под управлением замечательного скрипача и композитора В.А. Пашкевича, в обязательном порядке занимавшегося с оркестрантами. «В 1783 году, произведя вместе с известным русским актёром И.А. Дмитриевским по поручению дирекции проверку петербургских оркестрантов, переходящих в казну, Хандошкин даёт А.Я. Щеглову наивысшую оценку и называет его “очень изрядным музыкантом”. Такой оценки Хандошкина удостоиваются лишь четыре музыканта. Не исключено, что в этот период Щеглов пользовался наставлениями самого Хандошкина <...>», – пишет Гинзбург<sup>241</sup>.

Намного более трудной задачей представляется установление преемственных связей в области не массового, но индивидуального инструментального обучения. На поверхностный взгляд, трудность эта парадоксальная: любые научные обзоры и рассмотрения существующих в мире исполнительских школ опираются, прежде всего, на описанный выше принцип «парения» от вершины к вершине, от виртуоза к виртуозу (см.: Глава 1, § 1). Ведь когда впечатления и выводы обусловлены ситуацией выступления солистов, а не оркестра, подробности и отличия стилей и особенностей школ исполнения всегда легче улавливаются именно на концерте – на слух и визуально, для последующего их возможного сравнения.

Однако как раз по этой причине в области изучения массового музыкального

---

<sup>241</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 81.

образования необходимо обращаться к несколько иным источникам – прежде всего административным (справкам, отчётам, квитанциям), а не музыкальным, учитывать сухие свидетельства цифр, а не сиюминутные творческие побуждения. В сфере же персональных занятий – ровно наоборот.

Естественно, что история с гораздо большей точностью, чем бюрократические документы, сохранила для нас имена и биографии музыкантов, вышедших из семей представителей «свободных» сословий империи – аристократов, инженеров, учёных, военных, купцов. Этим музыкантам – по большей части солистам – не надо было начинать карьеру со службы в оркестре, а концертную деятельность ограничивали лишь их собственные желания и возможности. Информацию о них можно почерпнуть на страницах большинства научных изданий. Это, в частности, знаменитый арфист Н.П. Девиitte (1811–1844), заслуживший общеевропейское признание; известные гитаристы Н.П. Макаров (1810–1890), организатор первого в мире международного конкурса<sup>242</sup> и М.Д. Соколовский (1818–1883), многолетний ансамблевый партнёр Н.Г. Рубинштейна; замечательные виртуозы скрипач А.Ф. Львов (1798–1870) и виолончелист Матв.Ю. Виельгорский (1794–1866).

Потомки обеспеченных российских семей нередко уезжали для обучения за границу. Имена их педагогов во многих случаях хорошо известны из справочников и энциклопедий, реже – из мемуаров и частной переписки, но собственно факты сколько-нибудь систематического обучения (встреч, уроков) подтвердить очень сложно, не говоря уже о доказательствах продолжения преемственных линий «учитель – ученик».

Нет никакого сомнения, что *школы*, усвоенные отечественными солистами в результате непосредственного личного общения с виднейшими западноевропейскими мастерами, по крайней мере, не уступали образованию, получаемому воспитанниками государственных и частных заведений или крепостных капелл. Однако словесные свидетельства о том, как преподавали даже великие иностранные виртуозы, сохранились лишь в ничтожно малой части. А солисты, чаще всего

---

<sup>242</sup> Впервые организованный и проведённый Н.П. Макаровым в 1856 году в Брюсселе музыкальный конкурс предполагал две премии за лучшие сочинения для гитары и две – за наилучшие сделанные гитары.

аристократы, обученные этими артистами высочайшего класса, возможно, и могли бы стать незаурядными преподавателями, но вовсе не стремились проявить себя на этом поприще, а если бы даже и стремились – дорога профессионального преподавания изначально была для них закрыта. В таких обстоятельствах перспективные истоки возможных педагогических «династий» так и оставались лишь истоками.

И всё же, несмотря на закономерно отсутствующую возможность выявить некие прочные, но в большинстве случаев неосязаемые связи, которыми, собственно, чаще всего и продвигается искусство педагогики, в данной области приходится обратиться к путям предметным, но в аспекте не документального, а, скорее, творческого подхода. Это отзывы прессы, коллег и современников о некоторых выступлениях солистов, а также виолончельные методики, сольные и ансамблевые сочинения, посвящённые виртуозам и для них предназначенные либо написанные ими самими для себя или своих учеников. Совокупность такого рода доказательств представляет иную ступень преемственности традиции – путь личного, персонального совершенствования.

### **§ 3. Виолончельные персоналии в России**

Зарождение традиции сольного виолончельного исполнительства в России неслучайно связано напрямую лишь с первой половиной XIX века. Описанные выше процессы сословной унификации, порождённые разорением многих старинных родов, заставили их представителей без былого предубеждения относиться к положению придворных и крепостных художников в принципе. С другой стороны, как и в Западной Европе, значительное расширение концертной сферы



привело к большому разнообразию типов концертных выступлений<sup>243</sup>. Публичные «сборные» вечера – наследие предшествовавших времён – по-прежнему были востребованными и достаточно пёстрыми в сфере представленных музыкальных жанров, а отличались в первую очередь возросшими ожиданиями публики по отношению к качеству инструментальной игры.

В этот период расцвета виртуозного исполнительства количество популярных музыкальных специализаций являлось максимальным. На протяжении многих лет в афишах концертов значились фамилии арфистов Н.П. Девиitte, К. и Г. Шульца, контрабасиста Д.Ф. Далль’Окка (родного брата виолончелиста), гитаристов И.В. Васильева (организатора знаменитого цыганского хора), А.О. Сихры и В.И. Свинцова, флейтистов Ж. Гийу, Г. Зусмана, Ф. Бессера, Д.Ф. Папкова, гобоистов Ф. Червенко и Паля, кларнетистов П. и Ф. Бендеров, П. Титова, фаготистов Л.К. Костина и Э. Вейдингера, валторнистов Г. Гугеля и И. Леви, бассетгорнистов Ф. Шалька и Чикмарева<sup>244</sup>. «Сборные» концерты объединяли сольные выходы профессионалов и любителей, самоучек и выпускников специальных заведений, крепостных, мещан, дворян разного вероисповедания и национального происхождения.

В таких условиях качества виртуозной соревновательности приобретали особую ценность. И выделиться из разнородного множества артистических индивидуальностей получал шанс лишь тот, кто действительно привлекал интерес. Рискнём предположить, что, по крайней мере в виолончельной сфере, лестное внимание публики заслуживали тогда два полярных сценических образа: приезжий виртуоз-иностранец – обласканная славой общеевропейская звезда, и отечественный самородок из крепостных, ещё недавно подававший кушанья в гостиных и имевший реальный шанс вернуться туда после концерта.

Поэтому неудивительно, что теперь на страницах прессы начинают изредка попадаться фамилии крепостных музыкантов не в объявлениях о купле-продаже, а в отзывах на сольные выступления. Так, в 1832 году рецензент газеты «Молва»,

<sup>243</sup> Подробнее о них см.: Глава I, сноски 104, 117, 126.

<sup>244</sup> См.: Хронологическая таблица. Концертная жизнь / Авт.-сост. Т.В. Корженьяц // История русской музыки в десяти томах. Т. 5. 1826–1850. М., 1988. С. 482–509.

описывая «испытание в искусствах» воспитанников Московской театральной школы, упоминает ученика Шарля Марку́ Николая Ивановича Куликова (того самого, что позже стал актёром – см. сноску 203), который «соло, сочинения Э р к о л и н и, очень хорошо играл на виолончели <...> мы надеемся, что он, со временем, сделается артистом, достойным своего учителя»<sup>245</sup>.

Появление публичной похвалы *ученику* можно рассматривать одновременно как случай исключительный и симптоматичный. Ведь большинство музыкантов – выпускников государственных и частных учреждений – сразу направлялись на службу в оркестры, где о совмещении основной и сольной деятельности, как правило, не было и речи. Свидетельства о сольных или даже ансамблевых выступлениях действующих крепостных и придворных оркестрантов – независимо от уровня их игры – насчитываются единицами, да и то не в историографической литературе, а в мемуарной и эпистолярной. Однако на страницах периодики сохранились имена «вольнотпущенных» виолончелистов, которых с каждым годом становилось всё больше<sup>246</sup>, а также наёмных оркестрантов, принятых на службу не из крепостных коллективов и иногда даже после обучения не в системе государственного образования, а дома.

Такой уникальный случай представляет появление на столичном музыкальном горизонте Ивана Осиповича Лобкова, который в 1817 году сразу был принят в оркестр Московского театра в качестве первого виолончелиста. Помимо постоянной работы там, Лобкову удавалось ежегодно давать сольные концерты<sup>247</sup>. Эти выступления традиционно являлись «сборными», с участием также вокалистов и других инструменталистов, и назывались «большими вокальными и инструментальными концертами». В них Лобков исполнял популярные у слушателей опусы, например, сольные вариации на русские песни и виртуозные пьесы Б. Ромберга. В 1830 году Лобков назван на страницах «Московских ведомостей» в числе «солистов императорского театра и известных артистов»; в 1837-м виолончелист, отра-

<sup>245</sup> Цит. по: С. А-в. Испытание в искусствах воспитанников и воспитанниц школы императорского московского театра // Молва (газета), 1832. Ч. 3, № 31, С. 122.

<sup>246</sup> Их имена см., в частности: Гинзбург Л.С. Цит. изд. С. 128.

<sup>247</sup> Объявления о них сохранились в выпусках «Московских ведомостей» за 1819, 1821, 1822, 1824 и 1830 гг.

ботавший 20 лет в театральном оркестре, «за исполнение обязанности своей с отличным усердием, при похвальном поведении» удостоен пенсии в размере 1780 рублей в год<sup>248</sup>.

Ярким примером судьбы артиста, который не выступал сольно на публичных собраниях, но достаточно широко прославился именно как первый виолончелист бального, а затем и оперного оркестров Петербургского театра, может служить творческий путь Ивана Корниловича Подобедова (1799 – 1860)<sup>249</sup>. Происходивший из крепостных, в 1827 году музыкант получил вольную и сразу же был зачислен в оркестр. Через некоторое время посетители театра стали узнавать индивидуальную манеру Подобедова, мастерски исполнявшего соло в сценических произведениях. А в 1841 году обозреватель «Маяка современного просвещения и образованности» посвятил артисту и его коллегам развёрнутый отзыв. «Боже мой, сколько ума, сколько <...> цветов поэзии, сколько восточных [г]ипербол рассыпано в наших журналах на превознесение до небес иностранных артистов, – темпераментно писал критик. – <...> А кто же замолвит доброе словечко за русского музыканта или певца? почти никто! <...> кто слышал, что в нашем великолепном оперном оркестре первая виолончель – П о д о б е д о в?.. Увы! Увы!..<...>»<sup>250</sup>.

Несмотря на то, что и общественный статус, и годовое жалованье исполнителя значительно отличались от зарплат, положенных иностранцам и даже «вольному гражданину» Лобкову, на оркестровом «уровне» тех лет Подобедов был социально и материально поддержан по максимуму – прежде всего непосредственным начальством, директором музыки Катерино Кавосом и инспектором музыки Людвигом Маурером. Последний успешно ходатайствовал об официальном получении Подобедовым звания первого виолончелиста-солиста, «свидетельствуя отличный талант и примерно усердную службу»; пенсию музыканту положили также немалую (во всяком случае, для русского) – 718 рублей 88 копеек; наконец, в 1849 году ему было присвоено потомственное почётное гражданство, что имело

<sup>248</sup> Гинзбург Л.С. Там же. С. 143.

<sup>249</sup> Благодарим представителя семьи потомков И.К. Подобедова Мосолова О.В. за предоставленные данные семейного архива с информацией о жизни и деятельности музыканта.

<sup>250</sup> [Музыкальное обозрение] // Маяк современного просвещения и образованности. 1841. Ч. XIII. Гл. V. С. 29.

существенное значение для будущего его детей<sup>251</sup>.

Начиная с последней четверти XVIII столетия на российской сцене стали появляться музыканты-любители, чей уровень владения инструментом был очень высок. К подобным выступлениям просвещённая публика изначально была хорошо подготовлена, так как все они «вышли» из аристократических гостиных, развивались под влиянием особой сферы дворянского бытования, именуемой салонной культурой. Несмотря на то, что многие из них могли выступать в концертах наравне с профессиональными артистами, их игра на полюбившемся инструменте никогда не была связана с целью личного обогащения, а была преимущественно любимым делом, страстью, «зовом души». И называя подобных «дилеттантов» в данной работе музыкантами – композиторами, скрипачами, виолончелистами – мы вкладываем в эти определения прежде всего их высоко профессиональное отношение к игре на инструменте и любовь к музыке. Это представители известных аристократических династий, среди которых Максим Васильевич Головнин (ок. 1740–1809), Николай Петрович Шереметев (1751–1809), Сергей Николаевич Титов (1770–1825), Александр Алексеевич Плещеев (1778–1862), Николай Афанасьевич Гончаров (1787–1861). Расцвет их дарований пришёлся на времена, когда инструментальное исполнительство воспринималось в России, прежде всего, в качестве хобби – и, по-видимому, так ощущали его и они сами, и их сановные слушатели. Барской забавой, оригинальной причудой предстаёт в воспоминаниях князя И.М. Долгорукого игра в оркестре графа Н.П. Шереметева: «<...> Граф сам в оркестре аккомпанировал на басу. Это составляло главнейшую страсть его во всю жизнь; он и при отце, когда холопы их играли всякую неделю оперы, брос[а]я гостей, садился в оркестр <...> и тотчас после театра уходил в свои комнаты, не приветствуя никого из посетителей родительского дома»<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> Указом № 8188 Правительствующего Сената от 28 ноября 1849 г. «солисту Подобедову с семейством» было присвоено потомственное почётное гражданство. По существовавшим законам артистам 1-го разряда Императорских театров «по беспорочном и усердном прослужении» не менее 15 лет предоставлялось право просить о возведении в звание почётного гражданина.

<sup>252</sup> Долгоруков И.М. Повесть о рождении моём, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788 года в августе месяце на 25 году от рождения моего. Пг., 1916. С. 192.

Виолончелисты-дворяне того периода имели возможность проявить себя лишь в областях оркестрового и ансамблевого музицирования. Последнее охватывало немногие жанры – инструментального дуэта и трио (целиком струнных либо с клавишными), смычкового квартета и (в редких случаях) квинтета. Среди них квартет занимал привилегированное положение, являясь неотъемлемой частью проведения досуга в состоятельных домах. Большинство аристократов и богатых помещиков составляли квартеты из крепостных музыкантов специально для домашних концертов, меньшинство же – играли в них сами вместе с друзьями.

Что касается квартетных сочинений, то они могли быть самыми разными по стилю, исполнительскому уровню и даже названиям. Долго (вплоть до 1860-х) оставались очень модными анонимные (изданные без указания фамилии аранжировщика) переложения народных песен и танцев; оригинальные произведения, принадлежащие, например, Л. Мадонису, А. Лолли или Д. Дальольо, по барочной традиции именовались сонатами, симфониями или концертами<sup>253</sup>; соседствовали они с созданными в современных рамках понимания жанра опусами авторов виртуозного направления (Роде, Байо, Шпора) и признанных гениев (Моцарта, Мендельсона и др.). А то обстоятельство, что в середине 1820-х годов, ещё до смерти Бетховена, в российских столицах уже звучали его камерные сочинения (виолончельные вариации, сонаты, знаменитые «заказные» квартеты), всецело обязано своим возникновением просветительской и исполнительской деятельности князя Николая Борисовича Голицына (1794–1866).

В своих воспоминаниях внучка музыканта Е.Ю. Хвощинская писала: «Дедушка Николай Борисович <...> играл замечательно хорошо на виолончели, так что лучшие артисты, европейские знаменитости, считали за удовольствие играть с ним. Однажды я слышала его на музыкальном вечере у Т.Б. Потёмкиной играющим с[о] знаменитым виолончелистом Servais [Серве], и общие толки были тогда,

---

<sup>253</sup> В частности, изданные в 1738 г. 12 Сонат для скрипки с басом Л. Мадониса именовались на обложке «Двенадцать разных симфоний <...>», а в вышедших в 1776 г. 5 Сонатах и дивертисменте для скрипки и баса А. Лолли бас мог подразумевать и несколько партий continuo.

что трудно сказать, кто лучше играл – артист или дилетант <...><sup>254</sup>.

Между тем «дилетант» в ранней юности побывал в Вене (1804–1806), где посещал «пятницы» князя К. Лихновского и слушал там игру знаменитого смычкового квартета, исполнявшего сочинения классиков, в том числе ранние опусы Бетховена<sup>255</sup>. В России Голицын обучался у Адольфа-Густава Мейнгардта (1785–1875), известного исполнителя, полвека прослужившего в Первом Придворном оркестре и параллельно преподававшего сперва в инструментальных классах при Пажеском кадетском корпусе (с конца 1810-х), а затем (1839–1844) в классах при Певческой капелле.

Уроки у Мейнгардта, по всей видимости, осуществлялись частным образом. «Занятия музыкой Голицын начал в детстве и продолжал их, возможно, в одном из военных учебных заведений», – предполагает Гинзбург<sup>256</sup>. Если даже это был Пажеский корпус, даты пребывания там Голицына (до 1810 г.) и начала службы Мейнгардта не совпадают. Занятия могли происходить как вскоре после приезда прусского виолончелиста в Россию (1805), так и после возвращения Голицына с войны, на которой князь в составе русской армии прошёл пол-Европы, в Париже изучал литературные новинки, а в Италии осматривал памятники Возрождения. Однако сведения о начале исполнительской и композиторской деятельности аристократа – в 1816 году, находясь в Карлсбаде, он уже принимал участие в домашних музыкальных вечерах – поддерживают скорее первую версию, чем вторую: судя по отзывам современников и критиков, Голицын сразу воспринимался публикой в качестве сложившегося артиста.

Согласно основному направлению концертной деятельности того периода, князь был прежде всего ансамблистом, аккомпаниатором и оркестрантом, а затем уже солистом. В репертуаре устраиваемых им собраний – сочинения венских классиков, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Д.С. Бортнянского, К. Липиньского, концертные аранжировки, фантазии, вариации виртуозов-современников (Ш.

<sup>254</sup> Воспоминания Елены Юрьевны Хвощинской // Русская старина. 1898. № 3, март. С. 573–574.

<sup>255</sup> Об этом квартете и «пятницах» подробнее: Глава I, с. 80–81; Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 225–226.

<sup>256</sup> Цит. изд. С. 226.

Мейера, Й. Мерка, Б. Ромберга, Ф. Серве), а также собственные произведения и переложения<sup>257</sup>.

Пресса разных городов, где выступал Голицын (Санкт-Петербург, Москва, Воронеж, Курск, Одесса, Харьков, Керчь), единодушно отмечала его «певучий смычок», «глубоко задушевную», «исполненную выражения» манеру. Приоритет вокализации, «пения» на инструменте – в противовес легковесной «игре» – подтверждается и оценками Голицына-критика, посвящёнными исполнительским стилям других, в том числе и выдающихся, музыкантов (Ф. Серве, Д. Фильда, С. Тальберга, Н. Паганини).

По-видимому, именно поиски подлинной, истинной глубины в содержании музыкального текста породили то благоговение, с которым русский аристократ относился к личности и сочинениям Бетховена. История создания трёх заказанных Голицыным и ему посвящённых бетховенских квартетов (ор. 127 № 12, ор. 130 № 13 и ор. 132 № 15) достаточно хорошо известна. Подчеркнём здесь лишь внимание композитора к виолончельной партии ансамблей. Осенью 1822 года, заказывая квартеты, Голицын добавлял в письме: «инструмент, на котором я играю, – виолончель». В ответе (25 января 1823-го) Бетховен обещал: «зная, что Вы играете на виолончели, постараюсь удовлетворить Вас в этой области»<sup>258</sup>.

Просматривая партитуры квартетов, мы с удовольствием отмечаем, что композитор действительно не отказал русскому виолончелисту в его просьбе. Крайне развитая виолончельная партия, впрочем, и так характерная для партитур позднего Бетховена, от квартета к квартету приобретает новое и всё более весомое значение. Ведя на равных диалог со скрипкой, виолончель старается не уступать ей в

---

<sup>257</sup> В частности, сохранился струнный Квартет (опубликован до 1825 г.), составленный Голицыным из музыки боготворимого им Бетховена: 1 часть и финал взяты из фортепианной сонаты ор. 53 (№ 21, знаменитой «Авроры»), 2 часть – переложение Скерцо из Сонаты для виолончели и фортепиано ор. 69 (№ 3), 3 часть – второй части фортепианной сонаты ор. 7 (№ 4). Согласно данным Л.С. Гинзбурга, виолончелистом исполнялась также оригинальная Фантазия на русские темы, но она, видимо, осталась в рукописи и не обнаружена до сих пор. – См.: Там же. С. 227.

<sup>258</sup> Достаточно развёрнутые публикации переписки Голицына и Бетховена, связанной с историей создания квартетов, осуществлены на страницах следующих изданий: Гинзбург Л.С. Людвиг ван Бетховен и Н.Б. Голицын / Бетховен. Сборник статей / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. М., 1972. Вып. 2. С. 230; Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957. С. 232–233.

виртуозности и тематической насыщенности, более того – именно виолончели во многих случаях поручается первоначальная экспозиция тем частей, а распевные низкие и теноровые модуляции, зачинаемые именно виолончелью, выдают внимание Бетховена к адресату-виолончелисту. Между тем, из изменений виолончельной фактуры вытекает техническая и, как следствие, – технологическая сложность сочинений. Так, если в первых двух квартетах диапазон виолончели достигает ноты  $c^2$ , то в последней части квартета ор. 132 – ноты  $f^2$ , что в темпе *Allegro appassionato* представляет несомненный интерес для умелого исполнителя и свидетельствует об умении автора привлечь внимание музыканта подобной текстурной находкой.

Разумеется, Бетховен не знал и знать не мог, как играл Голицын в квартетах и тем более соло. История отечественного сольного виолончельного музицирования, постепенно покорявшего европейские сцены, начинается с имени и пути другого, не менее родовитого аристократа – Матвея Юрьевича Виельгорского (1794–1866). Этот виртуоз по справедливости стоит во главе новой генерации русских виолончелистов. И если по отношению к Голицыну мы сейчас уже не можем установить, чему именно и как он учился у «официально зафиксированного» своего педагога Мейнгардта, то черты артистических манер и Голицына, и Матвея Виельгорского прямо указывают на преемственные связи с творчеством выдающегося артиста Бернгарда Ромберга.

«<...> Граф Матвей Юрьевич Виельгорский был виолончелистом первого достоинства. Ученик известного в начале нынешнего столетия Ромберга, он скоро стал наряду со своим учителем», – вспоминал граф М.Д. Бутурлин<sup>259</sup>.

«Русский» период творчества Ромберга начался после французской оккупации Германии в 1806 году<sup>260</sup>. Как уже говорилось, виртуоз был весьма харизматичной личностью и, вследствие этого, без сомнения успешным преподавателем. В Россию он приехал вполне сформировавшимся музыкантом: искания в области

<sup>259</sup> Записки графа М.Д. Бутурлина // Русский архив. 1901. Кн. 3, № 11. С. 435.

<sup>260</sup> Этот период жизни Б. Ромберга относительно подробно рассмотрен в монографии Л.С. Гинзбурга (кн. 2 и 4, изданные соотв. в 1957 и 1978 гг.). Других специальных исследований, посвящённых Ромбергу и его деятельности в России, в отечественном музыковедении нет.



изменения инструментария, индивидуальной манеры исполнения и закрепления педагогических принципов остались в прошлом.

Закономерно, что в России с влиянием Ромберга связано возникновение индивидуальной и по-настоящему профессиональной ветви исполнительской школы – причём задолго до открытия консерваторий и вообще до того времени, с которого принято нашу виолончельную школу считать таковой.

Ромберг впервые приехал в Россию на гастроли. А четыре года спустя, в 1810-м, уверившись во всесторонней поддержке князя Н.Б. Голицына, графа С.Н. Салтыкова и семейства Виельгорских, музыкант перевёз сюда свою семью, и они прожили в московском доме Салтыкова (знаменитом доме Салтыковых-Чертковых) безвыездно вплоть до французского нашествия 1812 года<sup>261</sup>.

На протяжении четверти столетия (1806–1830) Ромберг систематически концертировал в России с неизменным успехом. В настоящее время установлено, что в период 1810–1812 годов (а по некоторым данным, ещё и в период 1824–1825 годов<sup>262</sup>) виртуоз давал уроки графу Матвею Виельгорскому, проживая в его имении. В русской музыкально-исторической литературе фигурирует только одно письмо Б. Ромберга Матвею Виельгорскому, в котором последний называется «самым великим виолончелистом среди любителей»<sup>263</sup>. В этом же письме упоминается и об экземпляре «Школы для виолончели», в знак уважения посылаемой учителем своему ученику. Таким образом, благодаря Ромбергу русские музыканты получили возможность обучаться по самой передовой педагогической литературе того времени. Сведения о переписке музыкантов также имеются в моногра-

---

<sup>261</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М., 1978. С. 11. Добавим: в монографии В. Вальден утверждается, что в оба периода долгосрочного пребывания в России Б. Ромберг проживал у Виельгорских. – См.: Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998. P. 48.

<sup>262</sup> Walden V. Ibid. P. 48.

<sup>263</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 4. С. 24. Письмо от 12 июля 1840-го находится на хранении в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) Российской Академии наук. Заметим, что сам Матв.Ю. Виельгорский и много лет спустя после смерти Ромберга называл его «моим дорогим другом», о чём рассказал в своих мемуарах известный виолончелист Ян Зейферт. – См.: [Зейферт И.И.]. Воспоминания профессора Петроградской консерватории. Пг., 1914. С. 20. Пользуясь случаем, приносим глубокую благодарность Г.А. Моисееву за предоставление копии этого редкого издания.

фии Х. Шефера «Бернгардт Ромберг: его жизнь и деятельность»<sup>264</sup>. По-русски эта переписка никогда не публиковалась и, по-видимому, отечественным исследователям известна не была.

Нетрудно предположить, что регулярно концертировавший в столицах и провинции и подолгу живший в России Б. Ромберг мог иметь большое количество учеников. Среди музыкантов, бравших у него уроки, находился московский виолончелист Лев Керцель<sup>265</sup>, сын Ф.И. Керцеля, преподавателя одного из первых музыкальных училищ во «второй столице», и, вполне вероятно, Николай Голицын, который, как и Матвей Виельгорский, являлся другом и покровителем немецкого виртуоза.

Однако можно ли в данной ситуации говорить о преемственности школы как совокупности основных навыков манеры и игры? Думается, да. Влияния Ромберга на русскую исполнительскую традицию охватывали разные аспекты – собственно исполнительский, педагогический и даже композиторский. Чтобы наглядно ознакомиться с практическими результатами этих влияний, необходимо сравнить сочинения Ромберга с появившимися в тот же период вариациями для виолончели с оркестром двух братьев Виельгорских – Матвея и Александра<sup>266</sup>. Причём, в отличие от Вариаций d-moll–D-dur Матвея Виельгорского, «Тема с вариациями» a-moll Александра Виельгорского, по нашим сведениям, до настоящего времени не была востребована в исполнительской и преподавательской практике<sup>267</sup>.

---

<sup>264</sup> Schäfer H. Bernhard Romberg: sein Leben und Wirken. Münster, 1931. Данное издание обнаружено нами в фонде городской публичной библиотеки г. Бонна. Интересно, что выходные данные этой книги приводит и Л.С. Гинзбург: Цит. изд. Кн. 4. С. 25. Однако никаких сведений и выводов о самой переписке в его монографии не содержится.

<sup>265</sup> См.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 106.

<sup>266</sup> А.Ю. Виельгорский (1790–дата смерти неизв.) – средний из братьев, обучался игре на фортепиано и виолончели. По принятому сейчас мнению большинства не только профессиональных исследователей, но и профессиональных виолончелистов, авторство текста Вариаций d-moll–D-dur принадлежит не Михаилу, как считалось ранее, а Матвеем Виельгорскому. Под таким авторством это произведение указано, в частности, на диске А.И. Рудина «Русская виолончельная музыка», записавшего в 2003 году Вариации с оркестром Musica Viva. Данные приводятся по материалам официального сайта Московского камерного оркестра Musica Viva, см.: [Электр. ресурс]. URL: [http://musicaviva.ru/new\\_site/discs.php#event\\_7](http://musicaviva.ru/new_site/discs.php#event_7) (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>267</sup> Единственный учёный, который не только проанализировал все рукописные источники этих Вариаций, но отредактировал и издал их клавиш, – это, разумеется, Л.С. Гинзбург. См. по-

Оба вариационных цикла Виельгорских явно написаны под сильным впечатлением от усвоения технологических приёмов, сложившихся в творчестве Ромберга. В произведениях и Александра, и Матвея Виельгорских отсутствуют прыгающие виолончельные штрихи, зато в обилии представлены гаммообразные пассажи с характерным опеванием нот трезвучия, восходящие пассажи на одной струне по нотам арпеджио. Техника левой руки насыщена виртуозными мелизмами, часто непривычными для современного исполнителя. Использование штриха *portato* и пунктирного штриха *ricqué*, подробно описанного в «Эссе о виолончельной аппликатуре и штрихах» Ж.-Л. Дюпора<sup>268</sup>, также относится к наиболее употребительным здесь приёмам музыкальной выразительности<sup>269</sup>.

Добавим, что влияние нововведений Ромберга на композиторское и исполнительское искусство русских музыкантов не ограничивается преемственными линиями, связанными с творчеством братьев Виельгорских. В частности, использование приёма позиционной игры на ставке (*restez*) было впоследствии творчески переосмыслено и развито К.Ю. Давыдовым (так называемый «Шарнир Давыдова»), как и работа над штрихами и в целом общий подход к исполнению произведения.

Между тем Матвей Виельгорский, не ограничиваясь усвоенными от учителя исполнительскими навыками, в своей виолончельной палитре использовал буквально все технологические достижения того времени. Об этом прежде всего свидетельствует его репертуар, охватывавший сочинения признанных (ныне почти забытых) виртуозов (А. Крафта, А. Пиатти, Ш. Бодио, И.Н. Гуммеля, Мейнгардта, Серве, Дотцауэра, *все* произведения самого Ромберга), композиторов-классиков и

---

дробнее: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 439–451. Опубликованный экземпляр сочинения находится в фонде нотного отдела РГБ: М.: Музгиз, 1956. Ед. хр. Д 135/287.

<sup>268</sup> Dupont J.-L. *Essai sur le doigte du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*. Paris, 1806. Как известно, Ж.-Л. Дюпор и Б. Ромберг на протяжении 3-х лет были коллегами и постоянно общались – они играли за одним пультом в Берлинской капелле с 1803 по 1806 гг., как раз тогда, когда обдумывалось и писалось знаменитое дюпоровское «Эссе...».

<sup>269</sup> Нотные примеры, иллюстрирующие данные тезисы, объединены в Приложении 9. Более подробно на эту тему см.: Гудимов Д.Б. Композитор, виртуоз, педагог Бернгард Ромберг и его творческие связи с Россией // Гнесинская научная школа – XXI век. Сборник статей № 2 / Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 180. Сост. И.П. Шеховцова. Отв. ред. М.В. Малкова. М., 2011. С. 140–167.

романтиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона) и русских современников (А.А. Алябьева, А.Н. Верстовского, М.И. Глинки, А.Ф.Львова, А.Г. Рубинштейна, И.И. Геништы, Мих.Ю. и А.Ю. Виельгорских). Включая в программы выступлений (причём как в России, так и за рубежом) музыку соотечественников, выдающийся исполнитель преследовал просветительские цели: после его блестящих интерпретаций становились известными даже те авторы, которые специально для виолончели не писали и чьи сочинения можно было услышать лишь в переложениях Матвея Юрьевича.

В прессе и особенно в эпистолярных и мемуарных отзывах коллег и сценических партнёров виолончелиста традиционно подчёркивалось, что этот любитель по своему исполнительскому уровню является настоящим профессионалом. В частности, в «Письмах о музыке» композитор Михал Клеофас Огиньский (автор знаменитого полонеза «Прощание с родиной»), сравнивая игру графа с игрой Ж.-Л. Дюпора, Ж.М. Ламара и Б. Ромберга, подчёркивал: «Но я признаюсь, что ни один из этих артистов не доставил мне такого удовлетворения, как граф Матвей Виельгорский, который, будучи только любителем, но глубоко понимая музыку, поражает беглостью пальцев, звучанием (*intonation*) своего инструмента и способом ведения смычка в исполнении самых трудных пьес и трогает своих слушателей, заставляя петь виолончель в *andante* и *adagio*. В Венеции, Милане, Флоренции, Риме и Неаполе <...> его слушали с восхищением и энтузиазмом. Все итальянские музыканты единодушно выразили уважение к его таланту. В Париже <...> он также имел большой успех <...> везде, где только слушали его игру. Если бы он избрал искусство своей профессией, то стал бы несомненно одним из наиболее выдающихся артистов нашего времени»<sup>270</sup>.

Инструменталисты поколения Н.Б. Голицына и Матв.Ю. Виельгорского, вполне возможно, даже гордились тем, какое высокое место во времена расцвета их талантов занимал в исполнительской иерархии статус «обычного» любителя. Вдобавок само положение аристократов, чей круг общения в России и за границей

---

<sup>270</sup> Цит. по: Бэлза И.Ф. История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. I. С. 291. Пер. с польского И.Ф. Бэлзы.

составляли в основном выдающиеся личности (не только музыканты, но художники, писатели, актёры), избавляло от мыслей о том, как именно должно быть материально обеспечено официально закреплённое «звание» профессионала.

По-иному смотрели на проблему представители иных «свободных» сословий, которые с достижением сценического успеха прямо связывали уровень своих будущих доходов. Вдобавок нараставшее, благодаря А.Г. Рубинштейну, общественное движение, имевшее целью создание специального музыкального учреждения массового образования, понемногу разделяло не только музыкантов, но и других деятелей искусства на два лагеря – противников и сторонников такой системы обучения.

Ярким примером биографии музыканта, который мог, но не захотел стать виолончелистом-любителем, является творческий путь Александра Николаевича Серова (1820–1871) – первого русского профессионального музыкального критика и лектора, а также автора трёх опер, сразу заслуживших фантастическое для тех лет признание.

Судя по всему, Серов прошёл в юности качественную школу обучения на виолончели. Его преподавателями были сначала Франц Кнехт, первый виолончелист оркестра Императорской оперы, а затем Карл Шуберт – позднее педагог столичной консерватории и известный дирижёр университетских концертов.

Серов серьёзно занимался на инструменте в период с 1835 по 1841 годы. В воспоминаниях близкого друга Серова, а впоследствии его непримиримого врага В.В. Стасова неоднократно упоминается о специфическом строении кисти виолончелиста, при котором «даже самое устройство пальцев его, коротких и слабых, никогда бы не позволило ему довести виртуозную технику до замечательной степени развития»<sup>271</sup>. И, тем не менее, даже Стасов не мог отказать Серову-исполнителю в том, что у него действительно было «несомненно хорошо <...> прекрасный, полный тон»<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> Стасов В.В. Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии // Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т. 1. С. 275.

<sup>272</sup> Стасов В.В. Училище правоведения сорок лет тому назад [опубл. в 1880–1881] // Там же. Т. 2. С. 353.

Симптоматично, что никто, кроме Стасова (и, разумеется, самого Серова<sup>273</sup>), не обратил столь пристрастного внимания на недостатки анатомического строения рук исполнителя. Напротив, младший его соученик по Училищу правоведения М.М. Молчанов вспоминал «<...> удовольствие, которое тогда доставляла мне (а конечно, и другим) его игра на виолончели <...> [Она] уже в то время явно обнаруживала в нём особые музыкальные способности. <...> Когда небольшая фигура Серова подымалась на эстраду, и смычок в руке его касался струн виолончели, тогда водворялась тишина, напрягались общее внимание и слух и не хотелось верить, что слушаешь игру ученика, а не опытного, известного уже, артиста»<sup>274</sup>. Сохранилась рецензия на концерт Училища правоведения 21 декабря 1839 года, в котором принимал участие в том числе и Серов, и его сольное выступление описано в весьма поощрительном тоне<sup>275</sup>. Серов – один из немногих выпускников Училища, который играл в его музыкальных вечерах уже после окончания по личному приглашению принца [П.Г.] Ольденбургского; и один из ещё более немногих правоведов-любителей, кто участвовал позднее в университетских симфонических концертах в качестве оркестранта.

Сомнительно поэтому, что причиной оставления Серовым занятий на виолончели были только лишь «неудобные» руки или – как указывает Стасов – невозможность «быть виртуозом»<sup>276</sup>. Вероятно, что исполнитель уже тогда прекрасно осознавал собственные пристрастия и потому играл сообразно им, а не так, как требовала уходящая виртуозная эпоха.

Сложившиеся в юности эстетические убеждения Серова сказались на его дальнейшем отношении к инструменту и репертуару: ведь и в зрелых рецензиях учёный подчёркивал своё неизменное восхищение «пением» на виолончели, а

---

<sup>273</sup> Так, в письме Серова Стасову от 24 августа 1840 г. говорится: «При уроке мне [Карл] Шуберт сказал, что моим пеньем он всегда чрезвычайно доволен, а пассажи (глупое слово) у меня ковыляют, и это всегда так будет (от недостатка моих условий <...>). Впрочем, он говорит, что я избрал истинную дорогу». – Цит. по: Стасов В.В. Александр Николаевич Серов. Очерк его жизни и письма // Русская старина. 1875. Т. XIII. № 8, авг. С. 596.

<sup>274</sup> Молчанов М.М. Александр Николаевич Серов в воспоминаниях старого правоведа // Русская старина. 1883. № 8, авг. С. 342.

<sup>275</sup> См.: «Прибавление к Ведомостям Санкт-Петербургской городской полиции». 1839. № 51.

<sup>276</sup> Стасов В.В. Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии // Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т. 1. С. 275.

«<...> сверхъестественные усилия виолончелистов – сделать из виолончели, во что бы то ни стало, скрипку <...>»<sup>277</sup> – последовательно осуждал. Но возможно, что и наоборот – восприятие некоторыми слушателями особенностей исполнительской манеры Серова помогло сформироваться яростному пропагандисту «истинной музыки» как «не имеющей ничего или почти ничего общего с виртуозной»<sup>278</sup>.

И, скорее всего, он бросил своё пылкое увлечение потому, что желал до конца жизни чувствовать себя любителем, свободным от «муштры» дилетантом в период, когда «учение всему понемногу» в истории отечественной музыки сменялось стремлением к профессионализации.

В данном случае наиболее интересной проблемой является для нас точка зрения молодого Серова на виолончельный репертуар, доступный для артиста тех лет.

Что имел возможность исполнять Серов, на чём он учился? Стасов упоминает «фантазии и вариации Дотцауэра и др[угих] ему подобных ординарных немцев, а иногда просто переложённые для виолончели темы из немецких опер»<sup>279</sup>. Естественно, что виолончелист, как и его коллеги, вынужден был делать собственные транскрипции арий из опер Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Мейербера и играть в концертах сочинения виртуозного репертуара. В своём оригинальном творчестве композитор ограничился лишь написанием небольших пьес – Песни для виолончели соло, Фантазии в форме вальса для виолончели и фортепиано, «Майской песни» на стихи И.В. Гёте для голоса, виолончели и фортепиано.

Однако совершенно особенную страницу биографии музыканта представляет его работа над Шестью сюитами И.С. Баха. Играл ли их Серов когда-либо публично – неизвестно. Но факт сочинения им фортепианного аккомпанемента для

---

<sup>277</sup> Серов А.Н. Музыка и виртуозы. (Разговор между любителем пения, скрипачом-солистом и капельмейстером) [1851] // Серов А.Н. Критические статьи. Т. 1. СПб., 1892. С. 78.

<sup>278</sup> Серов А.Н. Музыкальная хроника. Обзор концертов [1857] // Там же. Т. 2. С. 765.

<sup>279</sup> Стасов В.В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Стасов В.В. Избранные сочинения в трёх томах. М., 1952. Т. 2. С. 353.

сюит<sup>280</sup> уже говорит о том, что артист интерпретировал их, прежде всего, в аспекте художественно-эстетического, а не только виртуозного подхода.

Такая позиция являлась весьма прогрессивной, так как в ту пору данные сочинения рассматривались исключительно в качестве инструктивного материала, подобного красивым этюдам. Вполне возможно, что все барочные сюиты автоматически попадали тогда в разряд «несерьёзной» музыки (как произведения с танцевальными частями) – с соответствующими ограничениями палитры выразительных штрихов и нюансов. Так происходило по причине ещё практиковавшихся в исполнении «отголосков» влияния теории аффектов<sup>281</sup>. Вдобавок принадлежность к «этюдному» жанру определялась и названием сюит в их ранних публикациях: «Шесть сонат или этюдов для виолончели соло» – с таким титульным листом вышло первое издание в редакции М. Норблина в 1824 году в Париже и сразу же второе – по сути, перепечатка – в Лейпциге (1825). Третье, очень известное издание в редакции Дотцауера (Лейпциг, Брейткопф, 1826) называлось «Шесть соло или этюдов для виолончели»<sup>282</sup>. И, поскольку следующая редакция, принадлежащая Ф. Грюцмахеру («Шесть сонат или сюит для виолончели»), появилась только в 1866 году, получается, что Серов имел возможность играть и изучать Баха в 1840-е, вероятнее всего, по одной из первых трёх «этюдных» версий.

Интересно, что во вступлениях к ним немало сказано о ценности сюит в музыкальном плане, выражено восхищение манерой написания, раскрывающей все характерные особенности инструмента, – наверное, для того, чтобы привлечь исполнителей несоответствием названия и музыки<sup>283</sup>. Возможно, Дотцауер, именуя сюиты «соло», старался придать эстетическую весомость легкомысленно воспринимавшимся «этюдам».

---

<sup>280</sup> На этот факт первым указал Молчанов в воспоминаниях на страницах журнала «Русская старина» (см. сноску 274), а Л.С. Гинзбург использовал данную информацию в своём фундаментальном исследовании. – См.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 176.

<sup>281</sup> В частности, согласно «Школе» Б. Ромберга, «серьёзные» штрихи *martele* (мартле) или *marcato* (маркато) здесь заменялись на «легкомысленное» *détaché* (деташе).

<sup>282</sup> Для полноты картины добавим, что последующие выпуски редакции Дотцауера выходили уже под более адекватным жанру названием "Шесть сонат для виолончели". Приведённые Гинзбургом в своей монографии названия сюит в «немецких изданиях 20-х годов» не верны.

<sup>283</sup> Не станем забывать, что в первой трети столетия серьёзному пересмотру подвергся жанр фортепианного этюда – благодаря Шуману, Шопену и Листу.



Серов же, по всей видимости, в принципе недолго любил однообразно-виртуозную (и, тем более, однозначно-инструктивную) музыку. «<...> Техническое, мертвящее дух изучение инструмента слишком не по моей натуре», – писал он<sup>284</sup>. Рискнём предположить: так происходило потому, что будущий знаменитый критик с юности воспринимал струнно-смычковую *музыку* и *технику* как две отдельные плоскости – наверное, в его занятиях на виолончели вторая никогда не одушевлялась настолько, чтобы «вдохновлять» первую.

Кроме того, отношение Серова к собственно занятию музыкой наследует романтизированному мировоззрению, ярко отметившему начало XIX столетия, взглядам просвещённых дилетантов, но никак не профессионалов. «Нет ничего на свете страшнее, чем <...> столкновение изящного с необходимым, – писал он в 1843 году. – Не дай Бог никакому истинному художнику быть учителем своего искусства из хлеба насущного или, ещё хуже, быть музыкантом или актёром при наших театрах. <...> Я себе не иначе представляю нашу труппу, как труппою исключительно любителей, во избежание столкновений изящного с должностью <...>»<sup>285</sup>.

В этом аспекте постоянная, систематическая работа над совершенствованием техники в представлениях музыканта являлась именно той сферой необходимости и принуждения, которой он всячески старался избегнуть в своём собственном исполнении, до конца жизни оставшись любителем – и по техническому уровню выступлений, и в области эстетических пристрастий.

Однако была и ещё причина столь нетипичной для того периода трактовки Серовым содержания баховских сюит. В России наконец-то начал появляться собственный, «родной» виолончельный репертуар. И, поскольку создавался он преимущественно в расчёте на замечательных артистов, одновременно с его зарождением происходил «естественный отбор» существенного и жизнеспособного.

---

<sup>284</sup> Письмо Серова к Стасову от 2 июня 1842 г. последний цитирует в своих воспоминаниях. – См.: Стасов В.В. Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии. 1842–1843 // Русская старина. 1876. Т. XVII. С. 788.

<sup>285</sup> Там же. С. 794, 796.

#### § 4. Формирование отечественного виолончельного репертуара

Среди крепостных оркестровых музыкантов XVIII века, по всей видимости, были и такие, которые совсем не знали нот – в подобных случаях они перенимали партии у приглашённых иностранцев-преподавателей на слух либо «с рук». В школах при придворных объединениях дело, напротив, было поставлено более фундаментально – обучаясь нотной переписке, параллельно можно было овладеть и нотной грамотой. К рубежу столетий, благодаря постепенной миграции исполнителей частных коллективов в государственные (императорские), образовательные требования и стандарты в той и другой областях стали примерно одинаковыми. И к началу XIX века даже усадебные крепостные оркестры обладали не только обширными «запасами» оркестровых партий, которые до сих пор можно отыскать в архивных фондах, но и выученными струнниками, которые могли по этим партиям играть, с разной степенью свободы читая нотный текст.

Вдобавок и собственно музыкальная атмосфера той эпохи прекрасно способствовала накоплению артистического опыта и репертуарного «багажа». Погруженность в музыкальную стихию, которую обеспечивала тогда культурная ситуация внутри империи, можно считать не просто достаточной для развития музыканта-профессионала, но в некоторой степени даже качественно превышающей нынешние показатели. Театральные премьеры новейших западных и отечественных опер и балетов, повсеместные исполнения симфонических и камерных произведений, регулярные гастроли и просто «творческие визиты» в богатые дома признанных артистов – такова была ситуация, в которой существовали не только столичные, но и провинциальные, и даже крепостные инструменталисты. Каждый из них имел возможность «подсмотреть» и внимательно (неоднократно – в процессе репетиций) «расслышать» новый, оригинальный штриховой приём, заинте-

ресоваться качествами оркестрового голосоведения, отметить необычный и яркий мелодический ход. Всё это – замеченное единожды или нет – потом можно было довести до виртуозного состояния на занятиях с педагогом и самостоятельно.

Таким образом, уровень инструментальной практики к началу так называемого классического периода развития русской музыки был достаточно высоким. Другой вопрос, что проявить этот уровень инструменталисту-струннику предлагалось в исполнении превосходных сочинений, на 9/10 принадлежавших иностранцам, особенно в области сольной игры.

Перечень исполняемых произведений становится репертуаром – в максимально широком, «музыкальном» смысле слова, – если не ограничивается только оркестровыми и ансамблевыми произведениями. И появляется репертуар тогда, когда на достаточно длительном временном отрезке «совпадают», по крайней мере, три тенденции: готовность инструментария, публики и артистов.

Доподлинно неизвестно, на каких точно инструментах играли и обучали первые зарубежные специалисты, прибывшие Россию, и крепостные исполнители, именовавшиеся «басистами»<sup>286</sup>. Скорее всего, это могли быть как гамбы, так и различные модификации собственно виолончели: например, приехавший в 1731 году из Варшавы в Москву Гаспаро Янески числился в итальянской театральной труппе Джiovанни Альберто Ристори<sup>287</sup> как виольгамбист, а упоминавшийся уже Джузеппе Дальольо в книге Якоба Штелина называется «одним из величайших виртуозов на виолончели»<sup>288</sup>. Для фортепиано, арфы, скрипки, гамбы и виолончели Бортнянский в 1787 году написал Квинтет. Да и в оркестрах – именно потому что инструментов требовалось всё больше, тонкости их различий практически не брались в расчёт: там можно было встретить как переделанные виолы, так и виолончели «сольно-ансамблевого» и «оркестрового» типов. Чёткое разграничение

---

<sup>286</sup> Так, в объявлениях о продаже крепостных крестьян, о найме на работу или о преподавании игры на инструментах, помещенных в прибавлениях к «Московским ведомостям» за 1786 г. (№ 3), 1792 г. (№ 27), 1793 г. (№ 102) и 1801 г. (№ 9, 23), музыканты, игравшие на виолончели, упоминались то как виолончелисты, то как басисты. Выдержки из различных объявлений см. также: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 2. С. 72–73.

<sup>287</sup> Подробнее об этой труппе см. на сайте: [Электр. ресурс]. URL: [http://maskball.ru/istoriya\\_teatra/pribytie\\_akterov.html](http://maskball.ru/istoriya_teatra/pribytie_akterov.html) (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>288</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 81.

между виолончелью и басом в России этого периода отсутствовало.

Несомненно, что гастролирующие «звёзды» и авторитетные иностранные музыканты, занимавшие в те годы ведущие позиции в государственных коллективах и частных антрепризах, являлись законодателями моды на все инструментальные нововведения и служили примером для подражания. Одним из основных таких «образцов» в первой половине XIX столетия стал Бернгард Ромберг – благодаря его деятельности вопрос о том, на каких инструментах играть, во всяком случае, ансамблистам и солистам, можно было считать решённым. И, хотя и у Н.Б. Голицына, и у Матв.Ю. Виельгорского в собственности находились разные виолончели, – это точно были виолончели современного типа.

Именно для них написано подавляющее большинство сочинений тогдашнего русского камерного и сольного репертуара. В основном он посвящён Виельгорскому, объездившему многие государства Западной Европы и прекрасно известному многим композиторам и виртуозам. Имеет смысл привести целиком (в алфавитном порядке) впечатляющий список этих произведений, куда входит и музыка зарубежных авторов, – хотя с его «русской» части объективно начинается последовательное формирование отечественной виолончельной литературы.

- Алябьев А.А. Три элегии для голоса с виолончелью  
 Виельгорский Мих.Ю. Песни для голоса, виолончели и фортепиано  
 Гензельт А. Дуэт для фортепиано и виолончели ор. 14  
 Давыдов К.Ю. Концерт для виолончели с оркестром № 2  
 Крафт Н. Интродукция, вариации и рондо для виолончели с оркестром  
 Львов А.Ф. Дивертисмент «Дуэль» для скрипки и виолончели с оркестром  
 ор. 8  
 Мейнгардт А. Вариации на русские песни для виолончели и большого оркестра  
 Мендельсон Ф. Соната для виолончели и фортепиано № 2  
 Пиатти А. Фантазия для виолончели с оркестром ор. 3  
 Ромберг Б. Концерт для виолончели с оркестром № 7 («Швейцарский»)  
 Ромберг Б. Вариации на русские темы для виолончели с оркестром ор. 13  
 Ромберг Б. Фантазия «Воспоминания о Петербурге» для виолончели с оркестром ор. 77 (на темы романсов Михаила Виельгорского)  
 Рубинштейн А.Г. Три струнных квартета ор. 17  
 Серве Ф. Фантазия на две русские песни для виолончели в сопровождении струнного квартета ор. 13  
 Серве Ф. Концертная пьеса для виолончели с оркестром ор. 14

Франкомм О. Концерт для виолончели с оркестром оп. 33 №1  
 Шуберт К.Б. Концерт для виолончели с оркестром оп. 5  
 Шуман Р. Фортепианный квартет оп. 47  
 Щуплепников М.П. Струнный квартет № 1

Обращает здесь внимание преобладание сочинений концертного типа, для солиста в сопровождении оркестра. Этапы биографии Матвея Виельгорского охватили значительный и важный период развития жанра русского публичного концерта: от «сборных» и зрелищных вечеров начала века, от выступлений даже известных виртуозов в антрактах театральных представлений – к господству так называемого авторского концерта, где главным героем является солист-инструменталист.

Второе ключевое обстоятельство связано с обширными репертуарными пристрастиями Виельгорского: нет сомнений, что первым исполнителем в России большинства указанных сочинений был он сам. И если, например, опусы Мендельсона являлись достаточно хорошо известными отечественной публике примерно с конца 1830-х, то музыка Шумана, в принципе непривычная и сложная, приживалась постепенно и с трудом. «[Карл] Шуберт рассказывал, что когда его приятель Шуман однажды был в С.-Петербурге и между прочим пожелал играть свой квинтет, все отсоветовали играть его публично», – вспоминал Ян Зейферт<sup>289</sup>. Только «приблизительно в середине 50-х годов <...> имя Шумана начинает регулярно появляться в программах открытых концертов», – констатирует Д.В. Житомирский<sup>290</sup>.

Известно, что во время гастролей супругов Шуман в Санкт-Петербурге в 1844 году Клара в череде многочисленных творческих встреч музицировала и с Матвеем Юрьевичем, исполнив обе сонаты Мендельсона, о чём оставила дневниковую запись: «С ним [Матвеем Виельгорским] играешь, как с настоящим артистом»<sup>291</sup>. Однако ещё в 1842-м Шуман посвятил виртуозу свой единственный помеченный опусом Фортепианный квартет, что даёт возможность сделать, по

<sup>289</sup> [Зейферт И.И.]. Воспоминания профессора Петроградской консерватории. Пг., 1914. С. 21.

<sup>290</sup> Житомирский Д.В. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1952. С. 38.

<sup>291</sup> Сапонов М.А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 171.

крайней мере, два предположения: 1) композитор до этого слышал (может быть, неоднократно) зарубежные выступления Виельгорского; 2) виолончелист мог принимать участие в исполнении (исполнениях) Квартета за границей. По «русским» страницам «Дневника» Шумана видно, что музыканты были хорошо знакомы; хотя доподлинно не известно, интересовался ли Виельгорский другими виолончельными и ансамблевыми сочинениями гениального немца. Тем не менее, полученные в процессе изучения документов и мемуаров даже поверхностные представления о натуре артиста инспирируют скорее положительный ответ.

Благодаря просветительской деятельности Виельгорского и его немногочисленных единомышленников-солистов, предшественников и современников, весомая часть зарубежного виолончельного репертуара вошла в российский музыкальный обиход, прижилась и стала традиционной<sup>292</sup>. Параллельно происходило создание отечественной музыки, в том числе и адресно предназначавшейся разным виолончелистам. Назовём здесь Сонату для виолончели и фортепиано И.И. Лизогуба (посвящена А.И. Гудовичу), Ноктюрны op. 10 И.И. Геништы для того же состава (посвящены Ш. Маркú), Фантазию на цыганские песни К.Н. Лядова для виолончели с фортепиано или оркестром (посвящена В.В. Мещерскому).

Разумеется, исполнителям посвящались, прежде всего, произведения сольного типа. Если попытаться составить хронологическую таблицу бытования в первой половине столетия жанров, так или иначе связанных с использованием виолончели, то обнаружится симптоматичная тенденция: в первой четверти периода

---

<sup>292</sup> Весьма сложный вопрос, какие именно произведения композиторов, живших в России, в данном случае следует отнести к области русской музыки, а какие – к иностранной, приходится сейчас оставить «за скобками» повествования как не входящий в основной круг разрабатываемых здесь проблем. Полезные рассуждения на эту тему содержатся в следующей статье: Петухова С.А. Энциклопедия жанров русской музыки: проблематика отбора материала, его ограничения и систематизации // Множественность научных концепций в музыковедении. Келдышевские чтения – 2005. К 60-летию Е.М. Левашева. М., 2009. С. 158–169. А.В. Лебедева-Емелина в своей монографии классифицирует хоровые сочинения, созданные в XVIII столетии, согласно следующим номинациям: Произведения русских композиторов; Анонимы; Музыкальные сочинения иностранных композиторов, написанные специально для России; Произведения иностранных композиторов, написанные не для России, но исполненные в России самими авторами; Произведения иностранных композиторов, исполнявшиеся в России без участия авторов. – См.: Лебедева-Емелина А.В. Хоровая культура России Екатерининской эпохи. М., 2010. Каталог.

преобладают ансамблевые сочинения, во второй – концертные.

В 1845 году в письме к Н.В. Кукольнику Глинка высказал любопытное наблюдение: «Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположных отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями; а собственно так называемые концерты, варьации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями»<sup>293</sup>.

Нелюбовь гения к концертным (в особенности струнным) опусам достаточно известна; однако зададимся вопросом: почему в представлении Глинки и квартет призван был «устрашать слушателей»? Скорее всего, композитор ориентировался на лучшие образцы западной квартетной музыки – там конкретное понимание тонких смысловых нюансов ансамблевой игры партнёров, несомненно, было достигнуто, а глубина содержания, действительно, во многом отражала особенности развития единой мысли. Думается, именно поэтому собственную работу над квартетами Глинка признавал малоудовлетворительной – в России тех лет публика ещё не была готова воспринимать отечественные сочинения, подобные опусам классиков.

В столичных салонах и домашних концертах, для которых в первую очередь были предназначены необычайно популярные тогда струнные квартеты, они (как, кстати, и симфонии классического типа, написанные для небольших оркестровых составов) лишь в исключительных случаях исполнялись целиком и подряд. Чаще всего первая часть произведения открывала вечер, а последняя – закрывала, обрамляя чтение стихов, пение романсов и представление «живых картин» и соперничая с импровизациями знаменитых солистов, в подавляющем большинстве пианистов. Традиция распространялась буквально на все квартеты, поэтому отечественные композиторы – неофиты в этой области – старались приспособливаться к ситуации. Собственно структура квартета «русского» типа тогда представляла собой набор программных зарисовок с названиями либо вариации на хорошо известные слушателям славянские песенные темы. Таких сочинений в первой поло-

---

<sup>293</sup> Глинка М.И. Литературное наследие. В 2-х т. / Ред. В.М. Богданов-Березовский. Л., 1953. Т. 2: Письма и документы. С. 276.

вине века было написано не менее тридцати, и это число значительно превосходит общее количество остальных ансамблей<sup>294</sup>.

Функции отдельных партий квартета распределялись предельно просто: солист-примариус (1-я скрипка) и аккомпанемент (все остальные). «Квартет не рассматривался как единый исполнительский ансамбль, а лишь как окружение того или иного выдающегося виртуоза-скрипача <...>», – констатирует И.М. Ямпольский<sup>295</sup>. Авторами подобных сочинений в Европе были прежде всего Л. Шпор (весьма популярный тогда в России) и Паганини (чья известность у нас только входила в пору своего расцвета). Таким образом, русское камерно-инструментальное искусство из двух западноевропейских тенденций сочинения – «серьёзной» и «легкой» – пока что с успехом усваивало вторую, в Европе представленную преимущественно произведениями виртуозов.

Нетрудно догадаться, что партии виолончели в таких квартетах отводилась сугубо второстепенная роль. Из композиторов-виолончелистов, писавших квартеты в России, поэтому необходимо отдельно назвать Франца Ксавера Гебеля (1787–1843), усиленно боровшегося с доминировавшей тенденцией. Гебель – устроитель музыкальных вечеров – специально писал для них квинтеты с двумя виолончелями, где первой из них (наряду с первой скрипкой) предназначалась солирующая партия, а второй – аккомпанирующий бас. Таких квинтетов (жанр, отмеченный шедеврами Л. Боккерини и в России почти не востребованный) на протяжении недолгого времени (1820–1830-е) было создано Гебелем восемь и один для двойного состава. Почти 30 лет спустя к ансамблям подобного типа (с двумя виолончелями) обратился А.П. Бородин, причём отмечал специфическую сложность сочинения произведения «с двумя примами» и ставил перед собой особую задачу написания партии виолончели, «чтоб она была красива и в натуре инстру-

---

<sup>294</sup> В области струнных ансамблей в этот период было создано также не менее двух дуэтов, три трио и около десяти квинтетов, а в области фортепианных – семь трио, два или три квинтета и три секстета.

<sup>295</sup> Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.;Л. 1951. Т. 1. С. 211.



мента»<sup>296</sup>.

Именно пристрастие исполнителей и слушателей к ансамблям так называемого аккомпанирующего типа, по-видимому, обусловило появление в репертуаре малого количества струнных дуэтов и трио, принадлежащих собственно отечественным авторам. Такие произведения (в том числе и на славянские темы), десятками создававшиеся композиторами-иностранцами (у одного Б. Ромберга только дуэтов около двадцати), для русских композиторов представляли определённую сложность: для выстраивания аккомпанирующей вертикали в партиях двух и, тем более, одного инструмента необходим профессиональный навык, которого тогда даже у талантливых наших музыкантов просто не было<sup>297</sup>.

Вдобавок западноевропейские мастера уже несколько столетий как досконально освоили искусство создания «миниатюр вообще» (в виде цикла и отдельных), если и связанных с внемзыкальными контекстами, то очень опосредованно. В России такие сочинения с разной степенью понимания воспринимались публикой, но предпочтение в большинстве случаев всё-таки отдавалось ансамблям с детально описанной и «изображённой» программой. «Успехом у буржуазной публики пользовались мелодраматические музыкальные пьесы, написанные в манере “живописной игры”, когда “смычок превращается в перо или карандаш и рисует различные положения или сцены, заставляя слушателей хохотать до упада или грустить”», – констатирует Ямпольский<sup>298</sup>. В частности, в подобном стиле написана драматическая фантазия (издана как дивертисмент) «Дуэль» А.Ф. Львова для скрипки и виолончели (op. 8, A-dur, 1840, первоначально посвящена Серве, переложена для оркестра в 1841-м) со следующей программой: ссора друзей — дуэль — страдание раненого на дуэли — примирение. Формально относясь к произведениям ансамблевого типа, фактически этот дуэт, как и остальные скрипич-

<sup>296</sup> Слова Бородина цитирует в своих воспоминаниях В.В. Стасов. См.: Стасов В.В. Александр Порфирьевич Бородин // Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т. III. С. 336.

<sup>297</sup> А.Н. Серов неслучайно посвятил вдохновенные и прочувствованные строки Этюдам К.Б. Шуберта для двух виолончелей: «И какие это этюды! вторая виолончель поёт, а первая переливается в трудностях, но как это умно и как говорит чувству» – Цит. по: Стасов В.В. Александр Николаевич Серов. Очерк его жизни и письма // Русская старина. 1875. Т. XIII. № 8, авг. С. 596.

<sup>298</sup> Ямпольский И.М. Цит. изд. С. 223. Цитируется: Смесь // Северная пчела. 1844. № 5.

ные опусы Львова – выдающегося солиста и квартетиста, – представляет собой виртуозную миниатюру с чередованием сольных эпизодов.

Произведения сольного концертного и сольно-камерного репертуара для виолончели в описываемый период, естественно, насчитываются единицами. Опосредованно, наверное, это связано и с тем, что нотно-издательское дело в России далеко ещё не достигло времён своего расцвета, и немногочисленные публикаторы предпочитали выпускать модные (в основном зарубежные) опусы. Однако с печатными нотами тогда успешно соперничали рукописные: традиция передачи или присылки композиторами своих сочинений знаменитым виртуозам для последующего исполнения существовала по всей Европе. Так, Первый виолончельный концерт Серве (op. 5, h-moll) был в первой половине 1852 года прислан в рукописи в Пражскую консерваторию и исполнен несколько месяцев спустя Яном Зейфертом под рояль на одном из музыкальных вечеров<sup>299</sup>. Матвей Виельгорский получал рукописные партитуры произведений своего учителя и друга Б. Ромберга незамедлительно после их завершения (так была передана, кстати, и ромберговская «Школа»). Да и много позже, когда нотопечатание в России уже входило в кульминационную стадию своего развития, по рукописи, например, были впервые исполнены В.Ф. Фитценгагеном «Вариации на тему рококо» Чайковского в концерте 18 ноября 1877 года.

Таким образом, не в проблеме публикации и распространения нот заключалась главная причина отсутствия в первой половине XIX столетия полноценного русского виолончельного репертуара. Об этой причине уже неоднократно упоминалось на предшествовавших страницах: собственно жанр концерта – как много-частного произведения сонатно-симфонической формы – не был востребован как «домашней» аудиторией (вдобавок там не всегда возможно было разместить оркестр), так и аудиторией больших публичных мероприятий. Ведь «большое» (и

---

<sup>299</sup> См.: [Зейферт И.И.]. Воспоминания профессора Петроградской консерватории. Пг., 1914. С. 6–7.

даже грандиозное)<sup>300</sup> музыкальное собрание тогда предполагало жанровое «попурри», а не исполнение одним виртуозом на одном инструменте трёх довольно-таки длинных, объединённых общим (иногда сложным) содержанием частей. То же относилось и к другому «концептуальному» циклическому жанру – сонате: формально предназначенная для салонов, она была слишком длинной и трудной для такой публики, а в «сборных» концертах сонаты не исполнялись.

Приспосабливаясь к ожиданиям посетителей вечеров, русские композиторы по мере сил подменяли принцип собственно концертности принципом виртуозной сюитности, фантазийности и вариационности. Для того, чтобы соотношение жанровых типов выступило наиболее отчётливо, приведём здесь хронологическую таблицу возникновения сочинений:

- Лизогуб И.И. Соната для фортепиано и виолончели (издана в 1820-е)  
 Виельгорский Матв.Ю. Вариации для виолончели с оркестром (1820 г.)  
 Виельгорский Мих.Ю. Концертное каприччио для скрипки и виолончели с оркестром (1820-е)  
 Алябьев А.А. Вариации для виолончели с фортепиано или арфой на тему собственного романа «Увы, зачем она блистает» (конец 1820-х)  
 Виельгорский А.Ю. «Тема с вариациями» для виолончели с оркестром или фортепиано (до 1821 г.)  
 Шуберт К.Б. Концерт для виолончели с оркестром № 1 ор. 5 (начало 1830-х)  
 Гебель Ф.К. Соната для виолончели и фортепиано (1830-е)  
 Геништа И.И. Ноктюрны для виолончели и фортепиано ор. 10 (до 1834)  
 Маурер Л.В. Концертант для скрипки и виолончели с оркестром (ок. 1834)  
 Геништа И.И. Три сонаты для виолончели и фортепиано: ор. 6 (издана в 1834-м), ор. 7 (издана в 1837-м), ор. 13 (издана в 1847-м)  
 Шуберт К.Б. Шесть этюдов для двух виолончелей (1840)  
 Львов А.Ф. Дивертисмент «Дуэль» для скрипки и виолончели с оркестром (1840)  
 Голицын Н.Б. Фантазия на русские темы для виолончели с оркестром (1844 г.)  
 Лядов К.Н. Фантазия на цыганские песни для виолончели с фортепиано или оркестром (1840–1850-е)  
 Шуберт К.Б. «Русская фантазия» для виолончели и фортепиано ор. 26 (издана в 1840–1850-е)  
 Шуберт К.Б. Фантазия «Souvenir de Moscou» для виолончели и фортепиано ор. 38 (издана в 1840–1850-е)

<sup>300</sup> Такого рода выступления и на Западе, и в России без обиняков назывались тогда Concert-monstre. – См.: [Зейферт И.И.]. Цит. изд. С. 9; Одоевский В.[Ф.]. Письма А. Верстовскому / Подгот. к печати Г.Б. Бернандта // Советская музыка. 1952. № 8, авг. С. 78.

- Шуберт К.Б. Две фантазии (*Fantaisies de salon*) на темы из оперы Глинки «Руслан и Людмила» для виолончели и фортепиано (изданы в 1840–1850-е)  
 Афанасьев Н.Я. Концерт для виолончели с оркестром (до 1850 г.)  
 Рубинштейн А.Г. Три пьесы для виолончели и фортепиано op. 11 № 2 (1850-е)
- Шуберт К.Б. Концерт (*Concerto patetico*) для виолончели с оркестром № 2 op. 36 (середина 1850-х)

Отметим закономерное появление сразу двух концертов уже практически «за границей» исследуемого здесь периода. (Симптоматично, что Карл Шуберт свой Первый концерт, позже посвящённый Матвею Виельгорскому, написал в Магдебурге, не в России, – здесь эпоха исполнения циклических опусов целиком пока только «ожидалась»). Обратим внимание также на сознательное, намеренно неопределённое «балансирование» жанров между «салонной» и собственно «концертной» идеями исполнения. Многие концертные произведения предполагают аккомпанемент оркестра, струнного квартета или фортепиано, и только те авторы, которые, по-видимому, были заранее уверены в осуществлении исполнения в надлежащем виде, без оговорок указывали оркестр. Что же касается чисто технологических сложностей, то в доступных для нас нотах они представляются максимальными, и это не удивительно: пока что развитие отечественного виолончельного искусства находилось в той стадии, когда выдающиеся артисты, создавая музыку, рассчитывали, прежде всего, на себя.

О том, с каким неослабным интересом воспринимали тембр виолончели отечественные композиторы – авторы опер, балетов и симфонических опусов, дают представление различные оркестровые соло, написанные для этого инструмента в конце XVIII – середине XIX веков.

В данной малоисследованной области обратим внимание на особенности инструментовки в партитурах Осипа Козловского (1757–1831), композитора, чей период активного ученичества пришёлся на вторую половину XVIII столетия, когда понимание и осмысление русского национального стиля было как нельзя более близким общеевропейским стандартам мышления. В частности, симфоническую монументальность и идею оркестрового «живописания», как указывает Фортунатов, Козловский, по всей видимости, наследовал от Джузеппе Сарти, долгое время

(1784–1802) работавшего в России и создавшего здесь оригинальную композиторскую школу<sup>301</sup>. Симптоматично, что в тот же период, когда в западноевропейских (преимущественно французских) театральные партитуры «хоры виолончелей стали правилом» (об этом см.: Глава 1, с. 67–68), подобный «хор» или хорал, исполняемый I–II виолончелями и контрабасом, появился в увертюре Козловского к трагедии «Эсфирь» (1816).

Козловский – сам умевший играть на виолончели – замечательно использовал выразительные возможности инструмента. Лирические дуэты виолончелей запоминаются в четвертой части его «Реквиема» (1798), первого сочинения этого жанра в России, а также в музыке к мелодраме «Фингал» (1805, *Andante lamentabile*). Что же касается сольных эпизодов, то один из них, написанный для «Te Deum Laudamus» (1816, D-dur), представляет по существу небольшой ноктюрн, изобилующий мелизмами и охватывающий диапазон натуральных звучаний до *fis* и флажолетов до *a* второй октавы. И это даже немного выше, чем в инструментовке упоминавшегося Фортепианного квартета Шумана, где верхний звук виолончельного диапазона – *f* второй октавы (кода первой части, раздел *Più agitato*, виолончель традиционно дублирует скрипку октавой ниже). При сравнении, однако, необходимо учитывать разницу жанровую – между аккомпанирующим оркестром театрального сочинения и романтическим ансамблевым составом солистов, хронологическую – между 1816 и 1842 годами, наконец, стилевую и психологическую – между восприятием уровней развития, которых смогло достичь к этим временам западноевропейское и русское виолончельное искусство.

Вообще же в трактовке виолончельных оркестровых красок отечественными композиторами рубежа веков много неожиданного для внимательного глаза, привыкшего к западным партитурам. При сопровождении певческих голосов, в дуэтных эпизодах с духовыми инструментами «русские» виолончели нередко играют пиццикато или с сурдиной – довольно смелые приёмы, рассчитанные на мастерски выстроенный (или идеальный, то есть в реальных условиях недостижимый)

---

<sup>301</sup> См.: Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунанове / Сост., расшифровка текста, примеч. Е.И. Гординой. М., 2004. С. 158.

оркестровый баланс. В частности, в мелодраме «Орфей» (1792) Евстигнея Фомина (1761–1800) драматический монолог героя перед вратами ада сопровождается виолончелями пиццикато, выполняющими функцию так называемого облегчённого баса<sup>302</sup> и ведущими к тому же свой собственный диалог с кларнетом.

В оперных партитурах Алексея Верстовского (1799–1862) – композитора уже последующего периода, современника (и соперника) Михаила Глинки – виолончель также используется в большинстве в принципе известных функций: как облегчённый бас, как партнёр в дуэте, как солирующий голос (в «Пане Твардовском», 1828; «Аскольдовой могиле», 1835; «Тоске по родине», 1839; «Чуровой долине, или Сне наяву», 1844 – то есть в четырёх из шести его опер) и, наконец, в составе традиционных для этого времени «виолончельных квартетов» (они же хоры или хоралы) – в «Пане Твардовском» и «Громобое» (1854). Композитор любил виолончельный тембр, применяя его преимущественно в лирических, кантиленных эпизодах и предпочитая настолько, что даже заслужил по этой причине дружеский «упрёк» В.Ф. Одоевского. В письме, отправленном после премьеры в Петербурге «Пана Твардовского» 28 января 1829 года, Одоевский прямо высказал весьма дальновидное и профессиональное замечание: «Но скажу тебе, чего другому не скажу: что тебе далась Виолончель? Ты её рассыпал без бережливости; заметь, что почти всякий № начинается и оканчивается ею, оттого, несмотря на различные характеры нумеров, есть какая-то монотония в опере. <...> Есть общее правило, всеми теоретиками и практиками принятое: не следует давать преобладание одному инструменту ни в симфонии, ни в опере [последнее предложение в оригинале написано по-французски – Д.Г.]. <...> Зачем ты так мало обрабатываешь оркестр? <...> Я знаю, ты хочешь быть простым, это прекрасно, но будь уверен, что простота не исключает отделку <...>»<sup>303</sup>.

<sup>302</sup> В некоторых партитурах Фомина, Бортиянского и Пашкевича отделение виолончелей от контрабасов внутри общей (басовой) группы чаще всего происходит при акустическом сопоставлении звучаний: в громких эпизодах инструменты дублируют друг друга, в тихих – нет. Этим и создаётся эффект облегчённого баса. Подробнее об этом см.: Ветлицына И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. Об истоках оркестра в России до Глинки. М., 1987. С. 14.

<sup>303</sup> Одоевский В.[Ф.]. Письма А. Верстовскому / Подгот. к печати Г.Б. Бернандта // Советская музыка. 1952. № 8, авг. С. 73.

В отличие от Верстовского, Глинка не особенно тяготел к однозначному использованию сольного тембра инструмента. Однако и этот композитор отдал дань складывавшейся оперной традиции: в нескольких разделах «Жизни за Царя» элегические темы играют четыре виолончели<sup>304</sup>. В целом же для Глинки интереснее было задействовать виолончель в сочетаниях с соседствующими струнными и духовыми. Потому что глинкинский оркестр чаще всего передаёт даже не состояние, а картину, колорит. И внутри неё очень важны такие тонкие вещи, как индивидуальный штрих, особенности реального звукоизвлечения и акустического эха, передача нюансов выразительности в разных регистрах, создающая красочные соцветия и контрасты настроений. Иными словами, виолончельная группа глинкинского оркестра по функции и статусу приближается к вагнеровской – в том и другом случаях здесь представлены максимально усиленные, умноженные, форсируемые качества и особенности солирующей игры. А ремарки *vibrato* и *princiale* в партитурах Глинки призваны подчеркнуть важность такого подхода.

При этом виолончельные партии в оркестре Глинки почти всегда удобны; даже если технологически они и требуют некоторых (небольших) усилий для приспособления, то смысловая обоснованность голосоведения, его вписанность в логику изложения сюжета значительно помогает исполнению.

Шедевром глинкинской инструментовки является увертюра «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», вторая редакция которой окончена в 1851 году и кульминационно завершает описываемый период, одновременно открывая обширную перспективу будущих достижений.

О том, как «изнутри» оркестра воспринимается основная глинкинская идея развития, получившая название «глинкинских вариаций», по обыкновению образно говорит Фортунатов: «<...> Начинается варьирование: та же самая тема [La Jota], но в другом аспекте. Другой распев – другие средства, другие обязанности и другое наше чувство. Появляются виолончели. Они всегда ужасно темпераментны, и темперамент бурный, в то время как у альтистов <...> всегда вялый. Поэтому чередование двух тембров – это чередование двух характеров. Виолон-

---

<sup>304</sup> См. далее сноску 307.

чели взвиваются с темпераментной фразой. <...> Как вы это будете играть? Вы сразу, с первого же такта <...> левой рукой взвиваетесь до середины струны и лезете немножко дальше; на целую октаву поднимаетесь – из нижнего регистра тенора вы переходите в верхний регистр. Кантилена виолончели надставляется фигурационными фразами кларнета, который по тембру резко ей контрастирует: если виолончели всегда возбуждённы и горячи, то кларнет всегда холоден. Виолончели стремятся вверх, кларнетные фразы идут вниз, от светлого звука к тёмному, игра светотени.

Дальше <...> Punto Moruno, то есть “Мавританский напев”. Тему играют виолончели, альты и скрипки. Для виолончели это уже высокий регистр, верхний уровень струны, для альты – середина, а для скрипки – игра на баске. Значит, здесь сочетается сразу и патетика, напряжённость высокого регистра, и холодная рассудочность среднего регистра, и массивность интонации скрипок <...> Для скрипок игра на баске – это момент героики. <...> Тема обретает особый характер: она становится необычайно ёмкой, она сразу напряжена <...> и одновременно густа <...>»<sup>305</sup>.

Фортуновым подмечены и акцентированы детали, которые можно и не заметить в процессе «живого» прослушивания музыки. Однако для того, чтобы ощутить, сколько разного и многого вместили в России полтора столетия развития инструментального искусства в целом и виолончельного – в частности, вполне достаточно и единичного впечатления от «Ночи в Мадриде».

Вполне допустимо представить эту увертюру в качестве одной из вершин становления именно отечественной струнно-смычковой школы. В сочинении применение совокупности выразительных приёмов направлено на создание максимально насыщенного и гармоничного впечатления: разветвлённый оркестр, сложная, неожиданная, «хитро придуманная» инструментовка; опора на современный инструментарий и виртуозное им владение каждого исполнителя группы; наконец, использование названных качеств для создания *цельной* картины, для передачи смысла единичного на общем фоне. Не эти ли – инструментальные, ис-

---

<sup>305</sup> Фортунов Ю.А. Цит. изд. С. 184–185.



полнительские, композиторские – достижения явились результатом той огромной «внутренней работы», которую на протяжении десятилетий проделывали государственные структуры и частные образования, монархи, администраторы и меценаты, музыкально-общественные деятели, импресарио и концертные агенты, выдающиеся педагоги и виртуозы, скромные ансамблисты и оркестранты? Всё для того, чтобы артисты симфонического коллектива смогли ощутить себя сложившимися художниками, возможными солистами и одновременно – носителями единой идеи.

Таким образом, в последнее «предконсерваторское» десятилетие русская школа струнного инструментализма *уже* обладала главным неотъемлемым признаком бытования настоящей традиции – качественной однородностью, проникавшей на все уровни существования музыкального искусства. И виолончельная школа, будучи составляющей общей тенденции, естественным образом усвоила её доминирующие черты.

### Глава 3. Новизна и преемственность тенденций русской виолончельной школы в деятельности первых отечественных консерваторий

Во времена Античности школу рассматривали прежде всего как процесс общения (беседы) единомышленников в определённом месте в часы досуга (от греч. σχολή [схоли] – досуг, свобода от физических занятий). Подобная «система связей»<sup>306</sup> – как официальных, установленных законодательно, так и неформальных – сложилась в отечественном музыкальном исполнительстве уже в XVIII столетии. Процессы её функционирования были рассмотрены в нескольких взаимопересекающихся плоскостях: начиная с государственного регулирования в области образования и заканчивая «общением» в сфере (и внутри) сугубо музыкальной стихии.

Однако предметно, географически такого определённого места для проведения полезного досуга в то время в России у музыкантов разных сословий не было. Они могли общаться во время репетиций и на занятиях с капельмейстерами, концертмейстерами и репетиторами, но лишь в рабочее время, и вдобавок это образовательное общение происходило в кругу представителей лишь одной музыкальной специализации – оркестровой. А творческие контакты исполнителей-солистов, преимущественно дворян, не ограниченных жёсткими рамками профессиональных и учебных графиков, осуществлялись в иерархически иной сфере. Она охватывала места проведения домашних вечеров и больших публичных собраний, встречи выдающихся виртуозов и других авторитетных деятелей искусства, а также гастроли российских и зарубежных солистов в самых лучших аудиториях преимущественно крупных европейских городов.

Две указанные коммуникативные плоскости, с формальной точки зрения, систематически пересекались на концертах, где солисты выступали в сопровожде-

---

<sup>306</sup> Философская школа // Философский словарь. См.: [Электр. ресурс]. URL: [http://gufo.me/content\\_fil/filosofskaja-shkola-128.html](http://gufo.me/content_fil/filosofskaja-shkola-128.html) (Дата обращения 04.03.2015).

нии оркестров; в других же ситуациях пересечение если и имело место, то в исключительных, редчайших случаях – например, когда блестящие аристократы Н.П. Шереметев, Матв.Ю. Виельгорский и Н.Б. Голицын решали поиграть в оркестре<sup>307</sup>, или когда на публичных вечерах известных учебных заведений появлялись просвещённые покровители, вплоть до лиц императорской фамилии. Однако одновременное нахождение в стенах одного здания представителей разных сословий – виртуозов-звёзд, крепостных музыкантов и аристократов, нетитулованных воспитанников и принцев – полноценным творческим общением может быть названо с большим преувеличением.

Помимо ограничений, диктуемых различиями социальных статусов музыкантов, одной из существенных причин разъединения являлось и то, что, кроме собственно музыки, инструменталистов между собой больше ничто не связывало: уровень общей культуры и образования (в том числе и специального) во всех условиях, разумеется, был разным, естественно инспирируя различные по качеству языки общения, различные ценности и мировоззрение, практически не оставлявшие общих «точек коммуникативного соприкосновения».

Следовательно, в процессе создания принципиально новой для России образовательной музыкальной концепции требовалось прежде всего уделить внимание проблематике как профильного обучения, так и выработке основ специфического образа жизни и творчества, невозможных вне становления особого рода системы социальных связей, ценностей и интересов.

Пути постепенного решения этой крупной проблемы в большей или меньшей степени формулировал уже первый дошедший до нас фундаментальный отече-

---

<sup>307</sup> Так, во время репетиции первого акта оперы М.И. Глинки «Жизнь за Царя», проходившей 1 февраля 1836 года в доме князя Н.Б. Юсупова с крепостным оркестром и в присутствии Матв.Ю. Виельгорского, партию сольной виолончели, по просьбе автора оперы, исполнял «очень хороший виолончелист» Н.Б. Голицын. Вероятно, привлечение композитором столь известного своим мастерством артиста было связано с особой ролью виолончелей не только в первом акте (Каватина Антонида, *divisi* виолончелей в сцене Сусанина и Антонида), но и в антракте после четвёртого акта (эпизод *Meno vivo*, четыре виолончели играют тему *a-moll*), и в Адажио из эпилога всей оперы (трио с хором «Ах, не мне бедному», сопровождение которого написано для четырёх виолончелей и контрабаса). Более подробно об этом см.: Глинка М.И. Литературное наследие. В 2-х т. / Ред. В.М. Богданов-Березовский. Л., 1953. Т. 2: Письма и документы. С. 90–91, 162.

ственный проект организации специального музыкального учебного заведения – план образования «Музыкального отдела при Академии Художеств»<sup>308</sup>, изложенный А.Г. Рубинштейном в письме Великой Княгине Елене Павловне от 15/27 октября 1852 года<sup>309</sup>.

Дата составления плана представляется во всех отношениях закономерной – трудно было выбрать время более подходящее: ведь к середине XIX столетия занятие музыкальным искусством в России постепенно перестало восприниматься в качестве удела немногих, достояния избранных. Позади оставались 1840-е – десятилетие ранее невиданных триумфов русских виртуозов, чьи выступления за границей (разумеется, не по количеству, но по качественному уровню персоналий) впервые в музыкальной истории в какой-то степени начинали «уравновешивать» гастрольные успехи иностранных «звёзд» в России. На зарубежных сценах, помимо всего прочего, наконец-то зазвучала и русская музыка. А 15 марта 1850 года в Санкт-Петербурге состоялся первый в империи «большой» (или «сборный») целиком музыкальный концерт, программа которого охватывала произведения только отечественных композиторов<sup>310</sup>. Таким образом, проект Рубинштейна увенчал отчётливые социальные изменения, придавал складывавшейся картине дальнейшего функционирования музыкальной области недостающее измерение – профессионально-образовательное.

На страницах плана акцентировалось несколько доминирующих идей: необ-

---

<sup>308</sup> Так называл будущее объединение сам А.Г. Рубинштейн: «<...> учреждение, которое входило бы в состав Академии под названием М у з ы к а л ь н ы й о т д е л <...>». – См.: Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в 3 томах. Т. 1. Статьи, книги, докладные записки, речи / Сост., текстологич. подготовка, комм. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. М., 1983. Письмо № 29. С. 40.

<sup>309</sup> Хронологически этот проект первым не является, что говорит прежде всего о востребованности в тот период данной идеи. Ещё в 1819 г. капельмейстер Придворной певческой капеллы (с 1825-го – дирижёр московского Большого театра) Фридрих (Фёдор Ефимович) Шольц (1787–1830) представил проект учреждения в Москве Музыкальной консерватории. Проект не был осуществлён, и сохранился ли сам документ, сейчас не известно. Шольцу удалось лишь добиться в 1830-м, незадолго до смерти, разрешения организовать у себя на дому бесплатное преподавание генерал-баса и композиции. Подробнее об этом см.: Баренбойм Л.А. Музыкальное образование // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 763–787, 779.

<sup>310</sup> О вечере «Общества посещения бедных» с участием большого оркестра и большого хора под управлением К.Ф. Альбрехта подробнее см.: Одоевский В.Ф. О русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.Б. Бернандта. М., 1956. С. 226.

ходимость получения выпускниками Музыкального отдела тех же привилегий, что и у других воспитанников Академии, то есть собственно звания и положения «свободных художников», дававшего возможность заниматься музыкой как единственной профессией; введение обязательного общего и профильного образования для музыкантов всех специальностей; назначение для преподавания каждого предмета отдельного «именитого» профессора; формирование ученического оркестра; выпуск собственного журнала о музыке на русском языке; возникновение со временем «дочерних» отделений данного учреждения по всей стране<sup>311</sup>.

Система описанных направлений с самого начала призвана была не просто организовать профессиональную отрасль, но способствовать возникновению и развитию того самого коммуникативного пространства, необходимого музыкантам отдельного творческого социума с конкретными физическими и эстетическими константами: помещением для учения и общения, внутривидовыми иерархией и структурой, новым общественным статусом выпускников, собственными оркестром и даже музыкальным журналом<sup>312</sup>.

Как известно, замысел Рубинштейна тогда не был одобрен «сверху»; открытие первого (столичного) отделения Русского Музыкального Общества (РМО)<sup>313</sup> осуществилось лишь в 1859 году. Однако и два года спустя у Музыкальных классов Общества ещё не было собственного постоянного здания, процесс же официального закрепления в российской «Табели о рангах» профессии музыканта продвигался с огромным трудом. В 1861 году Рубинштейн вынужден был прямо заявить на страницах прессы о необходимости придания музыке статуса профессии, а не модного увлечения: «По странному стечению обстоятельств, в России почти нет артистов музыкантов в обыкновенном значении этого слова. Это происходит,

<sup>311</sup> См. подробнее: Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в 3 томах. Т. 1. М., 1983. Письмо № 29. С. 40–41.

<sup>312</sup> Напомним, что в тот период специальные музыкальные периодические издания в основном представляли собой сборники произведений для домашнего музицирования, а рецензии и статьи о музыке публиковались в журналах и газетах более общей направленности. Подробнее об этом см.: Финдейзен Н.Ф. Очерки русской музыкальной критики // Русская музыкальная газета. 1903. № 17–18. Стб. 466–469.

<sup>313</sup> Несмотря на изначальное покровительство и поддержку многих членов императорской фамилии, Русское музыкальное общество только в июле 1873 года получило официальный статус Императорского (ИРМО).

конечно, от того, что правительство наше не даёт, покамест, музыкальному искусству тех же привилегий, которыми пользуются другие искусства <...> не даёт тому, кто им занимается, звания художника. <...> Музыкаю в России занимаются только любители. <...> Разве [можно] оставлять музыку в руках таких людей, которые в ней видят только средство убить время <...>?»<sup>314</sup>.

Выдающийся реформатор прекрасно понимал, что возникновение специализированного музыкального объединения по существу приведёт к созданию сообщества профессионалов совершенно нового для России типа. «С Академией ассоциировалась воспринятая А.Г. Рубинштейном от Листа идея консерватории как “прогрессивной школы музыки”, где у “первых учителей” были бы собраны “все таланты и дарования”, а отношения основывались на братском объединении и “благородной состязательности” учителей и учеников, – пишет современный исследователь. – Эта идея была близка и Н.Г. Рубинштейну, который в открытом письме к ученикам московской консерватории заявлял: “... ни я, ни другие наши профессора не считали и не считают вас своими подчинёнными, а смотрели и смотрят на вас как на своих младших товарищей и будущих сотрудников в общем деле”. Такой характер отношений сохранялся и в дальнейшем. К примеру, М.М. Ипполитов-Иванов называл свой класс свободного сочинения “классом товарищеского совета”»<sup>315</sup>.

Следование в русле академического (то есть идущего от традиций академий<sup>316</sup>) образования предполагало, прежде всего, подготовку не музыкантов-ремесленников, обладавших минимумом необходимых навыков и познаний (в частности, игры и переписки нот), а специалистов-художников, творчески осмысливавших свою деятельность в данной отрасли искусства. Именно для этого в консерваториях для всех учеников были введены сразу и общие предметы (ино-

<sup>314</sup> Рубинштейн А.Г. О музыке в России // Век. 1861. № 1, 4 янв. Цит. по: Кремлёв Ю.А. Ленинградская государственная консерватория. 1862–1937. М., 1938. С. 14.

<sup>315</sup> Миронова Н.А. Об элитарности музыкального образования // Музыка. Мысль. Творчество. У истоков традиций. Исследования. Публикации. М., 1998. Сб. 19. С. 156.

<sup>316</sup> Подробнее о том, что собой представляли эти – прежде всего мировоззренческие – традиции, можно узнать из замечательного современного исследования: Диллон Д. Наследники Платона. Исследование истории Древней Академии (347–274 гг. до н.э.) / Пер. с англ. Е.В. Афонасина. СПб., 2005.

странный язык, эстетика и др.), и профильные дисциплины (теория музыки, гармония, инструментовка и даже свободное сочинение). Всестороннее образование воспитывало новое представление о музыкальном профессионализме, который понимался теперь как «полное господство над муз[ыкальным] материалом»<sup>317</sup> и в таком аспекте противопоставлялся ремесленничеству.

Описанные тенденции возникновения системного коммуникативного культурного пространства не могли не вывести условия бытования отечественной виолончельной педагогической и исполнительской школы на качественно иной уровень. И, что не менее важно, с появлением консерваторий началось формирование основ художественного мировоззрения не только внутри этой профессиональной музыкальной среды, но и вокруг неё. Отныне события и процессы музыкальной действительности чаще всего получали отклик как в консерваторском кругу единомышленников, так и в широких слоях русского художественного сообщества.

## **§ 1. Восприятие творческой фигуры артиста в новых условиях**

Основоположником русской классической виолончельной школы в российском музыкознании единодушно считается Карл Юльевич Давыдов (1838–1889). Уроженец Курляндской губернии, частный ученик Индржиха (Андрея Ивановича) Шмидта (Шмита) и Карла Шуберта, Давыдов уже в 14-летнем возрасте впервые порадовал своим выступлением столичных слушателей. «Были и теперь есть дети-виртуозы на других, более лёгких и доступных детскому возрасту, инструментах; – отмечал критик. – Но до сих пор ещё никто из них и никогда не являлся на

---

<sup>317</sup> Корабельникова Л.З. Танеев о воспитании композиторов // Советская музыка. 1960. № 9. С. 62.

суд публики с таким трудным инструментом, как виолончель»<sup>318</sup>.

Действительно, в первой трети XIX века виолончелисты-вундеркинды встречались, но, разумеется, гораздо реже, чем скрипачи, пианисты и даже духовики: ведь виолончель тогда ещё не закрепила окончательно в статусе солирующего концертного инструмента, а концертирующими виртуозами во все эпохи в принципе становились единицы. В 1852 году, когда дебютировал Давыдов, интерес в России к вундеркиндам уже вступил в завершающую стадию. Безусловно, талант юных дарований по-прежнему привлекал публику и гарантированно собирал залы. Свидетельством тому служат многочисленные гастрольные паломничества в богатую и падкую на известные имена Россию западноевропейских малолетних виртуозов, сопровождаемых, по примеру В.А. Моцарта, своими отцами – зачастую знаменитыми музыкантами. Но времена и публика изменились: теперь от исполнителя любого возраста ждали иного – не поверхностной лёгкости в смене головоломных кунштштюков, а свободы и глубины в передаче состояний и чувств. В такой ситуации невероятно быстрая (можно сказать, мгновенная), уложившаяся в 5–6 лет, эволюция исполнительского стиля Давыдова – от названных качеств виртуозности к мастерству интерпретации образного содержания – с одной стороны, очень удивляет<sup>319</sup>, с другой же – представляется закономерной.

«Следует заметить, что своими достижениями в игре на виолончели К.Ю. Давыдов больше всего был обязан самому себе, своему яркому исполнительскому дарованию и художественному чутью, своей способности к критическим наблюдениям и самоанализу, умению отобрать и творчески освоить всё ценное и прогрессивное, привлекавшее его взыскательный вкус и внимание», – констатирует Гинзбург<sup>320</sup>.

Давыдов, без сомнения, относился к исполнителям, в чьём творчестве разумное планирование играло никак не меньшую роль, чем эмоциональные взлёты.

---

<sup>318</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 19.

<sup>319</sup> Для сравнения можно вспомнить о том, что в биографии великого современника Давыдова – А.Г. Рубинштейна, который был старше на 10 лет и, следовательно, раньше начал виртуозную карьеру, – подобная эволюция заняла никак не менее 15, а то и 20 лет.

<sup>320</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. С. 21.



Вероятно, этому в немалой степени способствовало полученное виолончелистом фундаментальное образование, по традиции того времени не ограниченное только музыкой: в 1858 году он окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета со степенью кандидата математических наук и только после этого отправился в Лейпцигскую консерваторию, где учился (одновременно с Э. Григом) теории у знаменитого М. Гауптмана.

Данные об обучении Давыдова по специальности у известного виолончелиста Ф. Грюцмахера неоднократно опровергались или вообще не упоминались в отечественной музыкальной литературе<sup>321</sup>. И дело даже не в том, что на определённых этапах её развития (в 1930-е – 1970-е годы) было общепринятой тенденцией представлять русских (да, впрочем, и зарубежных) музыкальных классиков в качестве самородков и самоучек (вспомним хрестоматийные заявления, например, об И.С. Бахе и некоторых русских композиторах: «гениальный самоучка»)<sup>322</sup>. В данном случае проблема гораздо глубже: утверждая преемственность стиля Давыдова в рамках традиций развития «родственных» виолончельных школ (Шмидт

<sup>321</sup> См., в частности: Гутор В.П. К.Ю. Давыдов как основатель школы / Предисл., ред. и примеч. Л.С. Гинзбурга. М.; Л., 1950; Гинзбург Л.С. К.Ю. Давыдов. М., 1950; Гинзбург Л.С. Давыдов Карл Юльевич // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С. 128–129; Гинзбург Л.С. Цит. изд. С. 29.

По-видимому, одним из первых таких упоминаний, с середины XX века периодически возникающих в западной музыковедческой литературе, является статья о Давыдове в одном из современных переизданий «Музыкального словаря» Г. Римана. – См.: Gurlitt W. Dawydow Karl (Davidow) // Riemann H. Music Lexikon Personenteil. Mainz, 1959. Auflage 12. Bd 1. S. 374. Информация, приведённая в статье, основывается на корпусе материалов, состоящем исключительно из трудов Гинзбурга 1950-х годов. Поскольку Гинзбург всячески отрицал факт занятий Давыдова с Грюцмахером, то сведения, опубликованные Gurlitt, по понятным причинам необходимо квалифицировать как ошибку редактора или переводчика, подготовивших к печати текст о русском виолончелисте. Таким образом, данные об уроках Давыдова в специальном классе Лейпцигской консерватории или частным образом у Грюцмахера в настоящее время представляются ошибочными и бездоказательными.

<sup>322</sup> Как известно, такое мнение о Бахе сложилось под влиянием высказывания А. Швейцера: «Итак, Бах – самоучка и не принадлежал ни к какой школе». – См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 140. А для восприятия в качестве самоучек отечественных композиторов достаточно сделал Л.Л. Сабанеев. См., например, его констатации: «<...> Глинка был в сущности своим человеком малокультурным, типичным интуитом, гениально одарённым в музыке, но лишённым кругозора»; «<...> “Могучая кучка”, составленная из музыкантов-самоучек, в сущности гениальных дилетантов <...>». – Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М., 2004. С. 27, 32. Да и в настоящее время на сайте Московской консерватории можно прочесть следующее: «Подобно Балакиреву, [Николай] Рубинштейн был, что называется, прекрасным практическим музыкантом, гениальным самоучкой». – См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127595> (Дата обращения 04.03.2015).

– чех, Грюцмахер и К. Шуберт – немцы, представители дрезденского направления), пришлось бы признать и непосредственную преемственность собственно русской классической школы как таковой.

Между тем творческая биография Давыдова, представленная в совокупности фактов и событий его исполнительской, музыкально-общественной и педагогической деятельности, в значительной степени сопротивляется ограничению тенденциями бытования любой отдельно взятой традиции, ибо эта биография – как часть эстетического и мировоззренческого культурного контекста той эпохи – несомненно, шире толкований отдельно взятых школ и направлений.

Достаточно уже того, что Давыдов-виртуоз на протяжении всей жизни сознательно развивал составляющие типично русского исполнительского стиля – выразительность, напевность, глубину и осмысленность интонирования, в таком концентрированном виде не встречавшиеся, пожалуй, в искусстве ни одного из зарубежных мастеров. И здесь в качестве прямого предшественника Давыдова необходимо назвать не какого-либо из его признанных педагогов, а Франсуа Серве – выдающегося бельгийского виолончелиста (ученика Н.Ж. Плателя, Париж), который в 1840-е естественно перенял пальму первенства из рук Бернгарда Ромберга и производил невиданный фурор своими выступлениями в России.

Нюансы и подробности не штриховой техники, не аппликатурных перемещений, а индивидуальной окраски звука, по-видимому, прежде всего волновали Давыдова, многое «подсмотревшего» на концертах великого бельгийца. Симфоническая широта охвата всей палитры возможностей виолончели, представление произведения как поступенно развивающегося разнообразного повествования, где часть всегда идейно и тематически подчинена целому – вот самый важный из результатов, к которым удалось прийти Давыдову-концертанту.

Однако необходимо отметить, что становление творческих принципов Давыдова происходило на весьма благодатной почве – в распоряжении музыканта находился огромный виолончельный репертуар (от И.С. Баха до К. Сен-Санса), уже принятый в России не только музыкантами, но и заинтересованной публикой, благодаря просветительской деятельности братьев А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов,

учреждению ими систематических концертов РМО. Реформа отечественной концертной практики позволила артисту по-иному ощутить себя не только на сцене, но и в социальной среде: престижность, элитарность профессии виртуоза теперь обеспечивала ему равенство – как в области доходов, так и в сфере общественного восприятия – с людьми именитыми и состоятельными.

В Западной Европе изменение отношения к инструменталистам-солистам, как уже говорилось, наступило значительно раньше. «Со времени Бетховена на недавно (в XVIII столетии) выстроенный концертный подиум музыка выставляет харизматически-путеводные фигуры: “гения” – в высоком искусстве, “звезду” – в музыкальном бизнесе, – отмечает исследователь-культуролог Т.В. Чередниченко. – Эти персонажи совсем не то, что “образцовый кантор” или “совершенный капельмейстер” (приведены типичные выражения из названий учебных руководств XVII–XVIII веков). “Гений” и “кантор”, “звезда” и “капельмейстер”: пары слов подразумевают разную этику, стилистику и статистику музыкальной жизни»<sup>323</sup>.

Карл Юльевич Давыдов – звезда отечественной и западноевропейской концертных сцен<sup>324</sup>, выдающийся солист и ансамблист, талантливый администратор, организатор и педагог, уважаемый коллега и друг П.И. Чайковского и А.Г. Рубинштейна, А.П. Бородина и В.В. Стасова, Г. фон Бюлова и Ф. Листа – первым из российских виолончелистов смог достичь общественного положения, сопоставимого со статусом наиболее популярных западноевропейских мастеров. И это столь высокое положение было результатом существенных перемен в области отечественной музыкальной культуры, ибо вне развитой концертной индустрии, вне консерваторской и «околоконсерваторской» системы мышления существование музыканта уровня и ранга Давыдова сделалось бы невозможным.

«Характерно, что <...> тогда принадлежность к художественной элите перешивала в общественном сознании социальные предрассудки, – констатирует Н.А. Миронова. – Современники вспоминали, что Николай Рубинштейн, вышед-

<sup>323</sup> Чередниченко Т.В. В режиме музыкального времени // Новый мир. 2001. № 8. С. 158–159.

<sup>324</sup> Из восторженных отзывов о его выступлениях, скрупулёзно собранных в русских и иностранных архивах Гинзбургом, можно составить отдельную небольшую брошюру. – См.: Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 19–70.

ший из купеческого сословия и имевший всего лишь чин губернского секретаря, “ещё не дожив до тридцати лет, был положительно из местных тузов, держал себя наравне с самыми важными стариками и приглашался, как архиерей, на всякого рода торжества общественные”»<sup>325</sup>.

Разумеется, что статус и общественное восприятие Н.Г. Рубинштейна не шли ни в какое сравнение с отношением к одному из его педагогов – знаменитому некогда московскому пианисту А.И. Виллуану (1808–1878, между прочим, ученику не менее знаменитого Ф.К. Гебеля), равно как положение и достижения Давыдова – художника, артиста – в какой-то мере даже противопоставлялись упорной, каждодневной, *обыденной* практике музыкальных «ремесленников», его учителей и непосредственных предшественников. Тем более что их сольная деятельность, как правило, значительная в Западной Европе, в России не была востребована в адекватной степени – время плеяд блистающих концертных звёзд ещё не пришло. И здесь эти иностранные инструменталисты до наших дней остались в истории лишь приглашёнными преподавателями – «передаточным звеном» в процессе преемственности великих, значительных и почвенных традиций.

«“Русские иностранцы” не были новаторами, напротив, все они занимали в творчестве явно охранительную позицию, – констатирует Т.Ю. Масловская в результате исследования материала за более чем 350-летний период. – Будучи завершителями классико-романтической эпохи, они, кто интуитивно, а кто, отдавая себе полный отчёт, чувствовали себя ответственными за сохранение “вечных” ценностей и идеалов предков – и прямых, “по крови”, и духовных»<sup>326</sup>.

Очевидно, что без фундаментальной «предварительной работы» зарубежных специалистов в виолончельном искусстве России не было бы, вероятнее всего, вообще *никакой* школы. Но понятно также и другое: только расцвет отечественного виолончельного искусства в деятельности РМО и консерваторий мог породить творческую фигуру такого масштаба, как Давыдов. Этот профессионал усво-

<sup>325</sup> Миронова Н.А. Об элитарности музыкального образования. Цит. изд. С. 154. Цитата взята автором из воспоминаний Г.А. Лароша, опубликованных в: Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. I. М.; Лейпциг, 1900. С. 208.

<sup>326</sup> Масловская Т.Ю. Русские иностранцы и музыкально-культурная жизнь Москвы // Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша, 1997 / Сост. С.Г. Зверева. М., 1999. С. 250.

ил и объединил в своём стиле «уроки» многих западных школ и исполнителей; создал собственную, индивидуальную модель преемственности и преподавания и на протяжении многих лет воплощал её в жизнь; наконец, он возвысил русскую виолончельную школу до положения одной из ведущих в Европе. Ведь Давыдов был первым в России отечественным инструменталистом-струнником, к которому с удовольствием приезжали для учёбы иностранцы, в том числе – знаменитые позднее продолжатели традиций дрезденской школы Ю. Кленгель, Г. Виган и К. Фукс.

Именно поэтому на почётное место первого русского профессионального виолончелиста отечественные исследователи, не сговариваясь, поместили Давыдова: по праву рождения прибалта, по национальности еврея, по музыкальному воспитанию, с точки зрения иностранных специалистов, – преемника немецкой школы. И, как это нередко бывает, торжество генеральных установок данной «славянской» концепции немедленно привело к неточностям и умалчиваниям по отношению не только к замечательным предшественникам музыканта, но и к его соратникам и консерваторским коллегам.

## **§ 2. Первые русские консерватории: педагоги и воспитанники**

В 1860 году, после триумфальных гастролей по Германии, Давыдов был приглашён занять освободившееся место первого виолончелиста в оркестре Гевандхауза, а в 1861-м – профессора в Лейпцигской консерватории<sup>327</sup>. Однако своё пребывание за границей сам музыкант рассматривал лишь как временное: уже в конце 1861-го он запрашивал А.Г. Рубинштейна о положении дел в России. В ответ-

---

<sup>327</sup> Ф. Грюцмахер – предшественник Давыдова на обеих этих должностях – сначала перешёл на место директора оркестра, а затем принял приглашение о переезде на работу в Дрезден.

ном письме Рубинштейн прямо указывал на необходимость гастролей в российских столицах как средства достижения достойной должности. «<...> Если Вы приедете сюда, то было бы весьма целесообразно, чтобы я резервировал Вам место в концерте РМО, – констатировал он. – Определённого для Вас здесь ничего нет, и добиться чего-либо значительного можно лишь преодолев многие препятствия. Я не сомневаюсь, однако, что когда Вас услышат и Вы лично будете здесь, найдётся для Вас хорошая должность. Если это входит в Ваши планы, я посоветовал бы Вам приехать сюда не слишком поздно [т.е. в разгаре концертного сезона, до начала Великого поста – Д.Г.] с тем, чтобы сыграть в нашем концерте, дать свой собственный концерт, принять участие в концертах театра и в нескольких soirées [вечерах] у великой княгини Елены [Павловны – покровительницы РМО], одним словом, принять участие в сезоне. Много денег это не даст, но только таким путём Вы сможете получить здесь почётное и доходное место»<sup>328</sup>.

Вняв доверительным объяснениям, 28 февраля / 12 марта 1862 года Давыдов, сохраняя за собой обе иностранные должности, приехал в Петербург и Москву для концертов<sup>329</sup>. Спустя несколько месяцев исполнитель, как указывает Г.А. Блох, «занял место первого виолончелиста в оркестре Императорской итальянской оперы и получил звание солиста Императорского двора»<sup>330</sup>. Непосредственным предшественником Давыдова на этом престижном месте был один из первых наставников молодого музыканта, знаменитый немецкий виолончелист Карл Шуберт, большую часть своей жизни (28 лет) посвятивший России. Вдобавок к активной административной и исполнительской деятельности в разных объединениях, в 1860 году Шуберт был приглашён А.Г. Рубинштейном в инструменталь-

---

<sup>328</sup> Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. Письма (1850–1871) / Сост., текстологич. подготовка, комм. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. М., 1984. С. 117.

<sup>329</sup> На афишах этих концертов, проходивших в марте–апреле 1862 г., Давыдов анонсировался как «профессор Лейпцигской консерватории». – См.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. М., 1965. С. 31.

<sup>330</sup> Блох. Г.[А.]. Давыдов Карл Юльевич // Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А. Половцова. СПб., 1905. Т. 6. С. 28.

ные классы РМО<sup>331</sup>, а затем – и в открывшуюся 8/20 сентября 1862 года консерваторию.

Симптоматично, что цитированное письмо Рубинштейна от 4/16 января 1862-го ни словом не указывает на возможность преподавания Давыдовым виолончели в стенах консерватории. Ведь в работе инструментальных классов, на основе которых было создано данное музыкальное учреждение<sup>332</sup>, уже принимали участие два выдающихся столичных педагога: Карл Шуберт (скончавшийся 22 июня 1863-го) и Ян (Иван Иванович) Зейферт, переехавший в Петербург в 1852 году и вплоть до 1889 года остававшийся солистом Императорского балетного оркестра, согласно профессиональной иерархии – второго музыкального коллектива страны.

Как и в предшествовавшие времена, любая (а тем более концертмейстерская) должность в оркестрах русских Императорских театров была мечтой каждого перспективного инструменталиста Европы. И именно в эти оркестры, а вовсе не в только что образованные консерватории, стремились замечательные исполнители, делая впоследствии «рекламу» и поднимая международное реноме и оркестров, и театров, которые, в свою очередь, ответно поддерживали высокий статус своих музыкантов.

Разумеется, что первое в России во всех отношениях профессиональное музыкальное общество<sup>333</sup> и первые консерватории страны в гораздо большей степе-

---

<sup>331</sup> Платные курсы по классам фортепиано, скрипки, виолончели, вокала, теории музыки и хорового пения начали работу с сентября 1860 года в левом каре Михайловского дворца. См.: Алексеев-Борецкий А.А. Н.И. Заремба – профессор класса специальной теории // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. СПб., 2013. С. 301.

<sup>332</sup> Как известно, консерватория в Проекте А.Г. Рубинштейна называлась «Императорской музыкальной школой», а при открытии именовалась «музыкальным училищем» – для того, чтобы в глазах титулованных покровителей первое русское заведение такого типа не выглядело «подражанием» немецкой модели. – См.: Письмо (А.Г. Рубинштейна), адресованное Министру Народного Просвещения Русским Музыкальным Обществом (1859 г.) [Первый проект Устава будущей Санкт-Петербургской музыкальной школы, оригинал на франц. яз.] / Публикация Д.В. Стасова // Русская музыкальная газета. 1909. № 45. Стб. 1010–1020.

<sup>333</sup> Напомним, что в 1802 г. было создано старейшее русское музыкальное объединение подобного типа – Санкт-Петербургское филармоническое общество. Согласно уставу общества, опубликованному в 1807-м, в действительные его члены принимались исключительно артисты оркестров императорских театров. Однако деятельность организации ограничивалась приглашением наиболее известных солистов и дирижёров для концертов два раза в год, репертуарная политика была достаточно хаотичной, преподавание и творческий рост отдельных музыкантов

ни, чем императорские институции, нуждались в рекламе. Именно поэтому для педагогической деятельности в консерватории приглашались «звёзды» европейского масштаба. На отделения вокального и фортепианного искусства таких мастеров приходилось выписывать из-за границы. А представители оркестровых специальностей уже находились в России, играя в оркестрах и сольно, а большинство также преподавало здесь в государственной и частной сферах, и оставалось лишь уговорить инструменталистов совмещать многочисленные обязанности с ещё одной – обучением студентов консерваторий.

Все без исключения первые консерваторские профессора-виолончелисты занимали ответственные должности в оркестрах. Помимо престижного положения, такая работа обеспечивала стабильный и высокий доход. В проекте создания Императорской музыкальной школы А.Г. Рубинштейн предусматривал размеры жалований профессорам в количестве 600 рублей, а их помощникам – 400 рублей в год<sup>334</sup>. Судя по тому, какие дополнительные «подработки» он вынужден был гарантировать певице Генриетте Ниссен-Саломан, приглашая её преподавать в Петербурге, «официальные» зарплаты педагогов выглядели, по тем временам, не особенно привлекательно.

«Вы завоевали здесь репутацию лучшего преподавателя пения, – писал он. – Можете, следовательно, с уверенностью рассчитывать на частные уроки по 5 р[ублей], число которых будет зависеть от Вас. Сверх того Великая княгиня [Елена Павловна] гарантирует Вам 1000 р. за своих учениц по 2 часа в неделю, а Общество [т.е. консерватория] – 600 р. за шесть часов в неделю. Таким образом, в итоге 1600 рублей в год за 8 часов в неделю. Следовательно, если позволит здоровье и будет охота, Вы смогли бы дать ещё 50 часовых уроков в неделю по 5 р. [по семь часов в день, и это вдобавок к консерваторскому преподаванию! – Д.Г.], что составит сумму примерно в 12 000 рублей в год. Допустим, Вы захотите давать в неделю только 25 уроков, – это составит 6000 р. за год, то есть всё же на 3000 р.

---

не предусматривались, а публику концертов составляли лишь представители наиболее обеспеченных социальных слоёв.

<sup>334</sup> См.: Письмо (А.Г. Рубинштейна), адресованное Министру Народного Просвещения Русским Музыкальным Обществом (1859 г.) // Русская музыкальная газета. 1909. № 45. Стб. 1014.



больше, чем те 3000 р., которые Вы должны будете предположительно потратить: скажите мне по совести, в каком городе Европы Вы можете надеяться заработать такую сумму! Кроме того, как Вы сами знаете <...> 1600 р., то есть 6500 франков, не платит в год ни одна консерватория в мире, и только от Вас будет зависеть, если Вы дадите согласие на большее количество часов, получить в два, даже в четыре раза больше. Эти 600 р. составляют только гарантию, если не явятся ученики»<sup>335</sup>.

Проект А.Г. Рубинштейна предусматривал наличие в виолончельном классе лишь двух должностей (как теперь говорят, «ставок») – профессора и помощника (адъюнкта). Именно поэтому в сентябре 1862 года, когда открылась первая консерватория, очень перспективный исполнитель Карл Давыдов никак не мог претендовать в ней ни на одно из преподавательских мест: они были отданы концертмейстерам Императорских оркестров – Шуберту и Зейферту.

История не сохранила всех подробностей назначения Давыдова на должность профессора виолончели. Безусловно, авторитет молодого музыканта был высок, но и работавшие в России виолончелисты принадлежали к элите музыкального мира, занимали престижные государственные должности и, что было особенно важно в то время, пользовались полным доверием и покровительством практически всех представителей правящей династии и наиболее приближенной к трону аристократии<sup>336</sup>. Тем не менее, можно предполагать существование некоей предварительной договорённости между Давыдовым и А.Г. Рубинштейном о возможности преподавания виолончелиста в консерватории. За десять дней до её официального открытия в письме будущей супруге, оставшейся в Москве, Давыдов сетовал: «Вот уже два дня я живу в своей новой квартире, и моя деятельность поне-

---

<sup>335</sup> Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. Письма (1850–1871) / Сост., текстологич. подготовка, комм. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. М., 1984. Письмо от 15/27 февраля 1862 г. С. 118.

<sup>336</sup> В частности, Ян Зейферт в написанных в конце жизни мемуарах называет в числе своих учеников Великих Князей Константина Николаевича и Константина Константиновича, Герцогов Е.М. и С.М. Лейхтенбергских (сыновей Великой Княгини Марии Николаевны), Принца Г.П. Ольденбургского, графа П.А. Шувалова и его сына, князя Б.Б. Мещерского, генерала Д.А. Скалона, профессора С.П. Боткина, графа А.О. фон Армфельда, барона К.К. Рауш фон Траубенберга и др. – См.: [Зейферт И.И.]. Воспоминания профессора Петроградской консерватории. Пг., 1914. С. 45–47, 53–55.

многу начинается. Только сколько здесь интриг вокруг меня, тут есть 3 или 4 старичка, которые уже 20 лет *прозябают* [курсив мой – Д.Г.] в Петербурге, и всякий из них метил на место, которое я теперь занимаю; всякий имел свои огромные протекции и со временем надеялся достигнуть своей цели, когда вдруг явился маленький человек, о котором прежде и не думали, и по желанию императрицы его и определили, а об моих старичках даже и не упомянули. Вы можете себе представить, как все озлоблены и как они интригуют против меня, к счастью, они ничем не могут мне повредить»<sup>337</sup>.

Как известно, тогда музыкант был приглашён преподавать лишь историю музыки. И только после смерти К. Шуберта, то есть в сентябре 1863 года, Давыдов принял руководство виолончельным классом и получил звание профессора<sup>338</sup>. Таким образом, как бы этого ни хотелось отечественным исследователям, хронологически не Карл Давыдов – замечательный виртуоз и педагог, самый известный русский виолончелист XIX столетия, – а другие исполнители и преподаватели стояли у истоков нашей классической виолончельной школы<sup>339</sup>.

И более того, если вести речь об общей картине, а не об отдельных персоналиях, на протяжении всей второй половины века и «официальные», и «неофициальные» лики обеих консерваторий с успехом представляли в основном иностранцы. Именно они – сложившиеся мастера, титулованные звёзды европейских

---

<sup>337</sup> Цит. по: Грушевая А.В. Письма К.Ю. Давыдова в фонде рукописного отдела библиотеки Санкт-Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1998. Вып. 2. Письмо от 29 августа 1862 г. С. 128.

<sup>338</sup> См.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 34. Добавим, что получению звания профессора, по давно установившейся традиции, предшествовало назначение на должность концертмейстера первого (оперного) оркестра Императорских театров со статусом Солиста Его Императорского Величества.

<sup>339</sup> К сожалению, в трудах известного эксперта по истории музыки и виолончельному исполнительству Л.С. Гинзбурга вопрос о первых педагогах виолончельного класса Санкт-Петербургской консерватории подробно не раскрывается и всячески обходится. Вероятно, именно поэтому в большинстве изданий энциклопедического характера, где в основу статей о К.Ю. Давыдове положены сведения из работ Гинзбурга, получить достоверную информацию о времени начала преподавания Давыдова в консерватории также не предоставляется возможным. Одной из хронологически последних известных нам научных работ, посвящённых виолончельному исполнительству, в которой начало преподавания Давыдовым игры на виолончели указывается как «со дня основания Санкт-Петербургской консерватории», является кандидатская диссертация А.Н. Селезнёва. См.: Селезнев А.Н. С.М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства. Автореф. дисс. ... канд. иск. М.: МГК им. Чайковского, 2007. С. 9.

концертных сцен и уверенные руководители симфонических оркестров, неплохие композиторы и результативные педагоги, давно создавшие вокруг себя инфраструктуру творческого общения, не имевшие материальных проблем и обеспеченные наиболее способными (и наиболее богатыми) учениками – являлись лучшей международной рекламой для первых профессиональных музыкально-образовательных объединений страны<sup>340</sup>.

\* \* \*

При сравнении количества педагогических персоналий (хронологически ограниченных одной датой – 1917 годом) Петербургской и Московской консерваторий сразу обращает на себя внимание формальное несоответствие: 12 и 5. В Отчётах Московского отделения ИРМО вплоть до 1915 года не фигурирует ни одного имени преподавателя-ассистента виолончельного класса – только профессора. Возможно, что финансирование двух учебных заведений было различным, и вторая должность виолончелиста в Московской консерватории не предполагалась.

Несмотря на данное обстоятельство, число учащихся одного набора и в Москве, и в Петербурге было примерно сопоставимым (от двух до десяти), за исключением самых первых лет функционирования Музыкальных классов. В Музыкальных классах столичного отделения было поначалу два ученика, Московского отделения – 11. Фамилии их (имена не сохранились) ничего не скажут современному исследователю; симптоматичным же представляется, что и там, и там воспитанники ограничивались лишь посещением классов и затем не поступали в открывшиеся консерватории. А достаточно большой поток пришедших в московские Музыкальные классы можно объяснить тем, что ко времени начала преподавания игры на инструментах (осенью 1863 года)<sup>341</sup> система профессионального обучения в Петербурге существовала уже четыре года и приобрела положитель-

---

<sup>340</sup> Для создания большей наглядности проявления данной тенденции в Приложении 6 помещены хронологические списки и краткие биографии первых преподавателей консерваторий Петербурга и Москвы.

<sup>341</sup> Московские классы Русского музыкального общества открылись в 1860 году с обучением элементарной теории музыки и хорового пения (позднее к ним прибавились два класса пения сольного). Классы гармонии, скрипки, виолончели и флейты начали работу осенью 1863-го. См.: Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы в XIX столетии и её отражение в концертной фортепианной практике. М., 2011. С. 432.

ную репутацию. Вообще же «текучесть» кадров учащихся, обычная для ранних лет работы образовательных заведений нового типа, спустя недолгий период (три–четыре года) уже сменилась устойчивыми составами классов.

И в этой связи нельзя не отметить удивительный факт: в обеих консерваториях почти одновременно появились местные «звёзды» – студенты, изначально нацеленные на получение фундаментального образования, восприимчивые и настолько способные, что выросли со временем в выдающихся артистов, прославивших русскую виолончельную школу. В Петербурге это был Александр Валерианович Вержбилович, проучившийся «стандартные» пять лет<sup>342</sup>, в Москве – Анатолий Андреевич Брандуков (1856–1930), поступивший в 1868 году в класс Б. Космана (которого после отъезда сменил В.Ф. Фитценгаген) и закончивший консерваторию в 1877 году, пройдя не только курс исполнительской подготовки, но и позанимавшись теорией музыки с Чайковским<sup>343</sup>.

В целом же количество студентов поначалу было небольшим и на протяжении, по крайней мере, первого десятилетия вполне сопоставимым с количеством выпускников иных музыкальных заведений, государственных и частных. Другое дело, что с налаживанием стройного функционирования структуры ИРМО большинство таких классов стало фактически ненужным и постепенно сокращалось или меняло направление деятельности.

Так, ученики инструментальных классов Придворной певческой капеллы, при общем очень высоком уровне тамошнего преподавания, официально имели право их посещать, только если занимались в хоре Капеллы. Когда у малолетнего певчего начинал ломаться голос, его инструментальные уроки также попадали под угрозу прекращения, но могли и продолжаться – всё зависело от конкретных решений администрации Капеллы; именно поэтому её инструментальные классы

---

<sup>342</sup> Как известно, поначалу время обучения в консерваториях составляло всего 3 года (при этом учитывалось, что многие студенты предварительно закончили Музыкальные классы РМО), затем постепенно этот срок увеличился до 4, 5 и 6 лет и во многих случаях зависел от уровня первоначальной подготовки воспитанника.

<sup>343</sup> О теоретических занятиях Брандукова с Чайковским см.: Брандуков А.А. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 71.

неоднократно то закрывались, то снова открывались, а оркестровый класс был организован Н.А. Римским-Корсаковым лишь в 1883 году. С появлением Петербургской консерватории наиболее перспективные виолончелисты Капеллы, занимавшиеся у Маркс-Маркуса, после ломки голосов чаще всего переходили в консерваторский класс Давыдова, образовав со временем добрую традицию подготовки на начальном этапе обрусевшим немецким виолончелистом будущих давыдовских студентов. Самые известные из них: Сергей Яковлевич Морозов (после окончания в 1870 г. консерватории проработал в оперном оркестре Императорских театров около 40 лет), Николай Николаевич Логановский (учился до 1878 г.; не закончив, поступил в тот же оркестр, где после ухода Вержбиловича стал солистом оперного состава), наконец, Дмитрий Степанович Бзуль (1867–1894, закончил в 1889 г.), выросший в замечательного солиста и ансамблиста.

По первоначальному замыслу Антона Рубинштейна, важнейшей задачей Музыкального училища при Русском музыкальном обществе становилось преподавание «игры на всех инструментах, входящих в состав оркестра»<sup>344</sup>. Однако эта формулировка, записанная в Уставе 1861 года, со временем претерпела значительные изменения: в консерваторском Уставе 1878 года приоритет уже отдан образованию не только «оркестровых исполнителей», но и «виртуозов на инструментах» – вероятно, в противовес музыкантам «массовых профессий»<sup>345</sup>. Это изменение принято, скорее всего, потому, что к концу 1870-х ситуация в среде российских оркестрантов начинала напоминать нынешнюю – выпускников консерваторий, музыкальных училищ и музыкальных классов ИРМО (которые к тому времени открылись в Тифлисе, Киеве, Казани, Харькове, Пскове, Житомире, Саратове, Нижнем Новгороде, Вильнюсе, Нерчинске, Кронштадте, Омске) оказалось так много, что существовавшие оркестры и другие музыкальные коллективы просто не в состоянии были обеспечить всех работой. Подтверждение находится и в воспоминаниях известного художника-футуриста М.В. Матюшина, закончившего

<sup>344</sup> Цитата из Первого устава Музыкального училища при РМО, принятого в 1861 году, приводится по Полному собранию законов Российской империи, закон 37491, с. 358. См.: [Электр. ресурс]. URL: [http://www.nlr.ru/e-res/law\\_r/search.php](http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php) (Дата обращения 20.08.2015).

<sup>345</sup> См.: Устав консерваторий Императорского Русского музыкального общества 1878 г. // Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы 1862–1917. Л., 1964. С. 45.

Московскую консерваторию по классу скрипки в 1881-м: «В большие оркестры в Москве попасть молодому музыканту было страшно трудно – всё занято, мест нет», – свидетельствовал он<sup>346</sup>.

Возможно, описанные перемены касались прежде всего скрипачей – ведь они, единственные из обладателей оркестровых специальностей, традиционно представляют количественное большинство и в рамках симфонического оркестра, и в оркестровом сообществе страны в целом, и в списках струнников, поступавших и поступающих в консерватории. Что же до виолончелистов, то, судя по информации с официального сайта Московской консерватории, к 1891 году включительно это учреждение окончили всего семь исполнителей (все – выпускники класса Фитценгагена): В.И. Дмитриев (учился в 1867–1872 гг.), А.А. Брандуков (1871–1877, диплом и Большая золотая медаль), П.А. Данильченко (1872–1880, диплом и Малая золотая медаль), П.М. Воинов (1873–1878), О.В. Адамовский (1877–1883, диплом и Большая серебряная медаль), И.Ф. Сараджев (1877–1886), М.Р. Семашко (1882–1890, диплом)<sup>347</sup>. Разумеется, поступивших, учившихся, но не завершивших курс было больше – однако не намного.

Так что вряд ли для профессионально образованных виолончелистов поиски места в оркестрах представляли тогда столь же значительную сложность, как для скрипачей. Другое дело, что качественный уровень игры этих коллективов возрастал год от года, о чём свидетельствуют не только материалы отечественной прессы<sup>348</sup>, но и отзывы знаменитейших композиторов, дирижёров и виртуозов, которые приезжали в Россию на гастроли<sup>349</sup>. И до, и после наступления революци-

---

<sup>346</sup> Матюшин М.В. Москва. Консерватория // Матюшин М.В. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9–10, окт. С. 82.

<sup>347</sup> Официальный сайт Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Раздел «История». [Электр. ресурс]. URL: <http://old.mosconsv.ru/page.phtml?11185> (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>348</sup> Например, рецензии авторитетных критиков Серова и Одоевского. – См.: Серов А.Н. Критические статьи. Том III. СПб., 1895. С. 1273, 1277, 1279; Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 259–260.

<sup>349</sup> См., в частности, отзывы Р. Вагнера, гастролировавшего в российских столицах в феврале–апреле 1863 г., в книге: Сапонов М.А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 212, 219, 230, 234; а также впечатления Г. Берлиоза, дирижировавшего Императорским оркестром в Петербурге в ноябре 1867 г.: Берлиоз Г. Избранные письма в 2-х книгах. Кн. 2. 1853–1868. Л., 1985. Изд. 2-е. С. 225–226.

онных перемен в области русской культуры старейшие оркестры страны сохраняли своё значение и статус, и попасть туда было непросто. Даже появление в разных городах коллективов ИРМО несколько не принизило престижности Императорских оркестров, в которых должности солистов по-прежнему (как и ранее) передавались от педагога к ученику (заметим, что так происходит нередко и до сих пор): в частности, К. Шуберта, покинувшего 1-й оперный оркестр Санкт-Петербургской дирекции театров, сменил Давыдов, который затем, уходя, рекомендовал на своё место своего лучшего ученика Вержбиловича; тот, в свою очередь, передал должность солиста оркестра Логановскому.

Утверждение о преемственности в России традиций иностранной практики на этом этапе развития отечественного виолончельного искусства воспринимается уже «общим местом». Понятно, что закончившие российские консерватории русские ученики знаменитых зарубежных и отечественных мастеров, учившихся некогда за границей, с течением времени стали составлять преобладающий процент не только в оркестровом сообществе страны, но и среди её солистов и педагогов. Между тем в области преподавания, в отличие от оркестровой практики, не столько собственно система преемственности, сколько её конкретные персоналии, вызывали и продолжают вызывать неутрачиваемые споры.

Это не удивительно: ни одна профессиональная сфера инструментализма не порождает совокупности такого количества домыслов, слухов и сплетен, такого переплетения общепринятых и индивидуальных, традиционных и новаторских составляющих, наконец, такого неотъемлемого влияния личностного фактора, как педагогика.

### **§ 3. Традиции, школы и «Школь» в педагогике столичных консерваторий**

«Я считаю безусловно необходимым Московской консерватории иметь представителя Давыдовской школы, – писал 12 февраля 1890 года директор Московской консерватории Сафонов одному из директоров Московского отделения ИРМО Чайковскому. – Таковых у нас в России в настоящее время трое: Вержбилович, фон Глен и Бзуль»<sup>350</sup>.

Это письмо явилось не только завязкой недолгой истории противостояния недавних единомышленников Сафонова и Чайковского, но и началом длительного, то открытого, то негласного, процесса конкурирования внутри одной национальной исполнительской традиции двух школ, сперва представленных лишь именами Давыдова и Фитценгагена, а после объединивших (и до сих пор объединяющих) целые направления российского виолончельного искусства – петербургское и московское.

Строго говоря, первой возможностью для введения преподавательских принципов Давыдова в Москве была инициатива самого Чайковского, который, после ухода артиста из Петербургской консерватории (в январе 1887)<sup>351</sup>, хотел пригласить его в Московскую, а благополучно преподававшего здесь Фитценгагена, напротив, отправить в столицу. Однако неудавшаяся «рокировка» имела целью не привлечение иной (лучшей, перспективной) профессиональной методики, а обычную помощь коллеге и другу<sup>352</sup>.

В 1890 году, после смерти Фитценгагена, композитор занимал уже прямо противоположную позицию по отношению к столичным виолончелистам. Теперь «своим» для него был Брандуков – талантливый выпускник Фитценгагена и один из собственных учеников Чайковского, безусловно заслуживший признание как исполнитель. «Он [Сафонов] сообщает мне <...> что нужно выбрать или Глена

<sup>350</sup> Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / Сост.: Л.Л. Тумаринсон, Б.М. Розенфельд. М., 2009. С. 135.

<sup>351</sup> Причиной ухода Давыдова явился его роман со студенткой фортепианного класса. – См.: Переписка великого князя Константина Николаевича с сенатором Андреем Николаевичем Маркевичем (1885–1889) / Публ. Г.А. Моисеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы / Отв. ред. Т.С. Царькова. СПб., 2011. Письмо 8. С. 576–577. Выражаем глубокую благодарность автору за предоставление материалов.

<sup>352</sup> Эта история – с включением писем Давыдова, Чайковского и тогдашнего директора консерватории С.И. Танеева – подробно изложена Гинзбургом в цит. изд.: История виолончельного искусства. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 57–58.



или Бузя. Про Брандукова ни слова, хотя он отлично знает, что я за Брандукова. Относительно Брандукова он делает и несправедливость, и глупость», – жаловался Чайковский П.И. Юргенсону, который за две недели до того сообщил композитору о причинах решения Сафонова: «<...> Брандуков принадлежит к школе Грюцмахера, а он, Сафонов, из уважения к своему другу Давыдову не может допустить других виолончелистов в Консерватории, [кроме] как школы Давыдова»<sup>353</sup>.

В результате, как известно, место профессора получил фон Гленн, а Чайковский, в знак протеста, вышел из состава директоров ИРМО.

Разумеется, подробности различий виолончельных школ в тот период мало интересовали не только композитора, но и Сафонова, руководствовавшегося тем же принципом, – поддерживать «своих». Однако сама постановка вопроса, сохраняющая актуальность донныне, представляется закономерной, весьма важной и симптоматичной.

Почему, по каким причинам Сафонов, образованный музыкант, учившийся в Петербургской консерватории у Давыдова и, без сомненья, хорошо знавший, наследником каких именно традиций был этот виолончелист<sup>354</sup>, декларировал столь отчётливое разграничение между школами Грюцмахера (педагога Фитценгагена) и самого Давыдова? Возможно, ряд качеств, характеризующих школу Давыдова, представлялся Сафонову отличным, оригинальным и перспективным по сравнению с лежавшей в её основе почвенной немецкой методой.

Некогда основатель Лейпцигской консерватории (1843) Феликс Мендельсон в письме И. Мошелесу расценил желание учеников «сочинять и теоретизировать»

---

<sup>353</sup> Письмо Чайковского Юргенсону от 19 февраля 1890 г.; Письмо Юргенсона Чайковскому от 6 февраля 1890 г. // П.И. Чайковский. Переписка с П.И. Юргенсоном / Ред. и комм. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина, отв. ред. М.А. Гринберг. М.; Л., 1952. Т. II. С. 140, 136.

<sup>354</sup> В Санкт-Петербургской консерватории В.И. Сафонов занимался в камерном классе у Давыдова. См.: Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / Сост. Л.Л. Тумаринсон, Б.М. Розенфельд. М., 2009. С. 52.

По воспоминаниям М.М. Ипполитова-Иванова «уроки мастерства» не ограничивались только стенами консерватории: «Я пришёл к К.Ю. [Давыдову] вместе с Сафоновым, начался разговор о музыке, заспорили о педализации. Антон Григорьевич [Рубинштейн] сел за рояль <...> играл часа два, не вставая <...>». См.: Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1924. С. 28.

в качестве «болезни», которой планировал препятствовать «и руками, и ногами», ибо «прилежные занятия, хорошая игра и умение выдерживать такт, хорошее знание всех хороших произведений» составляют основу «всего, что надобно учить и что должно учить, а всё остальное приходит не от умения, а от Бога»<sup>355</sup>. Общеизвестно, что мендельсоновская модель консерваторского образования была положена А.Г. Рубинштейном в основу собственных проектов. Однако, совпадая по структуре, содержательно эти две идеи значительно отличались друг от друга.

Суть расхождений кратко обрисована во вводной части к данной главе: получение ремесленных навыков и воспитание многостороннего артиста. Здесь же обратимся к историческому контексту возникновения разнонаправленных концепций и его непосредственному влиянию на задачи и мотивации в процессе обучения виолончельному искусству.

Начиная примерно с середины XIX столетия на страницах виолончельных «Школ» и «Метод» авторы перестали обсуждать проблематику разделения инструментов на сольные и оркестровые. Эстетические и повествовательные акценты расставлялись теперь по-иному: целенаправленная подготовка музыкантов к профессиональной деятельности предполагала прежде всего овладение универсальной техникой, пригодной для музицирования на любых инструментах в любых исполнительских ситуациях.

В целом же европейские виолончельные пособия классической эпохи были ориентированы не только на виолончелистов, по какой-либо причине выбравших путь самостоятельного обучения, или на начинающих исполнителей, проходивших материал под присмотром ментора, но, по словам Б. Ромберга, могли быть весьма полезны и для «многих профессионалов инструмента»<sup>356</sup>. Авторы «школ» в обязательном порядке уделяли пристальное внимание последним новшествам, как в технологических, так и в эстетических аспектах подготовки музыкантов, за-

---

<sup>355</sup> Цит. по: Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Пер. с нем. В.М. Розанова. Предисл. и примеч. А.К. Кенигсберг. М., 1966. Письмо от 30 апреля 1843 г. С. 225–226.

<sup>356</sup> Romberg B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello. Boston, [1880]. Preface.

даваясь целью принести «удовольствие им самим и удовлетворение другим»<sup>357</sup>. Можно предположить, что именно стремлением донести до читателя-исполнителя все «свежие» достижения, веяния и изыски музыкального стиля объясняется способное поразить воображение количество педагогических изданий, свидетельствующее об их востребованности. Поэтому представляется логичным, что во всех них, наряду с естественным желанием обеспечить игру ученика на достойном техническом уровне, присутствует и потребность фиксации соответствовавших капризной моде манер исполнения – как средства, гарантировавшего успех у публики с «улучшенным» вкусом и современным пониманием музыки.

Напомним, что на страницах «Школы» Ромберга с классицистской чёткостью произведена классификация актуальных тогда музыкальных терминов и инструментальных обозначений, вплоть до подробных определений самых мелких приёмов и штрихов. В частности, о вибрато, которое знаменитый виртуоз продолжал называть к тому времени уже устаревавшими терминами «закрытая трель» или «тремоло левой рукой», Ромберг писал: «Закрытая трель или тремоло производится быстрыми боковыми движениями прижимающего струну пальца. Когда [этот приём] применяется с умеренностью и играет большим звуком, то это придаёт воодушевление и живость звучанию; но его [приём] следует исполнять только в начале ноты, а не на протяжении всей её длительности. Ранее закрытая трель была настолько популярна, что её использовали без разбора с каждой нотой любой продолжительности. Это приводило к весьма неприятным скулящим эффектам, и мы не можем не быть благодарны тому, что современное понимание стиля категорически против злоупотребления этим украшением. Вышеупомянутое тремоло должно, однако, различаться с тремоло, используемым в оркестре при аккомпанементе опер или кантат. В подобных случаях оно чаще всего встречается в речитативах и исполняется быстрым повторением одной и той же ноты или струны очень коротким смычком, и продолжается на всём протяжении ноты или нот, к которым относится помета (Tremolo)»<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup> Там же.

<sup>358</sup> Romberg В. Цит. изд. Р. 81.

Столь пространная цитата необходима для ясного понимания господствовавшей тогда тенденции. Конкретные примеры скрупулёзного описания подробностей и деталей виолончельной техники и манеры исполнения характерны практически для всех инструктивных пособий, изданных вплоть до середины XIX века. Так и Ромберг, отдавая дань не только технологии, но и общему артистическому стилю, предлагает в «Школе» развёрнутые экскурсии по любому вопросу, затрагивающему виолончельное исполнительство.

Симптоматично, что к первой половине 1840-х, когда открылась Лейпцигская консерватория, на Западе уже выросла генерация замечательных виолончелистов-солистов. И, тем не менее, основой обучения там традиционно оставалась – и ныне остаётся – многолетняя и упорная выработка навыков именно коллективного со-творчества.

Период открытия первых российских консерваторий хронологически совпал с началом активной профессиональной деятельности на родине первого национального виолончелиста-солиста – Карла Давыдова, – явления настолько общественно значимого, что оно обусловило утверждение самой почвенной из отечественных преподавательских идей. С тех пор и до настоящего времени наши профильные учебные заведения всех уровней образования уделяют повышенное внимание воспитанию прежде всего сольных музыкантов. Оставляя в стороне обсуждение парадоксальных ситуаций, ещё недавно происходивших с российскими профессионалами высокого класса, приезжавшими для работы в западных оркестрах, отметим главное: практически до последних десятилетий в представлении большинства молодых отечественных виолончелистов «сесть в оркестр» означало «изменить призванию». Потому что вся система специального преподавания строилась на выявлении и подчёркивании именно индивидуальных, а не типологически-стандартных качеств и подробностей игры исполнителя и сопровождалась естественной характерной избирательностью изучаемого им репертуара.

К концу 1880-х западная виолончельная практика насчитывала не менее 100

различных пособий<sup>359</sup>. Многие из них, в том числе и наиболее востребованные – «Школа» Ромберга и «Парижская метода»<sup>360</sup> – разными путями доставлялись в Россию практически сразу же после своего первого издания и были здесь хорошо известны. К этому времени также вышли из печати и первые отечественные труды: «Практическая элементарная школа для виолончели» Е.К. Альбрехта (1872), «Практические школы...» игры на разных инструментах А.М. Шульгофа (1873), «Школа игры на виолончели» Л.К. Альбрехта (1875), не говоря уже об отдельных сборниках гамм и этюдов, наиболее употребительными из которых стали составленные в 1880-х педагогами столичной консерватории Зейфертом и Маркус-Маркусом.

Однако отношение профессионалов к названным публикациям не шло ни в какое сравнение с особым вниманием, связанным с появлением знаменитой «Школы» Давыдова (1888). Закономерно, что само её наличие утверждало те долгожданные эстетические и методологические модели, ориентацией на которые русская академическая виолончельная традиция в доминантной степени сильна и по сей день.

Несомненно, выход из печати «Школы» знаменитого виолончелиста и ведущего консерваторского профессора, пусть и осуществлённый несколько позднее, чем издание подобных работ его современников, сам по себе являлся значительным событием российской виолончельной педагогики. Но не менее важно и то, что основные принципы преподавательской системы Давыдова уже давно применялись в виолончельных классах по всей России его коллегами и учениками.

Многочисленные отзывы, которые начали появляться практически сразу после первой (немецкой) публикации «Школы», свидетельствуют о том, что она уже тогда воспринималась музыкантами как краеугольный камень виолончельного обучения и представляла собой один из самых прогрессивных методов, предпо-

---

<sup>359</sup> См.: Приложение 4. Хронологический список выхода инструктивных пособий для виолончели (1720–2011).

<sup>360</sup> О переводе на русский язык этой «Методы» см. подробнее: Гинзбург С.Л. Цит. изд. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957. С. 531–533.

деливших путь развития российского виолончельного искусства<sup>361</sup>.

Как известно, в качестве инструктивного материала в своём консерваторском классе Давыдов использовал произведения виолончельной классики (например, этюды Дюпора и концерты Ромберга), а также «Школы» Дюпора и Вернера<sup>362</sup>. «Практическая школа» последнего, основанная на близкой Давыдову идее единства художественного и технического развития учащегося, по-видимому, наиболее полно отвечала методическим установкам Давыдова-педагога<sup>363</sup>. Однако замысел написать собственное пособие долгое время не покидал артиста, хотя осуществиться смог лишь после его ухода из Петербургской консерватории<sup>364</sup>.

Дошедшая до нас «Школа» представляет собой первую часть задуманного методического труда, завершению которого помешала ранняя смерть музыканта. Тем не менее, даже при изучении этой единственной части (охватывающей примерно первые два года обучения) становится понятной строго рациональная и чётко систематизированная методика овладения инструментом, поставившая Да-

---

<sup>361</sup> Одной из первых работ, посвящённых К.Ю. Давыдову и его методу, является объёмная статья его ученика и последователя В.П. Гутора, позднее дополненная и изданная в виде отдельного исследования. – См.: Гутор В.П. К.Ю. Давыдов, как основатель школы // Артист. 1891. № 16; Гутор В.П. К.Ю. Давыдов как основатель школы / Предисл., ред. и прим. Л.С. Гинзбурга. М.; Л., 1950. Кроме того, здесь необходимо назвать (согласно примерной хронологии появления) следующие публикации: Ларош Г.А. Карл Юльевич Давыдов // Московские ведомости. 1889. № 49. С. 2; Потапов Н.И. Воспоминания о К.Ю. Давыдове. Рукопись. 1891, Никольский П.И. К.Ю. Давыдов как учитель. Рукопись. Б.д. Отдел редких рукописей библиотеки СПб. консерватории; Fuchs C. Carl Davidoff // The Strad. 1892. March. P. 190; Гутор В.П. Виолончельный класс К.Ю. Давыдова в СПб. консерватории (по личным впечатлениям) // Русская музыкальная газета. 1914. № 7/8. С. 195; Netti P. Reproduzierende Kunst // Handbuch für Musikgeschichte / Hrsg. von G. Adler. Berlin, 1930. Bd. II. 2. Auflage. S. 1201–1224; Stutschewsky J. Karl Davidow. Zum 100 Geburtstag // Schweizerische Musckzeitung. Berlin, 1938. S. 78–83; Нани С. Воспоминания о К.Ю. Давыдове. Рукопись. 1951. Отдел редких рукописей библиотеки СПб. консерватории; Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели / Ред. и доп. С.М. Козолупова и Л.С. Гинзбурга. М., 1958. Предисловие; Straeten E.S.J. van der. History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments: with biographies of all the most eminent players of every country. New York, 1976. P. 619; Campbell M. Czar of Cellists // The great cellists. London, 2004. P. 49.

<sup>362</sup> Werner J. Praktische Violoncell-schule, systematischer Unterricht durch entsprechende Uebungen in allen Positionen, in allen Ton- und Stricharten mit Begleitung des Pianoforte, op. 12. Cologne, [1883].

<sup>363</sup> Благодаря рекомендациям Давыдова и других ведущих виолончелистов, «Школа» Вернера была признана европейской музыкальной общественностью «наилучшим учебным пособием среди подобных высококлассных изданий» и только за первые 7 лет с момента выхода в свет переиздавалась 5 раз. Более подробно об этом см.: Wasielewski W.J. The violoncello and its history. New York, 1968. P. 161–162.

<sup>364</sup> См. подробнее: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 17–121.

выдова в один ряд с другими авторами – основателями национальных виолончельных школ. Именно в осмыслении и своевременном применении технологических приёмов в сочетании с законами физиологии и психологии проявляется своеобразие педагогического подхода Давыдова.

Уже в первых, традиционных, разделах «Школы», описывающих манеру держания инструмента (с применением шпиля) и постановку рук виолончелиста, совокупность необходимых инструктивных упражнений закрепляет навыки верного распределения смычка, обосновывает правила его движения с неравномерной скоростью. Уделяя особое внимание достаточной мобильности пальцев на смычке, свободной работе всех частей руки, музыкант устанавливает «законы ведения смычка при различных динамических переходах», – отмечает Гинзбург. Давыдов, практик и методист, «смог свести эти законы к общему положению, которое коротко может быть сформулировано следующим образом: для достижения *crescendo* (требующего постепенного и свободного от призвуков перемещения смычка к подставке) необходимо слегка повернуть смычок по направлению к подставке той его частью, которая ещё не была на струне (для достижения *diminuendo* смычок соответственно поворачивается к грифу)»<sup>365</sup>.

Столь же скрупулёзно проанализирована Давыдовым и техника левой руки: кроме чёткой дифференциации узкого и широкого расположения пальцев на грифе, впервые в виолончельной учебной литературе столь значительное место здесь отводится правилам смены позиций и анализу технологии переходов, имеющим первостепенное значение для точного интонирования и сохранившим свою актуальность по сей день.

Яркую индивидуальность интонационного мышления Давыдова наверняка обусловила его свободная ориентация в пространстве, на поверхностный взгляд, далёком от музыки, – в мире физико-акустических величин. Ещё в 1873 году виолончелист опубликовал статью «Некоторые последствия строя чистыми квинтами

---

<sup>365</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 103.

виолончели»<sup>366</sup>, где научно обосновал невозможность чистого интонирования некоторых аккордов исходя из универсализма применения везде одинаковой аппликатурной «сетки». «<...> Мы невольно или сознательно повышаем или понижаем пальцы, смотря по надобности, чтобы получить чистые интервалы, – в частности, констатировал он. – Играющий на смычковом инструменте имеет при этом преимущество над своими товарищами по другим инструментам: имея в распоряжении сравнительно малое число постоянных, неизменяемых тонов, то есть пустых струн, он по произволу может повышать или понижать остальные тоны»<sup>367</sup>.

Доказав неубедительность традиционной проверки чистоты интонирования посредством сравнения со звучанием «пустых» струн, Давыдов попутно обратил внимание и на тембровую и динамическую неравномерность при использовании подряд «закрытых» (получаемых при нажатии пальцами) и «открытых» звуков. Лишённый возможности регулировать последние, исполнитель не в состоянии получить полностью однородный пассаж либо единую линию динамического нарастания. «Опытный исполнитель часто предпочитает избегать открытых струн, так как они благодаря более светлой звуковой окраске могут отличаться от остальных звуков», – констатировал музыкант<sup>368</sup>. Поэтому, наряду с обычной аппликатурой гамм, применяемой ещё Дюпором и Дотцауером, Давыдов включил в свою «Школу» также и разработанную им систему универсальной аппликатуры для игры гамм без включения «пустых» струн.

В противоположность Ромбергу, часто использовавшему «позиционный параллелизм» аппликатуры, Давыдов предложил так называемый «линейный» аппликатурный принцип, заключающийся в исполнении однородного тематического материала без смены струн. «Чтобы дать хорошее звучание виртуозным пассажам, – говорил он, – я чувствовал себя вынужденным оставаться чаще всего на

---

<sup>366</sup> Давыдов К.Ю. Некоторые последствия строя чистыми квинтами виолончели // Музыкальный листок. 1873. № 8, 10–11. Статья целиком перепечатана в приложении к книге Гинзбурга «К.Ю. Давыдов» под более современным названием «Некоторые явления, происходящие от строя виолончели чистыми квинтами».

<sup>367</sup> Цит. по: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 103–104.

<sup>368</sup> Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели. М., 1958. С. 78.



двух струнах, Ре и Ля, если даже не на одной Ля»<sup>369</sup>. Таким образом единый тип аппликатуры сменялся разными – от максимально «уплотнённого» (удобного при игре хроматизмов) до значительно «расширенного» (для исполнения насыщенной, распевной кантилены).

Как уже говорилось, написанию второй части «Школы», где рассматривались бы более сложные составляющие виолончельной игры, помешала смерть артиста. Тем не менее, изучение композиторского наследия Давыдова, его авторских редакций известных виолончельных произведений, наконец, воспоминаний его учеников и коллег позволяет реконструировать многие из творческих предпочтений музыканта.

Главный принцип его педагогических установок совсем сжато можно сформулировать в трёх словах: отсутствие стереотипа трактовки. Каждая фраза, каждый штрих и аккорд должны быть «прожиты» интерпретатором в сугубо личной манере, в зависимости от качеств и особенностей его артистической природы. Поэтому сферой наиболее значительных нововведений Давыдова явилось его отношение к выразительным особенностям виолончели во всей их совокупности, в большинстве случаев вербально не зафиксированное. И эта тенденция создания артистической атмосферы, рассеянной «в контексте», – главнейшая в образовательной системе целых двух, хронологически совпавших, новых эпох: «консерваторской» и «позднеромантической».

С этой точки зрения обсуждаемое пособие полностью отвечает сложившимся принципам общеевропейского академического обучения, развитие которого привело к естественной стандартизации образования. В многочисленных открывавшихся учреждениях музыкального профиля, создаваемых по образцу и подобию давно и успешно функционировавших заведений, постепенно выработалась и закрепились новая, но уже изначально достаточно консервативная система обычаев и традиций.

Если в прежние времена педагог по специальности зачастую являлся единственным наставником начинающего музыканта, то в рамках консерваторского

---

<sup>369</sup> Цит по: Гутор В.П. К.Ю. Давыдов как основатель школы. М.; Л., 1950. С. 11.

процесса роль такого преподавателя приобретала довольно ограниченные функции. Кроме уроков по виолончели, значимое место в профессиональной подготовке ученика теперь отводилось музицированию в специальных классах камерного ансамбля, квартета и в учебных оркестрах, где будущий исполнитель впервые знакомился на практике со всеми реалиями музыкантского дела. Уже с ранних стадий обучения в подобных заведениях, даже обладая минимальными навыками владения инструментом, воспитанник начинал принимать активное участие в музыкальной жизни «Alma Mater». Таким образом, функция общего эстетического руководства более не концентрировалась в деятельности одного педагога по специальности, а распределялась по классам преподавателей целого корпуса профильных и общеобразовательных предметов и дисциплин.

Подобное распределение не могло не сказаться на учебно-методической литературе. Так, примерно с середины XIX века, внимание авторов инструктивных пособий обращено преимущественно на развитие собственно технологического аспекта подготовки инструменталистов, а основной задачей подобных трудов отныне является создание «<...> базисного, но завершённого метода для обучения позициям на грифе (обучением этим, к несчастью, слишком [часто] пренебрегают), которое, развивая механические и ритмические возможности, будет полностью готовить воспитанника для упражнений в ансамбле или оркестровой игре»<sup>370</sup>.

Очевидно, что ансамблево-сольная и оркестровая функции техники исполнителя здесь унифицированы<sup>371</sup>, а эстетические аспекты или такие критерии, как публичные «удовольствие и удовлетворение», столь важные для авторов «Школ» предшествовавших поколений, уже вынесены за рамки текста изданий. Отнюдь не отрицая значимость и ценность ранее накопленных знаний и достижений виолончельной методической мысли, каждый преподаватель теперь предлагал свой, бо-

<sup>370</sup> Massau A. Cours preparatoire de Violoncelle. Bruxelles, 1888. Part. 1. P. 5.

<sup>371</sup> Поскольку традиция написания пособий по виолончельной игре русскими авторами начала зарождаться только в последней трети XIX столетия, смена эстетических приоритетов здесь также слегка запоздала. В частности, в «Школе игры на виолончели» Л.К. Альбрехта (1875) ещё присутствуют некоторые анахронизмы и подробности описания аккомпанемента оперных речитативов (см., например, с. 82).

лее подробный взгляд именно на технические и технологические проблемы. С середины XIX века начали переиздаваться, переводиться и обретать «вторую жизнь» труды основоположников современной виолончельной игры – Дюпора, Ромберга, Дотцауэра, написанная в соавторстве педагогов «Парижская метода». Характерно, что переиздавались эти труды в многочисленных редакторских версиях, с купюрами материала, не имеющего отношения к технике исполнения, – ибо «эстетическая часть» отныне зависела от результатов «художественного» образования и личностных качеств будущего артиста.

Время возникновения «Школы» Давыдова хронологически совпало с расцветом позднеромантического искусства и в полной мере испытало его влияние. Мышление Давыдова-педагога является воплощением созвучной времени тенденции, основанной не на подразделении изменчивых деталей, а на унификации константных содержательных структур. Стремление к объединению подробностей и целостности общей концепции произведения, тяготение к масштабности динамики отражают не только индивидуальность установок мастера, но и господство стилевых идей того периода.

Так, многочисленные частности исполнения теперь выходили на качественно иной уровень, и их – вместе с другими свойствами нового индивидуального высказывания – уже невозможно стало отражать лишь посредством словесных толкований.

Сложность и яркость музыкального языка позднеромантических сочинений являлись следствием расширения спектра передаваемых эмоций и состояний. Д.В. Житомирский сформулировал суть этих перемен, говоря об особенностях мышления Чайковского: «Считая, что мироощущение человека его времени сложнее, чем оно бывало в прежние времена, что в нем есть неизбежный и неискоренимый “яд”, проникающий также и в художественное творчество, Чайковский ценил связь искусства именно с этой новой сложностью»<sup>372</sup>. Современный исследователь развивает данный тезис применительно к исполнительской сфере: «<...>

---

<sup>372</sup> Житомирский Д.В. Шуман и русская школа // Житомирский Д.В. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1952. С. 53.

Традиционная система выразительных средств, чьи составляющие по существу практически не изменились, по характеру осмысления технических деталей стала кардинально иной. В глазах исполнителей специфические трудности многих музыкальных произведений позднеромантического периода до сих пор являются во многом определяющими собственно их драматургию»<sup>373</sup>.

Поэтому естественно, что в представлении коллег, критиков, публики, студентов преподавательская концепция Давыдова не ограничивалась лишь конкретными инструктивными формулировками его «Школы».

Напротив, в восприятии музыкантов новаторство данной методики, прежде всего, выросло из артистической манеры этого солиста, из его поведенческих установок во время уроков и репетиций, из тех показов, фраз и мелких замечаний, которые так хорошо помнят ученики (и затем изустно передают своим ученикам) и так редко фиксируют исторические документы. К собственно преемственности «школьных линий» этот стереотип массового музыкального сознания, разумеется, имеет лишь опосредованное отношение. И, тем не менее, именно он находился в основе эстетических, а не инструктивных, положений русского виолончельного искусства почти что всего XX столетия. Пресловутые, зачастую чересчур акцентированные качества – индивидуализация, «вживание», «большая эмоция» и фундаментальность выразительных нюансов, при которой нередко теряются и «пролетают» интересные подробности, – и сейчас отличают манеру «русской школы» в представлении Запада.

Совершенно ясно, что во многих рассмотренных выше исследованиях имеет место терминологическая подмена: Давыдов *не* сформировал русскую виолончельную *школу* (она сложилась значительно ранее) – но, бесспорно, стоял у истоков современной нам виолончельной *традиции*.

И, если вернуться в этой связи к истории невольного конкурирования Давыдова и Фитценгагена, то можно сделать вывод, что школы их вряд ли отличались столь существенно, сколь определённно это утверждал Сафонов. Косвенным под-

---

<sup>373</sup> Сабадышина Е.М. Русское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2009. С. 159.

тверждением данного тезиса является факт участия подряд в одном концерте обоих музыкантов при обстоятельствах весьма печальных. 29 января 1889 года Давыдов выступил публично в последний раз: ему стало плохо во время концерта в Москве, где планировалось исполнить три сонаты Бетховена вместе с Сафоновым<sup>374</sup>. Виолончелист смог сыграть лишь первую из сонат, а оставшиеся две доигрывал присутствовавший в зале Фитценгаген. Ситуация, конечно же, не настраивала критиков на сравнения – не обнаружено ни одной рецензии, где бы кто-то осмелился их произвести. Однако также не осталось, по-видимому, ни эпистолярных, ни дневниковых свидетельств замеченной разности двух исполнительских манер – при том, что на концертах Давыдова публики всегда было очень много. Следовательно, при прочих равных составляющих – едином репертуаре, одном и том же пианисте и даже одной виолончели – явственного контраста стилей этих музыкантов никто не заметил<sup>375</sup>.

Другое дело – разрастание и экспансия традиции, порождённой Давыдовым-артистом, по сравнению с менее харизматичным Фитценгагеном, – безусловно творческой фигурой совершенно иного масштаба. Уже в первые годы консерваторской работы Давыдова называть себя его учеником было не только приятно, но престижно и выгодно. И в тени несомненно выдающихся педагогических достижений мастера закономерно остались многие факты, преподавательские результаты и даже биографии.

Самая яркая из них – биография Яна Зейферта, воспитавшего не одно поколение студентов, затем с чистым сердцем называвших себя учениками Давыдова<sup>376</sup>. В сотрудничестве Зейферта-ассистента и Давыдова-профессора впервые в

---

<sup>374</sup> Это был последнее выступление знаменитого виолончелиста – почти через две недели, 14 февраля 1889 года, К.Ю. Давыдов скончался.

<sup>375</sup> Согласно отзыву Н.Д. Кашкина, «случайно находившийся в зале В.Ф. Фитценгаген с истинной артистической готовностью согласился на просьбу Карла Юльевича заменить его в остальных нумерах программы и сыграл без репетиции и на чужом инструменте (что для виолончелиста очень важно) обе трудные сонаты Бетховена с полным успехом». – См.: Кашкин Н.Д. *Театр и музыка // Русские ведомости*. 1889. № 31, 30 янв. С. 2.

<sup>376</sup> В своей «Истории виолончельного искусства» Гинзбург определяет Зейферта как музыканта, «близкого к школе» или «усвоившего школу» Давыдова. – См.: Гинзбург Л.С. *Цит. изд.* Кн. 3. М., 1965. С. 201, 400. Этот факт не вызывает удивления – ведь во время появления данного фундаментального труда говорить о влияниях западных систем обучения, мягко выражаясь,

России сложилась привычная нам модель преподавания виолончельного искусства: закладывание основ на первых курсах обучения, а затем наведение «артистического лоска» профессором на последних курсах. Как и всегда в подобных случаях, сколько конкретно занимался с воспитанниками Зейферт (в то время почти не ездивший на гастроли), а сколько Давыдов (гастролировавший очень много на родине и за границей как исполнитель и дирижёр) – доступные нам документы умалчивают.

Однако предметным доказательством жизнеспособности школы Зейферта может служить хотя бы тот факт, что выпускником этого педагога был выдающийся виртуоз и преподаватель Семён Матвеевич Козолупов (1884–1961)<sup>377</sup>. Победитель I Всероссийского конкурса виолончелистов (1911) Козолупов затем с равным успехом концертировал и работал в консерваториях Саратова, Киева и Москвы, где обучил разных и замечательных исполнителей, среди которых Мстислав Ростропович, Святослав Кнушевицкий, Валентин Фейгин и Наталья Шаховская (аспирантуру закончила у М.Л. Ростроповича).

«С приходом в Московскую консерваторию таких выдающихся музыкантов, как [в том числе] виолончелисты А.А. Брандуков<sup>378</sup> и С.М. Козолупов, центр смычковой музыкально-педагогической культуры <...> переместился из Петербурга-Петрограда в Москву», – отмечает Гинзбург<sup>379</sup>.

Оба исполнителя начали преподавать здесь практически одновременно, в 1921–1922 годах, после отъезда фон Гленна. А до этого в сфере виолончельного

---

было не принято. Однако об указанной тенденции может свидетельствовать, в частности, поведение ученика обоих виолончелистов Андриана Федосеевича Вербова (1859–1936), который закончил классы Придворной певческой капеллы у Маркс-Маркуса, столичную консерваторию у Зейферта (1885), у Давыдова занимался лишь эпизодически и, тем не менее, затем на протяжении всей жизни позиционировал себя только в качестве ученика последнего. – См.: Там же. С. 203, 207.

<sup>377</sup> В период обучения в Петербургской консерватории (1904–1907) С.М. Козолупов также занимался в классе у А.В. Вержбиловича.

<sup>378</sup> Преподавательская биография Брандукова в первую очередь связана с историей Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. С 1906 г. Брандуков занимал там должность директора и профессора виолончели. В 1918 г. Училище было реорганизовано в Музыкально-драматический институт (с 1920 г. – Государственный институт музыкальной драмы). В 1921 г. Музыкальное отделение этого Института вошло в структуру Московской консерватории, где Брандуков стал профессором виолончельного класса.

<sup>379</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 417.

образования действительно сохранялось явное превалирование Петербурга. Между тем деятельность в Москве фон Гленна, приглашённого Сафоновым в 1890 году вопреки возражениям Чайковского, безусловно распространила в системе обучения второй столицы влияние школы Давыдова. И формально русская виолончельная школа с этого времени может считаться единой.

Однако и в данном случае составляющие школы и традиции вступают в достаточно отчётливое эстетическое противоречие. Школа – как совокупность определённых правил и приёмов – с развитием отечественной виолончельной профессионализации закономерно начинает играть всё меньшую роль в воспитании артиста. А вот традиция, понимаемая теперь в качестве достижения успешного единообразия всех без исключения сторон и компонентов музыкального искусства, напротив, выдвигается на первый план.

«Не обладая ярким виртуозным дарованием, он [фон Гленн] представлял совершенно исключительное явление как педагог <...>», – вспоминал позже Ипполитов-Иванов<sup>380</sup>. Однако этот замечательный преподаватель (разумеется, также унаследовавший давыдовские принципы обучения), в классе которого, как уже указывалось, по административным нормам «не полагалось» ассистента и, в частности, в сезон 1914–1915 годов числилось 28 студентов<sup>381</sup>, – по всей видимости, не мог соперничать с Вержбиловичем – петербургским профессором и признанным виртуозом европейского уровня. Симптоматичным в данной связи представляется замечание Гинзбурга: «Педагогике А.В. Вержбилович уделял сравнительно немного внимания; его темпераментная натура влекла его преимущественно к концертной деятельности. Но у Вержбиловича учились не только на уроках, но и в концертах. В этом смысле круг его учеников не ограничивался числившимися в его классе учениками»<sup>382</sup>. Этот факт ещё раз подтверждает, что не школа, а традиция Давыдова основывалась, прежде всего, на его собственном артистическом примере – вдохновенном, доказательном и производившем яркое художественное

<sup>380</sup> Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. С. 120.

<sup>381</sup> Отчёт Московского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества за 1914–15 годы. М., 1916. С. 66.

<sup>382</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 164–165.

впечатление в том числе и на студентов.

В данном случае в представлении музыкантов-современников педагогика и исполнительство – два звена творческого процесса, по существу составляющие неразрывное целое, – оказались разделёнными и даже контрастирующими. Сложившийся в результате стереотип противопоставления артиста и преподавателя представляется несправедливым по отношению к Эдмунду фон Гленну. Ведь в основном именно его многочисленные русские студенты (наряду с воспитанниками Давыдова) позже внесли значительный вклад в формирование ряда американских виолончельных школ первой половины XX столетия.

Так, Евсей Яковлевич Белоусов (1881–1945), выпускник и золотой медалист 1903 года, лауреат II премии I Всероссийского конкурса виолончелистов (1911), солист, ансамблист и педагог, с 1930-го преподавал в Джульярдской музыкальной школе – престижнейшем высшем учебном заведении страны. Как уже указывалось, одним из авторитетных педагогов США со временем стал и Иосиф Исаакович Пресс (1880 или 1881–1924), переехавший туда в 1922-м. Наконец, выдающийся артист Григорий Павлович Пятигорский (1903–1976) в 1941–1949 годах преподавал в Кёртисовском институте музыки (Филадельфия), с 1957-го – в Бостонском университете. И симптоматично, что не столько с педагогической методикой, сколько с собственно исполнительской манерой Пятигорского связано новое направление в современном виолончельном искусстве, «объединяющее романтическую приподнятость с классической строгостью и философской углубленностью интерпретации»<sup>383</sup>.

В целом же влияние российского виолончельного исполнительства на мировую практику в настоящее время представляется бесспорным. И зарубежные специалисты, слушатели и критики, разумеется, уже не подразделяют цельный феномен русской школы на его отдельные исторические составляющие. Они остались в прошлом, как и те особенности педагогического и артистического мышления, отголоски которых мы до сих пор наследуем в своём обучении.

---

<sup>383</sup> Стогорский А.П. Пятигорский Григорий Павлович // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. Стб. 504.



#### **§ 4. Формирование академического репертуара: контекст и критерии отбора**

В среде профессионалов – исполнителей и музыковедов – первым отечественным концертным опусом для виолончели с оркестром, достойным сравнения с шедеврами западноевропейской музыки, безоговорочно считаются «Вариации на тему рококо» Чайковского, написанные в 1877 году. Первой отечественной сонатой для виолончели и фортепиано подобного уровня признана Соната С.В. Рахманинова (1902). Первыми пьесами с оркестровым сопровождением – *Pezzo capriccioso* Чайковского (1887) и произведения А.К. Глазунова (1887–1900). А первыми собственно виолончельными концертами – Концерт-баллада Глазунова (1931), Концерт Н.Я. Мясковского (1946) и Симфония-концерт С.С. Прокофьева (1951).

После пришедшегося на середину XX века довольно продолжительного периода обращения исследователей и исполнителей к исконно русскому репертуару XVIII столетия, лишь в последние годы в число популярных у виолончелистов (не только в качестве учебного материала, проходимого в школах и училищах) сочинений возвращаются ранее решительно исключённые из концертного обихода опусы<sup>384</sup>.

Между тем и артистам, и исследователям хорошо известно, что концертная репутация сочинения далеко не всегда определяется его исключительно художественным значением – напротив, иногда она возникает и поддерживается совокупностью отнюдь не музыкальных, а, скорее, социальных, политических или да-

---

<sup>384</sup> В качестве примера здесь можно привести созданные до наступления последней четверти XIX столетия Вариации для виолончели с оркестром Матв.Ю. Виельгорского (ок. 1820) и Сонату для виолончели и фортепиано А.П. Бородина (до 1860).

же экономических предпосылок<sup>385</sup>. С этой точки зрения область инструментальной музыки является, конечно же, гораздо более объективной по отношению к своим опусам, чем сфера сценических искусств. И вхождение качественного произведения в круг репертуарных чаще всего обуславливается ключевым обстоятельством – востребованностью этой музыки сразу же вслед за её появлением. Тем более в России, где уже с первой трети XIX века музыкантами ощущалась необходимость создания собственного (отечественного) репертуара. И особенно в сфере виолончельного искусства, которое, вплоть до расцвета творчества М.Л. Ростроповича<sup>386</sup>, значительно отставало по количественным показателям написанного от фортепианного и скрипичного.

И, действительно, в первой половине XIX столетия, как представлено нами в предшествующей главе, русская виолончельная литература – и камерная, и сольная – была популярна практически во всём объёме. Публично игрались даже произведения, которые трудно заподозрить в оригинальности, невторичности. Казалось бы, с открытием консерваторий и увеличением числа специалистов распространение в России и за рубежом пусть далеко не всей, но хотя бы по-настоящему профессиональной русской музыки должно было стать лишь делом недалёкого будущего.

Однако в реальности всё получилось по-иному. Не только «доконсерваторские» сочинения, но и многое из собственно консерваторского репертуара (например, Серенада для виолончели с оркестром Н.А. Римского-Корсакова, Две пьесы ор. 12 А.С. Аренского) постепенно оказалось забытым. В таких случаях обычно говорят «не выдержало проверку временем». И задача исследователя – установить, когда и по каким причинам происходила проверка.

---

<sup>385</sup> Не имея возможности подробно осветить эту огромную тему, отсылаем заинтересованного читателя к следующим актуальным публикациям: Тарускин Р. История чего? [Предисловие к изданию: Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*] / Пер. с англ. О. Пантелеевой // *Opera musicologica*. 2010. № 4 (6). С. 4–19; Becker H. *Art Worlds*. Berkeley; Los Angeles, 1982; Toorn P.C. van der. *Music, Politics and the Academy*. Berkeley; Los Angeles, 1995.

<sup>386</sup> На официальном сайте этого исполнителя приведён алфавитный список осуществлённых им мировых премьер, значимую часть в котором занимают сочинения, написанные специально для Ростроповича и ему посвящённые. По самым скромным подсчётам, всего их не менее 100. – См.: [Электр. ресурс]. URL: [http://www.rostropovich.info/ru/mrr\\_prm.html?pr=4](http://www.rostropovich.info/ru/mrr_prm.html?pr=4) (Дата обращения 21.11.2014).

«Я отказался играть в concert populaire, – сообщал А.Г. Рубинштейн баронессе Э.Ф. Раден<sup>387</sup> из Парижа 10 апреля 1868 года. – Хотя я теперь больше чем когда-либо принадлежу публике и, так сказать, должен был бы добиваться популярности, но в глубине души я всегда ощущаю нечто такое, что заставляет меня презирать популяризованное искусство; скажем прямо – “я за непопулярные концерты” [в оригинале фраза написана по-французски – Д.Г.]»<sup>388</sup>.

Молодость артиста пришлась на период достаточно острого противостояния в рамках музыкального (и не только музыкального) искусства художественных сфер популярного (всеобщего, предназначенного для большинства) – и элитарного (серьёзного, академичного, воспринимаемого немногими). Эти сферы охватывали принципы организации концертно-гастрольной жизни, виды и типы программ и выступлений, жанры композиторского творчества, отдельные сочинения и, разумеется, исполнительские манеры и стили. Ко времени образования первой русской консерватории А.Г. Рубинштейн уже чётко представлял себе цельную структуру функционирования по-настоящему академического музыкального искусства – имея в виду не только систему образования, но также специальный репертуар, строгую схему регулярно проводимых концертов, «обученную» публику и даже внутреннюю иерархию музыкальных профессий<sup>389</sup>.

Такое стремление к академизации, закономерно совпавшее в России с осознанной утратой широкого общественного интереса к сольному музицированию на многих оркестровых инструментах, привело в результате к заметной редукции в

---

<sup>387</sup> Баронесса Эдита Фёдоровна Раден (1825–1885) относится к числу наиболее предпочтительных адресатов А.Г. Рубинштейна. Общение с блестяще образованной, умной, духовно стойкой и благородной собеседницей по достоинству оценили её знаменитые современники – литераторы В.Ф. Одоевский, И.С.Тургенев, И.С. Аксаков, К.Д. Кавелин и Ю.Ф. Самарин, историк Ф.М. Дмитриев, философ Б.Н. Чичерин, медики Э.Э. Эйхвальд и Н.И. Пирогов. Великая княгиня Елена Павловна избрала баронессу Раден своей фрейлиной. По-видимому, именно в среде аристократов, составлявших «ближний круг» императорского семейства, с этой необычной женщиной познакомился и А.Г. Рубинштейн. Для него, в принципе не особенно жаловавшего представительниц т.н. слабого пола, Раден стала верным другом на долгие годы.

<sup>388</sup> Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. Письма (1850–1871) / Сост., текстологич. подготовка, комм. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. М., 1984. С. 160.

<sup>389</sup> Как известно, на основное место среди этих профессий он ставил композицию, следующую по убыванию «ступень» иерархической «пирамиды» занимали пианистическое и вокальное искусства, а «побочная», вторичная функция отводилась оркестровым специальностям.

системе инструментальных жанров, что, в свою очередь, не могло не повлиять на заново складывавшееся содержание концертных выступлений. Так, сольных концертных специальностей во второй половине столетия осталось всего пять – вокал, фортепиано, орган, скрипка, виолончель<sup>390</sup>. Число «сборных» концертов значительно сократилось, уступив место «большим» сольным вечерам, героем которых становился один исполнитель. Так как это касалось и симфонических, и камерных собраний, в круг предпочтительных для публики жанров вошли, наряду с многочастными симфониями, с одночастными, но развёрнутыми симфоническими картинами, поэмами и фантазиями, также концерты с оркестром и сонаты для солиста в сопровождении фортепиано.

Как уже говорилось в Главе 2, в России именно таких сочинений ко времени открытия первых консерваторий было написано ничтожно мало: по-видимому, музыкальные нравы и вкусы здесь менялись достаточно стремительно, обгоняя возможности композиторского мышления. А большинство произведений западно-европейских композиторов предшествовавшей виртуозной эпохи не выдерживало сравнения с немногочисленным академическим репертуаром по вполне понятным причинам: стилевая чистота «нового», консерваторского исполнительского направления подразумевала прежде всего строгую избирательность.

Таким образом, в результате выявления и анализа составляющих сольно-камерного виолончельного репертуара второй половины XIX столетия возникает ощущение, что созданное в России в первой половине того же столетия (за исключением отдельных, единичных сочинений преимущественно «русских иностранцев») сознательно было подвергнуто демонстративному остракизму. Причём в сферу его влияния закономерно попали не только отечественные опусы данного периода, но и большинство зарубежных: судя по информации нескольких кон-

---

<sup>390</sup> Формально с открытием консерваторий к названным инструментам добавился альт, однако фактически после 1875 года в Петербургской консерватории класс специального альты был заменён «обязательным» для скрипачей (равным образом и альты партии во множестве создававшихся тогда квартетных составов играли скрипачи). В Москве альтовое исполнительство также не составляло отдельную специализацию вплоть до начала 1920-х, до прихода В.Р. Бакалейникова в альтовый класс Московской консерватории (1921) и появления ряда многочисленных альтовых переложений В.В. Борисовского.

цертных хронографов, из огромного массива написанного в этой ситуации «уцелело» всего около полутора десятков произведений.

В данном случае понятие репертуара охватывает те сочинения, которые игрались на всём пространстве Империи, как в столицах, так и в провинции, как в ученических и других концертах консерваторий, так и в больших престижных аудиториях, наконец, как отечественными, так и (в гораздо меньшей степени) иностранными исполнителями. Кроме того, здесь представляется необходимым также привлечение немногочисленных дошедших до нас сведений о выступлениях российских и западноевропейских виолончелистов за рубежом с исполнениями в первую очередь музыки русских композиторов в целях её пропаганды и распространения.

Составленная нами по количественному принципу исполнений статистическая таблица репертуара (1850–1900)<sup>391</sup> выглядит следующим образом:

1) **107 исполнений** – К.Ю. Давыдов (в том числе концерты для виолончели с оркестром: № 1 – 18 раз, № 2 – 16, № 3 – 6, № 4 – 6, Концертное аллегро – 2, Фантазия на русские песни – 9, пьесы в ансамбле с фортепиано – точно установлено 47 раз; сам артист, судя по отзывам современников, играл свои пьесы практически во всех выступлениях)<sup>392</sup>,

<sup>391</sup> В процессе подготовки таблицы, необходимой для выявления и анализа тенденций, происходивших в сфере виолончельного репертуара, привлекались сведения нескольких разнонаправленных научных изданий: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965; Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986. Изд. 4-е; Ларош Г.А. Избранные статьи. В пяти вып. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Л., 1977; Хронологическая таблица. Концертная жизнь / Авт.-сост. Т.В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 6. 50–60-е годы XIX века. М., 1989. С. 341–376; Хронологическая таблица. Концертная жизнь; Провинция. Концертная жизнь / Авт.-сост. Т.В. Корженьянц // Там же. Т. 7. 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. М., 1994. С. 429–450, 454–468; История русской музыки в десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. I. Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы. С. 577–964. Кн. II. Концертная жизнь провинции; Исполнения русской музыки за рубежом [1831–1917]. С. 185–670 / Авт.-сост. А.Г. Айнбиндер, О.А. Бобрик, А.В. Булычёва, С.Г. Зверева, С. Кэмбелл, А.В. Комаров, О.П. Кузина, С.К. Лашенко, А.А. Наумов, И.А. Немировская, В.И. Сорокин, Н.Ю. Тартаковская, Н.И. Тетерина, Л.И. Тумаринсон. М., 2011.

<sup>392</sup> Разумеется, что приведённое количество выступлений в большой степени остаётся условным, отражая не столько реальную статистику, сколько уровень сохранности источниковедческих материалов (афиш, программ, концертных обзоров, упоминаний в письмах, статьях и мемуарах). Однако в аспекте сравнения репертуарных пристрастий артистов и публики первой и второй половин XIX столетия привлечение и объединение даже этой, ныне единственно доступной, информации представляется важным, значительным и необходимым. Полученная общая цифра исполненных сочинений не всегда является суммой тех слагаемых, что указаны в скобках: ведь в собственных «больших» концертах виолончелисты нередко играли несколько

- 2) **41** – А. Серве (концерт(ы)<sup>393</sup> – 5 раз, фантазии и др. пьесы – 32, неустановленные произведения – 4),
- 3) **37** – А.Г. Рубинштейн (концерты: № 1 – 4 раза, № 2 – 0, сонаты для виолончели и фортепиано: № 1 – 11, № 2 – 4, оригинальные пьесы и переложения – 6, неуст. произв. – 12),
- 4) **31** – П.И. Чайковский (Вариации на тему рококо – 7 раз, переложение *Andante cantabile* из Квартета № 1 для виолончели и фортепиано – 6, *Pezzo capriccioso* – 2, переложения пьес и романсов – 16),
- 5) **31** – Д. Поппер (концерт(ы) – 2 раза, сюита «В лесу» для 2-х виолончелей – 3, пьесы – 26),
- 6) **30** – Р. Шуман (Концерт – 15 раз, переложения пьес – 15, в том числе «Грёз» – 3),
- 7) **28** – К. Сен-Санс (Концерт № 1 – 24 раза, Соната № 1 – 2, переложение пьесы «Лебедь» из оркестровой сюиты «Карнавал животных» – 2),
- 8) **26** – Ф. Шопен (Соната – 11 раз, Интродукция и Блестящий полонез для виолончели и фортепиано ор. 3 – 2, переложения пьес – 13),
- 9) **24** – И.С. Бах (переложение Арии из оркестровой Сюиты № 3 – 21 раз, отдельные части сольных сюит для виолончели – 2, неуст. произв. – 1),
- 10) **24** – Л. Бетховен (Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром – 4 раза, сонаты: № 2 – 4, № 3 – 10, № 4 – 2, № 5 – 1, неуст. произв. – 3),
- 11) **20** – Г.Э. Гольтерман (концерты: № 1 – 14 раз, № 2 – 1, № 3 – 2, пьесы – 3),
- 12) не менее **20** – А.В. Портен (пьесы; исполнял сам),
- 13) не менее **20** – А.А. Брандуков (пьесы; исполнял сам)
- 14) **18** – Ц.А. Кюи (пьесы, преимущественно *Cantabile*),
- 15) **15** – Ф. Мендельсон (сонаты: № 1 – 1 раз, № 2 – 7, Концертные вариации для виолончели и фортепиано – 5, переложения «песен без слов» – 2),
- 16) **10** – М. Брух (*Kol Nidrei* для виолончели с оркестром – 7 раз, пьесы – 3),
- 17) **10** – Э. Григ (Соната),
- 18) **10** – В.Ф. Фитценгаген (концерты – 6 раз, фантазия с фортепиано – 2, сюита с оркестром – 1, пьеса – 1),
- 19) **8** – Л. Боккерини (сонаты с фортепиано: № 1 – 2 раза, № 6 – 1, сольная – 1, пьесы – 1, неуст. произв. – 3),
- 20) **8** – А.К. Глазунов («Испанская серенада» – 4 раза, Элегия памяти Листа в версиях с оркестром и фортепиано – 2, «Арабская песнь» – 1, Мелодия – 1),
- 21) **8** – Август [не путать с Адольфом, валторнистом] Линднер (Концерт – 4 раза, пьесы – 4),
- 22) **7** – Ф. Шуберт (соната *Arpeggione* – 1 раз, переложения пьес – 6),

---

произведений одного автора – концерт или сонату, объявленные в программе, а затем не указанные там пьесы «на бис».

<sup>393</sup> Такого рода обозначение применяется в тех случаях, когда не удалось установить, сколько именно раз и какие виолончельные концерты исполнялись; вполне возможно, что из двух концертов Серве (ор. 5 и 18) всегда игрался Второй как наиболее популярный. Сходная ситуация наблюдается с четырьмя концертами Поппера, тремя – де Сверта и двумя – Раффа.

- 23) **6** – Б. Ромберг (концерты: № 9 – 3 раза, № 2, 4 – по 1, пьесы – 1),  
 24) **6** – Й.Ф. Гайдн (Концерт № 2),  
 25) **6** – Б. Молик (Концерт – 5 раз, пьеса – 1),  
 26) **6** – В.Ф. Алоиз (Соната – 1 раз, пьесы – 5; играл сам),  
 27) **5** – С.В. Рахманинов (пьесы; исполнялись автором в дуэте с Брандуковым),  
 28) **4** – М.И. Глинка (переложения пьес, преимущественно романса «Сомнение» для голоса с аккомпанементом виолончели),  
 29) **4** – Ж. де Сверт (концерт(ы),  
 30) **4** – Ф.Р. Фолькман (Концерт),  
 31) **3** – Э. Лало (Концерт),  
 32) **3** – К. Шуберт (Концерт, Фантазия, пьеса – по 1 разу),  
 33) **3** – Косман (Фантазия – 1 раз, пьесы – 2; в 2-х концертах из 3-х играл сам),  
 34) **3** – Грюцмахер (Концерт № 3 – 1 раз, пьесы – 1, неуст. произв. – 1),  
 35) **3** – П. Локателли (переложение скрипичной Сонаты ор. 6 № 12 – 1 раз, пьесы – 2),  
 36) **3** – Р. Штраус (Соната),  
 37) **2** – Й. Рафф (концерт(ы),  
 38) **2** – К. Рейнеке (Концерт),  
 39) **2** – А.С. Аренский (2 пьесы ор. 12),  
 40) **2** – Б. Годар (2 пьесы ор. 36),  
 41) **2** – Ж. Массне (пьесы),  
 42) **2** – Л.К. Альбрехт (Элегия, исполнял сам),  
 43) **1** – А. Пиатти (Интродукция и вариации на тему из оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти ор. 2 для виолончели и фортепиано),  
 44) **1** – И. Брамс (Двойной концерт для виолончели и скрипки с оркестром),  
 45) **1** – И. Свендсен (Концерт),  
 46) **1** – К. Шрёдер-младший (неуст. концерт),  
 47) **1** – К.Я. Бишоф (Концерт),  
 48) **1** – К.-А.-Ф. Эккерт (Концерт),  
 49) **1** – И. Гольман (Концерт),  
 50) **1** – А.А. Юрьян (Концерт),  
 51) **1** – Ю.Г. Гербер (Фантазия),  
 52) **1** – А. Логги (переложение для виолончели и фортепиано Арии «Pur dicesti, o bocca bella» для голоса и basso continuo),  
 53) **1** – И.С. Бах – Ш. Гуно (Ave Maria),  
 54) **1** – М. Мошковский (переложение для виолончели с оркестром «Испанских танцев» ор. 12 для фортепиано в 4 руки),  
 55) **1** – Г. Форе (Элегия),  
 56) **1** – А. Ариости (Lezione [урок] из «6 уроков для виоль д’амур и basso continuo» в переложении для виолончели и фортепиано),  
 57) **1** – Н.Н. Соколов (Сюита для виолончели и фортепиано),  
 58) **1** – Г.(Х). Зитт (Ноктюрн),  
 59) **1** – Ф.М. Блуменфельд (Мелодия),

60) 1 – Н.Ф. Соловьёв (переложение для виолончели и фортепиано Романса Андренно из оперы «Корделия» [шла под названием «Мечь»]),

61) 1 – Б. Дамке («Песнь»),

62) 1 – В.А. Моцарт (переложение неуст. пьесы),

63) 1 – Г. Шмидт (неуст. произв., исполнял сам),

64) 1 – М. Борер (неуст. пьеса),

65) 1 – У.И. Авранек (неуст. пьеса).

В данном случае сухие цифры статистики иногда выглядят достаточно неожиданно, особенно на фоне общеизвестных фактов, относимых обычно ко всему русскому музыкальному искусству второй половины XIX столетия. И первый из них – введение в исполнительский обиход большого количества композиторских имён и произведений относительно отдалённых по времени эпох – барочной и раннеклассической.

Как известно, три первые отечественные серии «Исторических концертов», отразивших историю развития музыки вплоть до конца XIX века, были проведены в Петербурге в 1853-м, 1856-м и в 1869–1870-м годах. Программы были классифицированы по жанрам и исполнительским составам (хор – вокал – инструментальные произведения) и охватывали громадный период от творчества провансальских трубадуров (XIII век) до вхождения в обиход свободных композиторских обработок русских народных песен (XIX век)<sup>394</sup>. Закономерно следовавшие затем хронологически выстроенные циклы «Исторических концертов» А.Г. Рубинштейна осуществились соответственно в сезонах 1872–1873 (в Северной Америке), 1885–1886 (в Западной Европе и России), 1887–1888 и 1888–1889 годов (в Петербурге)<sup>395</sup>. Программы же выступлений (в третьем случае концертов-лекций) начинались с пьес английских вёрджиналистов У. Бёрда и Д. Булла, а завершались фортепианными и симфоническими произведениями Римского-Корсакова, Чайковского, А.К. Лядова и самого А.Г. Рубинштейна. Таким образом историческая память музыкальной эпохи получала сильный импульс для последующего развития, обращаясь вглубь прошедших времён и осознавая их стили

<sup>394</sup> Подробнее об этом см.: Шекалов В.А. Об исторических тенденциях в искусстве России XIX – начала XX века // От барокко к романтизму. Вып. 2. М., 2010. С. 241–267.

<sup>395</sup> См.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II. 1867–1894. Л., 1962. С. 134–144.



как составляющие единой европейской традиции.

Второй факт из разряда общеизвестных – структуризация репертуара для будущего консерваторского обучения. В частности, в «Программе преподавания в фортепианных классах адъюнктов [Московской] консерватории, составленной советом профессоров 25 марта 1867 г.» и подписанной Н.Г. Рубинштейном, А. Доором и А.И. Дюбюком, в числе обязательных для прохождения классических сочинений указаны опусы Бетховена, Шумана, Мендельсона, И.Н. Гуммеля и И.С. Баха, а в числе произведений «виртуозного рода – трудные пьесы авторов вроде Листа, Литольфа, Гуммеля, [Т.] Куллака, [К.М.] Вебера и т.п.»<sup>396</sup>. Скорее всего, ещё при жизни основателей обеих столичных консерваторий сложился и тип ученической консерваторской программы современного нам образца для пианистов (полифоническое сочинение – произведение крупной (сонатной) формы – виртуозная пьеса либо этюд). Ведь известно, что А.Г. Рубинштейн-педагог на первое место в процессе освоения профессиональных навыков ставил именно изучение полифонической (преимущественно баховской) музыки и бетховенских сонат<sup>397</sup>.

Третий факт подобного рода более локален, но не менее важен. Оба брата Рубинштейны, отличавшиеся огромным талантом, масштабным мышлением, прозорливостью и работоспособностью, безусловно имели в рамках огромного по тем временам собственного фортепианного и симфонического репертуара свои, ярко выраженные, симпатии и антипатии. Антон Григорьевич, например, очень любил творчество Шумана, зато недолюбливал и самого Брамса, и его музыку<sup>398</sup>, что непосредственно отразилось на методике преподавания композиции в столичной консерватории и – по большому счёту – на судьбах и путях преемственности всей русской классической композиторской школы. Однако на общественно-организационную и концертную деятельность крупнейшего отечественного му-

---

<sup>396</sup> Документ опубликован в книге: Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963. С. 84–86. В оригинале фамилии композиторов написаны по-немецки.

<sup>397</sup> Подробнее о педагогической системе Рубинштейна-старшего см.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Указ. изд. Л., 1957. Т. I. С. 30–31, 77, 284, 286.

<sup>398</sup> Как известно, эта неприязнь являлась не только листовским «наследством», но и результатом собственных впечатлений. Подробнее об этом см.: Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Указ. изд. Т. II. Л., 1962. С. 423.

зыкального реформатора данные личностные пристрастия оказали не столь заметное воздействие. В частности, в симфонических и квартетных собраниях ИРМО в период 1870–1880 годов, то есть ещё при жизни Брамса, были впервые в России исполнены его Первый фортепианный концерт, Вторая симфония, Струнный секстет ор. 18 и Первый струнный квартет (не говоря уже о непремьерных исполнениях, например, Первой симфонии)<sup>399</sup>.

Возвращаясь к принципам становления академического виолончельного репертуара, необходимо сразу сказать о том, что ни подобный историзм подхода, ни подобная структуризация программ – по крайней мере, до наступления рубежа XIX–XX столетий, – ни подобная объективизация индивидуального отношения к музыке эту исполнительскую сферу почти что не затронули. И более того: тенденции, которые складывались здесь, были обусловлены и продиктованы совершенно иными причинами и мотивациями.

На главное место среди них необходимо выдвинуть исторически самую фундаментальную, о которой выше уже говорилось: изменение структуры и видов концертной практики, потребовавшее обращения к ранее мало популярным в России жанрам сольного концерта с оркестром, а также камерной (в ансамбле с фортепиано) и сольной сонаты. Ситуация, однако, складывалась для первого из них более благоприятно, чем для остальных: классический жанр многочастной сонаты так и оставался пока переходным, пограничным, находящимся «на стыке» двух традиций выступления – концертной и салонной. Это выражалось, в первую очередь, в нерегулярности проведения собственно камерных вечеров ИРМО – по сравнению с регулярностью функционирования квартетных собраний, которые изначально не предполагали участия фортепиано (что увеличивало число возможных аудиторий), но в которых иногда исполнялись сонаты и дуэтные пьесы – в тех случаях, когда к участию в концертах привлекались пианисты.

Формирование данной репертуарной установки нетрудно проследить и на конкретном материале. В частности, написанную в 1872 году Первую виолон-

---

<sup>399</sup> См.: Хронологическая таблица. Концертная жизнь [столиц] / Авт.-сост. Т.В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 7. 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. М., 1994. С. 431, 433, 436–437, 442–443.

чельную сонату Сен-Санса (с-moll, op. 32) охотно играли вместе с автором Давыдов (1875) и Вержбилович (1876), но эти два российские выступления (были и заграничные, также единичные) не идут ни в какое сравнение с количеством исполнений (24) Первого виолончельного концерта того же автора (a-moll, op. 33), законченного практически одновременно с Сонатой. Сходная ситуация наблюдается в отношении очень сложного технически и по структуре Концерта Шумана (всего 15 исполнений) – и принципиального отсутствия в отечественной репертуарной системе того периода циклов пьес для виолончели и фортепиано этого композитора, значительно более лёгких для воспроизведения и сейчас повсеместно востребованных виолончелистами.

Обращение к одной из базовых опор нынешнего академического виолончельного репертуара – пяти сонатам Бетховена – можно классифицировать как относительно равномерное на всём протяжении рассматриваемого периода. Эти сочинения исполняли на русских – столичных и провинциальных – концертных сценах как представители западноевропейской «старой школы» (например, Бернгард Косман сыграл Сонату № 3 в своём первом выступлении в Москве на открытии консерватории 1 сентября 1866 года) и их более молодые современники (в частности, Жан Жерарди и Эдуард Жакобс), так и отечественные консерваторские профессора – Давыдов, Фитценгаген, Вержбилович, фон Гленн – и даже (в редких случаях) их ученики. Однако до вырастания в функциональную основу собственно студенческого репертуара этим опусам было ещё достаточно далеко. Специфически сложные технически, фактурно, архитектурно и содержательно, сонаты вплоть до первой четверти XX столетия оставались одной из приоритетных составляющих прежде всего концертного музицирования.

И в целом репертуарная иерархия во второй половине XIX века складывалась по принципу «от крупного к мелкому». В рамках больших сольных вечеров предполагались исполнения преимущественно концертов или концертных пьес (фантазий, баллад и пр.) с оркестром, в случае отсутствия оркестра – сонат с фортепиано. Многочисленные отдельные миниатюры, оригинальные и в переложениях, традиционно предназначались для салонного музицирования, наиболее популяр-

ные из них исполнялись в качестве «бисов» и потому чаще всего существовали в двух сценических вариантах – с оркестром и с фортепиано. Следовательно, почти не были востребованы крупные концертные сочинения иных жанров (например, различные «темы с вариациями») или достаточно протяжённые сюитные циклы пьес для дуэтного ансамбля с участием фортепиано.

Описанная тенденция распространялась практически на всю репертуарную «сетку». Однако были и различные исключения, самыми симптоматичными из которых являются пять композиторских имён (приводим по убывающему количеству исполнений) – Давыдов, Серве, А. Рубинштейн, Бах и Ромберг.

Карл Давыдов не сочинял сонат для своего инструмента – и этот факт есть лучшее подтверждение результата кардинальных изменений в условиях бытования отечественной концертной отрасли. Зато Давыдов является автором четырёх концертов и трёх крупных виртуозных концертных пьес в сопровождении оркестра, что на фоне созданного для виолончели другими русскими композиторами воспринимается весьма внушительно. Разнонаправленные сложности этих сочинений даже сейчас ощутимы в исполнительской практике – редко кто рискует играть наиболее сложные из них, скажем, на вступительных экзаменах в ВУЗы, да и в процессе получения среднего и высшего образования данные опусы требуют значительного приложения усилий.

Показательно, тем не менее, что в интересный нам период концертные произведения Давыдова начинали играть уже в консерваториях, которые тогда, как известно, не имели подготовительного «среднего звена» в виде училищ<sup>400</sup> и специальных школ, однако имели младшие отделения. Добавим для полноты картины общеизвестную констатацию: нынешние изыскания по необходимости опираются на вершинные достижения консерваторского процесса, на сохранённые ис-

---

<sup>400</sup> В декабре 1886 г. Вице-председатель ИРМО А.Н. Маркевич подал Председателю ИРМО Вел. кн. Константину Николаевичу прошение (отношение) столичной Дирекции Общества с просьбой о разрешении учредить при консерватории музыкальное училище, директором которого предполагалось назначить Давыдова. Однако по причине его скоропалительного ухода из консерватории училище тогда не было открыто. – См.: Переписка великого князя Константина Николаевича с сенатором Андреем Николаевичем Маркевичем (1885–1889) / Публ. Г.А. Моисеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы / Отв. ред. Т.С. Царькова. СПб., 2011. Письма 7, 9. С. 575, 577.

торией сведения о выступлениях *лучших* учеников. Однако нельзя утверждать наверняка, что и концерты, и невероятно виртуозные пьесы Давыдова не проходили под его руководством не только старшие и выдающиеся, но и младшие его студенты.

Разумеется, что фантастическая популярность всех давыдовских виолончельных сочинений – следствие прежде всего деятельности этого музыканта, наверное, единственного в мире, который в своей огромной стране являлся одновременно самым известным солистом-струнником, самым востребованным и перспективным преподавателем, а также профессором самого престижного музыкального образовательного учреждения (не говоря уже о добавившемся позже посту директора консерватории, который артист занимал на протяжении 11 лет). Разумеется также, что и личные пристрастия Давыдова быстро и естественно усваивались его учениками и последователями и влияли на концертный репертуар, формируя определённые традиции.

Рискнём озвучить полемический вывод: Давыдов не любил виолончельную музыку А.Г. Рубинштейна, в то время композитора необычайно популярного во всей Европе и, отчасти, даже в Северной Америке. Причём главными объектами нелюбви виолончелиста были оба концерта и Вторая соната Рубинштейна (не сыграл ни разу), а Первую сонату Давыдов исполнял преимущественно за границей и на гастролях по России. Видимо, в целях пропаганды отечественного искусства, а возможно, что и по заказу импресарио. Симптоматичным с этой точки зрения – а для истории уникальным, редкостным событием – является выступление Давыдова 3 августа 1885 года в Веймаре на вечере, устроенном в честь Листа. Прославленному маэстро оставался год жизни; на торжество приехал его друг и единомышленник – Антон Рубинштейн. И Давыдов в ансамбле с Листом исполнил классически выстроенную программу: Первую сонату Рубинштейна, «Арию» Баха и собственную лирическую пьесу «У фонтана». Программу, по жанровому стандарту приближенную к академической модели, но достаточно отдалённую от неё в отношении стиля, в первую очередь благодаря музыке великого немца.

Переложение его «Арии» из сюиты № 3 для струнного оркестра – единствен-

ное сочинение гения в репертуаре Давыдова и из написанного Бахом – самое востребованное в российском репертуаре того времени. Однако эта музыка, судя по всему, воспринималась тогда отечественными виолончелистами не в качестве своеобразного кристалла, сконцентрировавшего широко известные достижения индивидуальной композиторской манеры Баха, не в качестве одного из образцов характерного стиля барочной эпохи, а в значении благозвучной «пьесы для бисов», где можно было продемонстрировать красивый богатый звук и эталонные смены парящего в «бесконечном легато» смычка.

Что же касается главной «визитной карточки» виолончельного творчества Баха – шести сольных сюит, – они в России находились пока не только вне сценического обихода, но и в классах едва ли проходились часто, а в классе Давыдова – по всей видимости, никогда. Единственным исключением в этом контексте является репертуарный список Фитценгагена: на первом же своём концерте по приезду в Москву, 6 ноября 1870 года, он исполнил сочинения, в обиходе «консерваторского» периода не востребовавшие, – один из концертов своего учителя Грюнмахера и Сарабанду и два гавота из самой технически сложной баховской сольной сюиты – Шестой.

«Несомненной заслугой Фитценгагена является включение в свой репертуар и в репертуар своих учеников частей из сюит для виолончели Баха. Нельзя забывать, что в ту пору (и, собственно говоря, до начала нашего столетия, когда их “открыл” Пабло Казальс) сюиты эти целиком не исполнялись и многими рассматривались не в художественном, а в инструктивном плане»<sup>401</sup>, – констатирует Гинзбург. Действительно, в переизданном в 1889 году (год спустя после выхода давыдовской «Школы») репертуарном пособии Карла Шрёдера-младшего<sup>402</sup> по виолончельному преподаванию все эти сюиты (названные сонатами) помещены в раздел «Этюды», правда, в ту его часть, литература которой предназначена уже

---

<sup>401</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965. С. 283.

<sup>402</sup> Карл Шрёдер-младший (Karl Schröder [Schroeder], 1848–1935) – виолончелист, композитор и дирижёр, ученик К. Дрекслера и Ф. Киля, участник некогда популярного струнного квартета, гастролировавшего по всей Европе, включая и Петербург, виолончелист-солист оркестра Гевандхауза, известный педагог и методист, профессор Лейпцигской консерватории.

для заключительных стадий обучения виолончелистов (четвёртый «этап» из пяти представленных в пособии)<sup>403</sup>. Так что вопрос о том, как именно игрались сюиты в то время, причём, по-видимому, не только в России, остаётся открытым. Очевидно, упомянутая выше тенденция зарождения «исторического исполнительства» приживалась в русском виолончельном искусстве весьма постепенно, однако в Москве стала популярной несколько быстрее, чем в Петербурге, скорее всего, благодаря Фитценгагену.

Ещё одна важная область проблематики изучения репертуара того периода – отношение к концертным сочинениям ярко выраженного виртуозного характера. Композиторское творчество данного направления представлено здесь именами выдающихся исполнителей как ушедшей эпохи, так и современной рассматриваемым явлениям. Характерно при этом, что разница восприятия музыки «старых» и «новых» мастеров базировалась уж точно не на противопоставлении двух выразительных типов музыкального стиля или двух хронологических периодов, а, вероятнее всего, на личностном отношении конкретных исполнителей к творчеству этих мастеров. В частности, отжившими и архаичными, по всей видимости, считались сочинения здравствовавших и успешно преподававших (в том числе в России) Космана (1822–1910), Грюцмахера (1832–1903), недавно упомянутого Шрёдера-младшего (1848–1935), и намного более актуальными в рамках бытовавшей исполнительской традиции – произведения умерших либо оставивших активную деятельность Ромберга (1867–1841), Молика (1802–1869) и, в особенности, Серве (1807–1866).

Тем не менее, выведенное нами в результате обработки обширного корпуса источников число исполнений музыки Ромберга в России – шесть (и это за полвека) – безусловно нуждается в комментариях. С точки зрения преемственности технических достижений школы Карл Давыдов может считаться одним из прямых «наследников» Ромберга – ведь не только в согласии с его методами, но и в поле-

---

<sup>403</sup> См.: Schröder C. Führer durch den Violoncell-Unterricht. Ein progressiv geordnetes Repertorium von ausgewählten instructiven, sowie Solo- und Ensemble-Werken für Violoncell als Wegweiser für Lehrer und Schüler, Künstler und Dilettanten. Leipzig, 1889. 2. Auflage. 4. Etuden. Stufe IV. S. 10.

мике с ними складывалась, позже письменно зафиксированная, инструктивная сторона преподавания великого отечественного виолончелиста. Данная преемственность подчеркнута также и предметно – вышеописанным фактом передачи ценной виолончели Давыдову Матвеем Виельгорским – лучшим и самым известным из русских учеников Ромберга.

Однако, как указывает Гинзбург, «широко используя концерты Ромберга в педагогической практике, Давыдов сохранил в своём концертном репертуаре лишь первую часть лучшего из них – девятого (h-moll), по стилю примыкающего к немецкой романтической школе. Заметим, что концерт этот подвергся существенным редакционным изменениям Давыдова, исполнявшего его в своей оркестровке»<sup>404</sup>.

Понятно, что Давыдов сознательно избегал исполнений остальных ромберговских сочинений. Но как именно он преподносил их своим ученикам? Не имея словесных свидетельств, об этом можно лишь догадываться. Наверное, в качестве необходимой инструктивной «ступени» на длительном пути к совершенствованию – то есть именно так, как поступают современные нам преподаватели. Косвенным подтверждением такого допущения и служит собственно количество исполнений. Здесь эта цифра ещё более условна в сравнении с рассмотренными выше случаями. Ведь она складывается в результате изучения прежде всего афиш и отзывов, а они – в сфере ученических концертов – фиксируют *вершинные* достижения. Самые качественные (и наиболее долговечные в хранении) афиши выпускались для наиболее престижных концертов, где участвовали лучшие студенты с исполнениями наиболее удававшихся им сочинений. Разумеется, и рецензенты, и публика посещали, в основном, именно такие выступления хорошего уровня, да и в них выделяли (изредка записывая фамилии) не всех, а лишь успешных. По-видимому, интерпретаторы произведений Ромберга в эту категорию не входили.

И сейчас его музыку систематически играют воспитанники специальных школ и училищ, где к разного рода ответственным концертам также предполагается подготовка афиш. Но очень редко на них можно увидеть имя некогда фанта-

---

<sup>404</sup> Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 71.



стически популярного немецкого виртуоза, а ещё реже – услышать после выступления от недавнего слушателя фамилию ученика, которому посчастливилось качественно сыграть ромберговский опус. С одной стороны, и нынешние молодые исполнители, приступая к освоению этой музыки, в полном соответствии с заветами Давыдова видят в ней преимущественно технологический «проходной» этап, что всегда приводит к трактовке, вряд ли достойной престижного концерта и интересной публике. С другой же стороны, в современные хрестоматии издатели включают лишь несколько привычных инструктивных сочинений Ромберга – да и то в значительно купированном виде.

Сходная исполнительская ситуация – только с обратным знаком – сложилась благодаря Давыдову во второй половине XIX века в области восприятия творчества Франсуа Серве. Нынешняя отечественная педагогическая методика относит виолончельные опусы бельгийского композитора также к виртуозному направлению, в этом смысле стилистически приравнивая их выразительное мышление к особенностям авторской манеры Ромберга. Однако полтора столетия назад Ромберг и Серве считались антиподами, но сильное влияние последнего на формирование Давыдова-артиста проявилось и в области композиторского письма<sup>405</sup>. Максимальное темповое и содержательное контрастирование разделов формы, где очень подвижные, моторные, фантастически сложные эпизоды ритмического дробления сменяются подчёркнуто медленными, распевными, глубокого и широкого дыхания, – пожалуй, самая заметная черта стилистики Серве, определяемая и в виолончельной музыке Давыдова.

В данном случае обращение к конкретным особенностям музыкального текста прежде всего показывает, каким неопределённым и неточным может быть при оценке индивидуального стиля критерий и фактор виртуозности. Ведь, по большому счёту, в подходе к произведению многое зависит от артиста, от его способности осмыслить (или не осмыслить) даже поверхностно виртуозные детали в контексте общей содержательной идеи. Так, в 1868 году виолончельные сочине-

---

<sup>405</sup> Своё самое виртуозное произведение – Концертное Аллегро для виолончели с оркестром *a moll* op. 11 (1862) – русский виолончелист посвятил знаменитому бельгийцу.

ния Давыдова, исполненные автором в венском концерте, знаменитый критик Э. Ганслик упрекал в излишней склонности к виртуозности; в частности, только что написанный Третий концерт, по мнению этого авторитетного свидетеля, отличается избыточностью применения слишком высоких позиций (где звучание инструмента не столь красиво и насыщено, как в более низких) и потому не может доставить истинного удовольствия слушателям и истинного ощущения творческой свободы исполнителям<sup>406</sup>.

Следовательно, негативная оценка виртуозного стиля как «виртуозничанья», нередко высказываемая Давыдовым, вряд ли базировалась на каких-либо объективных данных. Напротив, скорее всего она – как и большинство других симпатий и антипатий артиста – явилась результатом влияния сугубо субъективных факторов: отношения к композитору и впечатления (возможно, единичного – пресловутый «эффект первого впечатления») от его музыки. Только, в отличие от Антона Рубинштейна, первый российский «звёздный» виолончелист и педагог европейского класса свои репертуарные пристрастия объективизировать не мог либо не считал нужным. Таким образом, личностное воздействие Давыдова на становление отечественного виолончельного репертуара представляется бесспорным. И неудивительно поэтому, что после ухода музыканта из жизни, наряду с закономерным распространением (и естественным дальнейшим «размыванием») конкретных установок индивидуальной школы мастера, в отечественной репертуарной области произошли значительные изменения.

Уже на протяжении первого десятилетия следующего века репертуар виолончелистов становился всё более структурированным: от каждой музыкальной эпохи там присутствовали лучшие и характернейшие образцы, а недавние резкие «выпадения» в стилистически и качественно кардинально контрастные сферы (в частности, в область поверхностно-салонного или сугубо инструктивного музицирования) постепенно начинали восприниматься как нонсенс. Небыстрое, но

<sup>406</sup> См.: Hanslick E. Aus dem Concertsaal // Hanslick E. Geschichte des Concertwesens in Wien. 1870. Bd. 2. S. 453, 466. Характерно также, что крупный немецкий виолончелист, педагог и методист Хуго Беккер (1863–1941) в своём «Обзоре эволюции искусства игры на виолончели» назвал Ромберга, Серве и Давыдова «великолепным тройственным союзом». – См.: Becker H. und Dr. Rynar D. Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels. Wien; Leipzig, 1929. S. 265.

ощутимое упрочение в 1900–1910-х годах позиций московской виолончельной школы привело в итоге к окончательному укоренению баховских сольных сюит в качестве основы академической ученической программы. Благодаря этому программы отчётных выступлений наконец-то приобрели стандартную «трёхэтапность», актуальную и ныне: полифоническое сочинение – концертное произведение крупной (сонатной) формы – виртуозная пьеса либо этюд. И единственный жанр, которого ещё не хватало в их структуре по сравнению с нынешней, – это циклическая соната для виолончели и фортепиано, активно завоёвывавшая тогда собственное место в сценическом обиходе.

Так, в условия выступления на I Всероссийском конкурсе виолончелистов, состоявшемся в Москве в 1911 году, входило обязательное исполнение одной из сольных сюит Баха, концерта и двух контрастных пьес – одной кантиленного, другой виртуозного характера<sup>407</sup>.

И если в номинации полифонических опусов единственное место отныне принадлежало сюитам Баха, то в следующей по значению области – крупной (концертной) формы – пока что наблюдалась относительная свобода выбора по отношению к произведениям разных эпох и стилей. В частности, наиболее востребованными сочинениями такого рода являлись концерты Шумана, Давыдова, Сен-Санса, Свендсена, Лало, Гайдна, Дворжака и «Вариации на тему рококо» Чайковского.

Поверхностному взгляду может показаться, что список невелик. Однако, если сравнить с ним современный нам репертуарный корпус, то продолжение процесса заметного и отчётливого сокращения выступит во всей полноте. Безусловно, сейчас произведения композиторов XX–XXI веков, написанные усложнённым (возможно, авангардным) музыкальным языком и раскрывающие совокупность проблем современного мироощущения, значительно обогатили виолончельную литературу. Но, даже если учитывать периоды повышенного интереса исполнителей и публики к этим виолончельным сочинениям, в некоторых случаях явная недооценка ранее появившегося пласта инструментальной музыки не может не

---

<sup>407</sup> Более подробно об этом конкурсе см.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. С. 408.

привлекать внимание. Так, нынешние учащиеся российских специальных музыкальных школ, училищ, институтов, консерваторий и академий проходят хорошо если третью часть от репертуара, бытовавшего во второй половине XIX века, и примерно половину – от той виолончельной музыки, что сохранилась в широком сценическом употреблении в первой половине XX-го.

Однако не только относительный репертуарный аскетизм отличает систему отечественного профессионального преподавания виолончели в наши дни. Важной и симптоматичной представляется тенденция, в рамках которой стремление к сохранению наиболее значимых достижений русского и советского виолончельного искусства постепенно привело в сфере специального музыкального образования к стандартизации и догматизации традиций школы.

## **§ 5. Консервация традиций школы и дальнейшие пути развития отечественного виолончельного искусства**

В изучении преемственности традиций и школ в рамках бытования отечественного виолончельного искусства XX века исследователь сталкивается со сложностями, едва ли актуальными при рассмотрении тенденций XVIII и XIX столетий. Инструментарий научного анализа по отношению к ушедшим эпохам разработан и отточен в достаточной степени. В частности, в сфере установления репертуарных традиций и личных исполнительских пристрастий он базируется на поиске, изучении и классификации разных официальных документов (методик, программ, афиш, экзаменационных ведомостей и т.д.) и дальнейшем сравнении присутствующих там сведений с информацией, почерпнутой из критической, мемуарной и эпистолярной литературы. Собственно, хронологические и типологические «перекрестья» этих двух источниковедческих плоскостей и рожают

наиболее неожиданные и ценные наблюдения, выводы и открытия.

Симптоматично, что в процессе рассмотрения так называемого современного – и особенно «новейшего», то есть последних десятилетий – российского виолончельного обучения наука почти что лишена как документальных, так и историографических свидетельств. В частности, нынешние экзаменационные ведомости находятся в архивах учебных заведений и в целях ознакомления не выдаются, по видимому, никому постороннему. С другой стороны, несмотря на появившийся в недавние годы поток книг, статей и сборников мемуарной и эпистолярной направленности, представленная там информация чаще всего отличается лишь относительным правдоподобием. Из причин этого, интересных нам в данном случае, выделим три основные: 1) функционирование отечественного искусства на протяжении многих десятилетий в условиях жёсткого идеологического диктата; 2) опасения авторов текстов испортить отношения с работающими ныне в России и за рубежом исполнителями и педагогами; 3) наконец, неизбежное вторжение критерия субъективности при оценке изложенных сведений, восприятие которых напрямую зависит от степени их приближенности лично к нам и нашим коллегам.

Названные предпосылки требуют – для достижения хотя бы относительной точности суждений – добавить к вышеперечисленным методам исследования также и традиционно сложившиеся в иной сфере – социологической. Ибо неизбежным представляется обобщение результатов принятых там способов анализа: проведения «живых» (не зафиксированных письменно) личных опросов и чтения недавних интервью, а также привлечения собственных слуховых впечатлений, полученных на конкурсах, вузовских экзаменах и концертах<sup>408</sup>. Разумеется, что применение такой методологии правильно и уместно прежде всего по отношению к московской виолончельной практике, как наиболее известной автору этой работы<sup>409</sup>.

---

<sup>408</sup> Напомним, что на страницах данного исследования нами уже использовался, как наиболее соответствовавший поставленной задаче обобщения, метод социологической статистики при обращении к современному репертуару – в рамках обработки данных специального музыкального интернет-форума «Классика» на с. 69 Главы I.

<sup>409</sup> Для создания по возможности полной картины репертуарных предпочтений здесь привлекаются данные вступительных требований двух старейших московских музыкальных ВУЗов –

На официальном сайте Московской консерватории подробно изложены программные требования приёмных экзаменов виолончелистов, где, в частности, в номинации «крупная форма» указаны концертные произведения следующих композиторов<sup>410</sup> – Сен-Санса, Лало, Гайдна, П.И. Чайковского, Дворжака, Элгара, Боккерини, Прокофьева, Хачатуряна, Давыдова, Шостаковича (Концерт № 1), Кабалевского (Концерт № 1), Мясковского<sup>411</sup>.

Реально же на протяжении последних десятилетий (с начала 1990-х) наиболее предпочтительными (настоятельно рекомендуемыми педагогами как этой консерватории, так и столичных школ и училищ) «вступительными» опусами крупной формы являются два концерта – Дворжака и Лало, вслед за которыми с большим отрывом следуют сочинения Чайковского, Шостаковича, Давыдова, Прокофьева и Хачатуряна. Все остальные произведения из зафиксированного перечня в описываемый период на вступительных экзаменах, по-видимому, не исполнялись.

Подобная же разница наблюдается и в области сочинений «малых форм», то есть пьес, где из музыки 12-ти перечисленных композиторов играют в лучшем случае созданное четырьмя. Напротив, абсолютная идентичность желаемого и действительного отличает сферу этюдов и гамм.

На официальном сайте другого специального музыкального ВУЗа столицы – Российской академии музыки имени Гнесиных – вступительные требования для виолончелистов в интересующих нас репертуарных областях сформулированы намного более сжато: одно произведение малой формы и концерт (без указаний отдельных наименований) или соната (с указаниями). Тем не менее, здесь сразу обращает пристальное внимание и появление последней номинации, и её конкре-

---

МГК им. Чайковского и РАМ им. Гнесиных. Несмотря на увеличившееся в последние десятилетия количество обучающих музыкальных учреждений столицы, подобное ограничение информации представляется логичным как отображающее наиболее значительные тенденции в сфере высшего инструментального музыкального образования.

<sup>410</sup> В данном параграфе, где присутствуют в основном персоналии общеизвестных композиторов, перед их фамилиями инициалы сняты, за исключением однофамильцев или родственников (например, представителей семейства Валентини, живших в XVI–XVIII столетиях).

<sup>411</sup> См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://old.mosconsv.ru/page.phtml?1085#cello> (Дата обращения 04.03.2015).

тизация: сонаты П. Локателли, Л. Боккерини, Д. Валентини, Ф. Шуберта, Ф. Франкёра, К. Тессарини<sup>412</sup>.

Несмотря на то, что на самом деле на вступительных экзаменах виолончелистов в РАМ им. Гнесиных сонаты также не исполняются, а концертная сфера чаще всего охватывает сочинения Дворжака и Сен-Санса, в разные годы единично дополняемые опусами Шостаковича (Концерт № 1), Гайдна (Концерт C-dur), Лало и Давыдова (Концерты № 4 и 2), указанное изложение уже вступительных требований есть отражение общей (и достаточно симптоматичной) тенденции виолончельного обучения, в данном случае резко отличной от консерваторской. В образовательном процессе Московской консерватории эпоха расцвета жанра старинной сонаты представлена в основном именем Л. Боккерини, с изредка «примыкающими» сонатами П. Локателли (1695–1764) и Д. Валентини (1582–1649), творчество которого ограничивают хронологические рамки востребованного педагогической периода «снизу». В то время «сверху» он завершается, как правило, сонатами Прокофьева и Хиндемита. В Академии, напротив, музыка изучаемого виолончелистами барокко более многочисленна и разнообразна, а границы осмысления современного нам композиторского творчества расширены за счёт привлечения произведений, написанных совсем недавно.

В последние полтора десятилетия такой подход в Московской консерватории является достаточно оправданным, так как с 1998 года там существует Факультет исторического и современного исполнительского искусства, доминирующим репертуарным направлением работы которого как раз и является обращение к старинной и новейшей музыке. Однако собственно идею ограничения репертуара – типично консерваторскую и типично академическую, во многом традиционную для российского современного (не только виолончельного) музыкального преподавания – необходимо признать в рассматриваемом контексте самодовлеющей и никак не связанной с организацией или сокращением тех или иных консерватор-

<sup>412</sup> См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://gnesin-academy.ru/sites/default/files/priem-2015/violonchel%282%29.pdf> (Дата обращения 04.03.2015). Вопрос об оригинальности виолончельных сонат П. Локателли, Дж. Валентини и Ф. Франкёра представляет значительный интерес и заслуживает стать темой отдельного исследования.

ских факультетов.

Безусловно, наиболее результативным и многократно проверенным методом преподавания является именно тот, что основан на прохождении репертуара, для исполнителя прежде всего не эстетически привлекательного, а функционально полезного, постепенно продвигающего музыканта к дальнейшим достижениям. Строгий и достаточно прямолинейный репертуарный алгоритм в этом случае не подразумевает повторов, тиражирования наиболее удавшегося и длительных остановок на неудавшемся – только прямой путь к достижению цели, к формированию технически максимально оснащённого и самостоятельно мыслящего артиста.

Однако такая стандартизация подхода нередко распространяется также и за рамки собственно консерваторского обучения. Яркими иллюстрациями экспансии этой идеи в пространство довузовского и послевузовского музыкального бытования могут служить два общеизвестных факта. Так, на подготовительных «ступенях» образовательной вертикали – в специальных школах и училищах – всегда происходит длительная «обкатка»-обыгрывание (иногда по полтора года) одной и той же программы для демонстрации ее на вступительных и выпускных экзаменах в консерваториях, академиях, институтах. С другой стороны данной вертикали, обязательная программа по специальности «виолончель» XIII Международного конкурса имени П.И. Чайковского (2007) предстаёт сознательно ограниченной немногими сочинениями, а в некоторых случаях – даже отдельными частями произведений:

*I тур.*

1. Бах: Прелюдия, Сарабанда и Жига из сюит № 4, 5, 6.
2. Чайковский: Pezzo capriccioso, op. 62.
3. Одна из следующих сонат для виолончели и фортепиано: Бетховен: ре мажор, op. 102; Брамс: фа мажор, op. 99; Шуберт: Arpeggione D 821.

*II тур.*

1. Одна из следующих сонат для виолончели и фортепиано: Прокофьев: op. 119; Шостакович: op. 40; Мясковский: № 2, op. 81; Шнитке: 1978.
2. Рахманинов: Andante (3 часть) из сонаты для виолончели и фортепиано op. 19.
3. М. Ростропович: Юмореска, соч. 5.
4. Обязательное сочинение, написанное для конкурса (не более 7 мин.).



*III тур.*

1. Чайковский: Вариации на тему Рококо (редакция Фитценгагена или авторская).

2. Концерт по выбору исполнителя<sup>413</sup>.

Как видно из приведённого фрагмента конкурсных положений, из 9-ти исполненных на этом состязании произведений 5 (то есть более половины) являлись обязательными, а в оставшихся номинациях выбор также был в значительной мере сужен. Таким образом «истинный праздник музыки» (как нередко называли данный конкурс в советской прессе) в этой ситуации превратился в жёсткую спринтерскую дистанцию, на которой оценивать «спортсменов» было тем легче, чем более совпадали предложенные им условия.

Однако дело здесь не только в сокращении репертуарного поля. XIII конкурс у виолончелистов можно в принципе рассматривать как символ монолитного стилового единообразия в трактовках наиболее авторитетных составляющих академического репертуара: сольных сюит Баха, сонат Брамса и Шостаковича и «Вариаций на тему рококо» Чайковского.

Из названных сочинений три однозначно попадают для профессионала в категорию, метафорически определяемую как «наше всё», – это произведения Баха, Чайковского и Шостаковича. Потому что к настоящему времени в России (и не только в Москве) сложились устойчивые традиции интерпретации названных сочинений, вдохновлённые различными причинами, однако строгие и незыблемые и охватывающие совокупность взаимопересекающихся пластов – исторически-контекстуального, содержательного и инструктивного.

История бытования баховского творчества в целом в России XIX столетия (примерно с 1830-х годов)<sup>414</sup> к области виолончельной практики, как указано выше (§ 4 данной главы), имела весьма опосредованное отношение. Достаточно уже того, что традиция концертного (не салонного) исполнения сольных виолончель-

---

<sup>413</sup> См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-18928.html> (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>414</sup> Подробнее об этом см. в научной статье (от имени редакции), приуроченной к выходу диска «Барочная связь» и опубликованной на сайте издания: Stereo&Video. Независимый журнал: аудио- и видеотехника, домашний кинотеатр. [http://www.stereo.ru/sv\\_onedisk.php?disk\\_id=138](http://www.stereo.ru/sv_onedisk.php?disk_id=138) (Дата обращения 04.03.2015).

ных сюит Баха была «привезена» в Москву Фитценгагеном в 1870 году. Однако усвоенная этим артистом и бытовавшая тогда на Западе манера исполнения сюит – по частям и, скорее всего, в стилистике, близкой интерпретациям этюдов и старинных танцевальных пьес – в романтический период развития виолончельного искусства приживалась здесь с трудом, поскольку не являлась актуальной.

Поэтому следующий этап обращения к этой музыке – и возникновения к ней истинного и пристрастного интереса – связан уже с началом XX века, когда в период с 1905 по 1913 годы в Россию на гастроли ежегодно приезжал Пабло Казальс и неизменно исполнял в своих столичных концертах отдельные сюиты Баха целиком. Романтическая трактовка Казальса – с характерной широкой вибрацией, обилием связных штрихов, подчёркнутыми контрастами динамики, систематическим применением *rubato* и в общем энергетически приподнятом *концертном* настроении – немедленно завоевала симпатии публики и критики и явилась источником множества исполнительских концепций отечественных артистов. И постепенно сольные сюиты Баха, со всё умножавшимися сценическими исполнениями, вошли в учебный обиход.

Эталонная российская редакция этих произведений, принадлежащая С.М. Козолупову, появилась только в 1947 году<sup>415</sup> – однако она и ныне остаётся почти повсеместно востребованной в рамках академического образовательного процесса. При подготовке редакции виолончелист пользовался немногочисленными доступными в то время историческими нотными источниками – и, тем не менее, аппликатура и штрихи проставлены им в точном соответствии с особенностями школы Давыдова. В целях достижения максимальной ровности тембра в пассажах почти не звучат открытые («пустые») струны, для создания эффекта неременной

---

<sup>415</sup> См.: Бах И.С. Сюиты для виолончели соло / Ред. С.М. Козолупов М.;Л., 1947. Данная редакция выдержала множество переизданий; одно из последних, принадлежащих «доперестроечному» периоду, было (с привлечением добавившихся источников и некоторыми несущественными изменениями) подготовлено Г.С. Козолуповой в 1976 г. По мнению Л.Б. Евграфова, редакция С.М. Козолупова была создана на основе издания сюит Баха, подготовленного Х. Беккером. Более подробно см.: Евграфов Л.Б.: «Заниматься педагогией для карьеры – это где-то даже аморально!» / Интервью Б. Лифановскому // Информационный бум. Обертон по вторникам с Борисом Лифановским. 2005. № 40. 27 сент. [Электр. ресурс]. URL: <http://ezhe.ru/ib/issue412.html> (Дата обращения 04.03.2015).

связности и выразительности в быстром темпе часто применяются переходы на 4-м пальце левой руки, полифоничность мышления Баха подчёркнута динамическими, ритмическими, фактурными и штриховыми контрастами, в совокупности создающими акустически насыщенную вертикаль.

Редакция Козолупова, опирающаяся прежде всего на достижения романтического стиля, некогда значительно обогнала своё время. В результате массового обращения отечественных педагогов-виолончелистов к этой трактовке вызрели те многочисленные баховские интерпретации, которые до настоящего времени в рамках педагогической системы считаются в России образцовыми. С течением времён романтическое стало пониматься здесь как философски-углублённое, ибо фактурная плотность и звуковая однородность придавали законченность строгой логике поступенного развёртывания, а полифонические сопоставления и контрасты приобрели также и идеологическое обоснование.

Так совокупность структурных компонентов стала идентифицироваться с содержанием музыки, а чудо постижения многогранного процесса обернулось демонстрацией непреложного, диалектически обоснованного результата – «от мрака к свету, через борьбу к победе».

Привлечение общеизвестной фразы-символа, на протяжении многих десятилетий ассоциируемой с мышлением Бетховена, в данном контексте не случайно. О романтизированном понимании смысла бетховенских сочинений в России, об унаследованном от времён Великой французской революции (1789) мифе о «восставшем титане» – ниспровергателе традиционных канонов – пишет Л.В. Кириллина: «В России образ Бетховена как гения-борца формировался в XIX веке и в художественной литературе, и в публицистике. Неоспоримое сходство некоторых мелодических оборотов музыки Бетховена с песнями и маршами эпохи революции обязано своим существованием тому, что Б.В. Асафьев называл “интонационным словарём эпохи”»: из этого словаря черпали тогда абсолютно все, но создаваемые произведения не обязательно имели хоть какое-то отношение к собственно революционной тематике. Однако необычайная яркость этого мелодического материала придавала оценке Бетховена как “революционного” композитора

наглядную убедительность, словно бы не требующую никаких иных фактологических доказательств. <...> Октябрьская революция 1917 года сделала образ Бетховена <...> заложником активно насаждаемых сверху коммунистических идей. Связь французской революции и бетховенского творчества – своеобразное *credo* отечественной музыкальной историографии советского периода <...>»<sup>416</sup>.

Такое понимание, вытекающее из тенденций толкования, сложившихся во французской бетховенистике второй половины XIX столетия, в сопоставимой степени влияло и в России, и на Западе на романтическую трактовку в том числе и виолончельных сонат Бетховена. Комплекс выразительных средств и приёмов, в рамках интерпретации этих сочинений укоренившийся в XX веке, безусловно является «визитной карточкой» бетховенского индивидуального стиля. А его восприятие остаётся, по большому счёту, относительно сходным на всём мировом исполнительском пространстве. Возможно, так происходит потому, что творчество и мировоззрение Бетховена хронологически и эстетически всё-таки достаточно приближены к современным представлениям. В то время как сюиты Баха являют стиль барочной эпохи, не изучавшийся в России в период закрепления отечественной традиции их исполнения. По этой причине нынешний «российский виолончельный» Бах гораздо более напоминает Бетховена, чем самого себя в том виде, к какому уже давно пришли за рубежом и исследователи, и артисты.

Фундаментальность подачи, плотный связный штрих и превалирование «большой» романтической эмоции, принятые у нас, сейчас в концертных и конкурсных условиях Запада всё чаще контрастируют с холодноватой отчётливостью мелочей, подчёркиванием танцевального начала и доминированием игровой стихии, свойственным «исторически обоснованным» трактовкам иностранных виолончелистов.

Интересно в этой связи привести высказывание бельгийского дирижёра Фелиппе Херривега – одного из лучших мировых интерпретаторов произведений Баха: «Современная романтическая традиция исполнения Баха предполагает дол-

---

<sup>416</sup> Кириллина Л.В. Отечественная бетховенистика XX века: проблемы и достижения. См.: [Электр. ресурс]. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Kyryllina.pdf> (Дата обращения 04.03.2015).

гий, протяжный звук и ровную фразу. На самом деле музыка Баха очень подвижна, членораздельна, речитативна, ее отличает артикуляция и гибкость. А вот романтический пафос в Бахе неуместен, этого композитора надо играть строго, в чём-то ограничено. Мы стараемся сделать звук плоским, не темперированным, так получается самое сильное впечатление»<sup>417</sup>.

Господство описанной отечественной традиции до сих пор настолько велико и многогранно, что даже гениальные артисты, поставившие себе целью создать собственное, отличное от принятого прочтение, зачастую не в состоянии отринуть то, чему их столь долго и столь хорошо обучали на родине.

Эта тенденция отчётливо прослеживается в нынешних условиях, ведь в XX веке – с торжеством звукозаписи – сами факты записи наиболее репертуарных сочинений по своему значению вырастают в рамках виолончельного искусства в событие, равновеликое тем, что некогда представляли собой появления печатных изданий виолончельных «школ». И в то время, как возникновение подобных трудов явно идёт на убыль, их место занимают пластинки, кассеты и диски, возможно, не столь надёжно (как чернила и бумага) фиксирующие методические установки признанных мастеров, зато доносящие особенности их трактовок непосредственно до слуха перцепиентов.

Таким образом, с начала XX века в результате постепенного естественного отбора сложился «пантеон» звукозаписей исполнений наиболее знаковых произведений. Вопрос о критериях отбора, о том, где и чьи исполнения и какого именно произведения принято считать эталонными, безусловно заслуживает отдельного исследования. Для нас же в данном случае важно подчеркнуть другое: в современной репертуарной иерархии виолончельной литературы баховские сюиты занимают главенствующее положение, и создать их убедительную интерпретацию означает для артиста, помимо удовлетворения личных творческих амбиций, возможность при жизни встать в один ряд с корифеями-виолончелистами прошлого

---

<sup>417</sup> Веймарн В. Ангельская музыка Фелиппе Херривега / Интервью с дирижёром // Политический журнал. 2004. № 23 (26), 5 июля. Публикация доступна в цифровом формате: [Электр. ресурс]. URL: <http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=55&tek=1454&issue=39> (Дата обращения 04.03.2015).

и современности, пройти сравнение по «гамбургскому счёту».

Индивидуальное прочтение сюит зафиксировали перед микрофоном все великие виолончелисты эры звукозаписи, некоторые из них – многократно<sup>418</sup>. Однако в рамках нашего исследования детального освещения требует история появления записей этого баховского сочинения в исполнении Мстислава Леопольдовича Ростроповича (1927–2007) – самого известного российского виолончелиста второй половины XX – начала XXI столетий.

В середине 1950-х Ростропович записал Вторую и Пятую сюиты на виниловую пластинку на фирме «Мелодия». Характерно, что об этой записи сам он в дальнейшем старался не упоминать<sup>419</sup>, и, напротив, всячески декларировал своё стремление осуществить «новую» запись, что и произошло в 1991 году. На собственные средства музыкант арендовал церковь в небольшом французском городке, пригласил команду лучших звукорежиссёров французского радио и записал на плёнку все шесть сюит, вышедших впоследствии на DVD и CD. Наиболее выгодная возможность выпустить диск, упоминаемый виолончелистом в большинстве интервью и потому всё нетерпеливее повсеместно ожидавшийся профессионалами, знатоками и меломанами, появилась, очевидно, только спустя три года, так как запись вышла на фирме EMI в 1995-м. После беспрецедентной рекламной кампании («пилотного» выпуска подарочных коллекционных экземпляров DVD с интервью солиста и его рассказом о каждой сюите, а также печатания различных тематических постеров и гляцевых календарей всех форматов), в круг избранных

---

<sup>418</sup> Например, П. Казальс – 2 раза (в 1936–1939 и 1957 гг.), Я. Старкер – 6 раз (в 1950–52, 1957–1959, 1963–1965, 1984, 1992 и 1997 гг.), Йо Йо Ма – 2 раза (в 1983 и 1998–2000 гг.). Приведённые данные относятся к студийным записям циклов сюит целиком и не включают многочисленные концертные и студийные записи отдельных частей.

<sup>419</sup> Кроме двух сюит Баха, в ансамбле с пианистом В.Е. Ямпольским были записаны Ария (переложение из Сюиты для оркестра № 3 D-dur, BWV 1068) и Adagio (переложение из Токкаты, адажио и фуги для органа C-dur, BWV 564). Параллельно с выходом на фирме «Мелодия» (каталожный номер 33Д-026955-56) запись была издана в США компанией Vanguard (выходные данные VRS 6026 US-1956) и сразу стала доступной для западных слушателей. К этому же периоду творчества Ростроповича относится недавно вышедшее издание цикла сюит Баха (каталожный номер SU 40442, 2011 г.), запись которого сделана во время концертов фестиваля «Пражская весна» в 1955 г. Осуществлённое строго в рамках трактовки Козолупова, данное исполнение сюит не оставляет никаких сомнений в принадлежности этой интерпретации Баха к советской исполнительской традиции.

корифеев, по идее, должен был войти и Ростропович.

Но, как бы чуда ни ждали, оно всё равно происходит (или не происходит) вне зависимости от силы и направленности ожиданий. Безусловно, триумф состоялся. Однако, вероятнее всего, успех в первую очередь обеспечивался не значимостью интерпретации, а самим именем маэстро, чьи записи занимают почётные места в фонотеках поклонников муз. Так, даже политкорректная американская критика была смущена устарелой традиционностью трактовки Ростроповича. Авторитетный рецензент газеты «The Baltimore Sun» Стефан Виглер, мельком отмечая технические погрешности исполнения и сетуя на то, что артисту не следовало ждать наступления преклонного возраста для осуществления этой записи, констатировал в интерпретации именно те особенности, от которых, судя по многочисленным интервью Ростроповича, он в первую очередь желал «отойти»: масштабность, эмоциональность и субъективность.

« <...> Нет другого ныне живущего виолончелиста, который обладает столь необъятным звуком, и никакой другой виолончелист не играет сюиты так свободно, передавая в них настолько личное мировоззрение, – в частности, писал Виглер. – Прослушивание в исполнении Ростроповича задумчивой Сюиты № 2 – это путешествие в глубину опечаленного сердца, а кружащиеся начальные построения Сюиты № 4 необычайно медитативны и величественны. По сравнению с такими образцами технического совершенства, как Янош Старкер (в его ранних записях 1960-х гг.) или Йо-Йо Ма (в его записи 1980-х гг.), интонации Ростроповича не всегда безупречны, и иногда он борется с музыкой, чего не случалось пятнадцатью годами ранее. Однако эти мелкие неточности растворяются, когда слышится настолько симфоническое (в распоряжении красками), настолько оперное (в смысле подражания человеческому голосу) и такое страстное по убеждению исполнение»<sup>420</sup>.

Между тем сам артист четырьмя годами позднее – когда «страсти по Баху» во многом уже улеглись – в интервью обозревателю венского журнала «Фиделио»

---

<sup>420</sup> Wigler S. Rostropovich plays Bach suites with grand emotional tone // The Baltimore Sun. 1995. 9 July.

рассказывал:

«<...> Почему я записал виолончельные сюиты Баха так поздно в своей жизни, в возрасте 70 лет? Потому что это был вопрос уравновешенности, и это был вопрос личных качеств. <...> Проблема существует прежде всего для нас, русских – я говорю об этом исходя из моего собственного опыта. Как молодой человек и виолончелист, я также был неуравновешен, и я должен был научиться тому, чтобы личность *композитора* была на первом месте, а не *моя* личность. Когда я был молод, намного чаще происходило обратное. Это часто случалось со мной при выступлении с виолончельной сонатой Дебюсси, которую я играл с “русским звуком”, что, конечно же, полностью неверно. С Бахом всё было намного яснее. Для того, чтобы интерпретировать его музыку, мне пришлось отказаться от моей “русской личности”, потому что такой великий композитор, как Бах, фактически едва ли нуждается в какой-либо “интерпретации”. Его “достаточно” исполнять так, как он написал. И это верно для всех великих композиторов»<sup>421</sup>.

В данной ситуации показательно, насколько точно чувствует и объясняет музыкант отличия «русского» и «нерусского» стилей игры, и насколько сложно ему практически осуществить попытку отойти от складывавшейся в России десятилетиями почвенной и мощной традиции, в советский период, что немаловажно, усваиваемой виолончельным искусством при направленном давлении «сверху».

Доказательной иллюстрацией многомерности влияния «генеральной линии партии», в сталинском государстве проникавшего на все уровни осмысления действительности, могут служить даты появления двух отечественных редакций баховских сюит. Ибо во времена становления исполнительского стиля Ростроповича (наряду с «обязательной для применения» редакцией, принадлежавшей его учителю Козолупову) была создана и принципиально иная редакция, сделанная Александром Стогорским<sup>422</sup> и изданная 10-ю годами позднее (1957)<sup>423</sup>, то есть уже по-

<sup>421</sup> Mstislav Rostropovich, Cellist and Conductor // Fidelio (Wien). 1999. Spring. Vol. VIII. № I.

<sup>422</sup> Стогорский (Пятигорский) Александр Павлович (1910–1987) – виолончелист, родной брат Г.П. Пятигорского, выпускник Московской консерватории и аспирантуры по классу М.И. Ямпольского, лауреат VI премии I Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва). Артист оркестра Большого театра и Персимфанса, солист столичной филармонии. Доцент Мос-



сле смерти «вождя народов» (1953). При ознакомлении в наши дни с этим нотным текстом на первый план выходит, прежде всего, осознание исторической уникальности полученного результата. Ведь трактовка Стогорского, в максимальной для того времени степени приближенная к барочной стилистике и ныне воспринимаемая в русле представлений об «исторически обоснованном» музицировании, создавалась в изоляции от большинства источников, которые могли бы оказать неоценимую помощь редактору.

Творческая интуиция и обширные знания Стогорского – прекрасного виолончелиста, педагога и методиста – в те же годы привели к появлению ещё одной замечательной исполнительской редакции: первой публикации подлинного авторского текста «Вариаций на тему рококо» Чайковского (1954)<sup>424</sup>. Закономерно, что «“против” публикации <...> выступила виолончельная кафедра Московской консерватории»<sup>425</sup>, где, разумеется, за десятилетия сложилась традиционная интерпретация «Вариаций», основанная на произвольной обработке оригинального текста Фитценгагеном и прочно закрепившаяся в концертной практике. Примерно с такой же энергией, с какой высказались заслуженные столичные педагоги в 1954 году в защиту «неподлинного» Чайковского, выступили они и 3 года спустя, также на заседании той же кафедры, против возвращения в артистический обиход «подлинного» Баха<sup>426</sup>. И в данном случае не особенно важна даже степень приближенности редакции Стогорского к оригинальному авторскому варианту, дело в привычных, устоявшихся стереотипах и – шире – в стилевой однородности, которая, с точки зрения подобных отечественных преподавателей, одна в состоянии

---

ковской, преподаватель Свердловской и Горьковской консерваторий, профессор Белорусской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных.

<sup>423</sup> И.С. Бах. Шесть сюит для виолончели соло / Ред. А.П. Стогорского. М., 1957.

<sup>424</sup> Чайковский П.И. Вариации на тему рококо, соч. 33. Для виолончели с оркестром. Переложение для виолончели и фортепиано / Ред. А.П. Стогорского. М., 1954. В основу издания положен авторизированный клави́р «Вариаций». Партия виолончели в нём приведена в исполнительской редакции В.Ф. Фитценгагена с аппликатурными и штриховыми вариантами, а также темповыми и динамическими обозначениями А.П. Стогорского.

<sup>425</sup> Свободов В.А. Из опыта одной дискуссии [«Вариации на тему рококо» Чайковского] // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 98.

<sup>426</sup> Сообщено автору данного труда педагогом ГМУ им. Гнесиных, заслуженным работником культуры А.С. Бендицким. Сведения также подтверждены в личной беседе с О. Волковым, бывшим в те годы студентом класса Г.С. Козолуповой.

заменить множественность различных манер и направлений.

Казалось бы, такой подход с течением времени и оставлением в прошлом идеологического диктата сталинской и послесталинской эпох так же закономерно должен был «кануть в Лету». Однако ещё в 2002 году, когда для выступления номинантов на XII Конкурсе Чайковского председателем виолончельного жюри А.И. Рудиным была избрана авторская редакция «Вариаций на тему рококо», это вызвало огромную волну разнонаправленных обсуждений и комментариев – как среди конкурсантов, так и в педагогическом сообществе.

Естественно, что исполнительские традиции российского вузовского обучения складываются не только под прямым нажимом политики и идеологии, но и, не в последнюю очередь, под влиянием индивидуальных трактовок наиболее харизматичных исполнителей-профессоров. Так случилось не только по отношению к Давыдову и Фитценгагену, к Вержбиловичу и Брандукову. Столь же уникальной творческой фигурой «нового времени», без сомнения, является и Ростропович, чьи интерпретации современных ему виолончельных сочинений – опусов Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Вайнберга, Щедрина, Бриттена, Дютийе и других – сразу после первого их исполнения, как правило, становились знаковыми в представлениях виолончельного мира.

Тем не менее, одно дело, когда какое-либо произведение создавалось в непосредственном контакте композитора и этого виолончелиста (как, например, Симфония-концерт Прокофьева). И совершенно иная история – в случаях, когда трактовка Ростроповича настолько затмевала предшествовавшие, что вырастала в «единственно правильную», находящуюся нередко в прямой конфронтации с той концепцией, которая первоначально задумывалась автором.

Так, можно уверенно утверждать, что в отечественной виолончельной практике XX века имеется две разные исполнительские версии (при буквальном совпадении собственно нотного текста изданий) одного из самых значительных и популярных мировых камерных опусов – Сонаты для виолончели и фортепиано ор. 40 Дмитрия Шостаковича.

Созданная в 1934 году Соната посвящена Виктору Львовичу Кубацкому

(1891–1970). Кубацкий – выпускник Московской консерватории по классу Брандукова, солист и дирижёр оркестра Большого театра, инициатор создания Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов (1919), организатор и участник Квартета имени А. Страдивари (1920–1930), незадолго до появления Сонаты получил звание Заслуженного артиста РСФСР (1930)<sup>427</sup>.

Первое исполнение сочинения Кубацким и Шостаковичем состоялось 25 декабря 1934 года в Малом зале Ленинградской консерватории. «Через 11 месяцев виолончелист был лишён всех своих постов и званий и оставлен в театре лишь на должности оркестранта. А три месяца спустя трагедию пришлось пережить и Шостаковичу: публикацию 28 января 1936 года в газете «Правда» редакционной статьи (без подписи) «Сумбур вместо музыки» об опере “Леди Макбет Мценского уезда”, а 6 февраля – статьи “Балетная фальшь” о балете “Светлый ручей”», – указывает современный исследователь<sup>428</sup>.

Данная исполнительская трактовка осуществлена до описанных событий. Её выразительные особенности невозможно обрисовать в точности по причине отсутствия записи. Однако допустимо попытаться получить о ней представление, прослушав запись Д.Б. Шафрана и Шостаковича, появившуюся в 1946 году<sup>429</sup>. Наш коллега, недавний аспирант Московской консерватории О.В. Бугаев, пишет: «Эта интерпретация воспринимается как глубокое размышление о волнующих проблемах бытия, о красоте и соразмерности явлений мира, о смысле и наполненности человеческого существования»<sup>430</sup>. В настоящее время не является востребованным как данное прочтение, так и более раннее – запись Г.П. Пятигорского и В.

<sup>427</sup> Данные приведены по: Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 79.

<sup>428</sup> Петухова С.А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2013. № 8. С. 89. [Электр. ресурс]. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/b4f/petyhova.pdf> (Дата обращения 04.03.2015).

<sup>429</sup> Выходные данные пластинки: «Мелодия», М 10-42045. Т.А. Гайдамович упоминает и об исполнении виолончелистом Сонаты Шостаковича в 1930-е годы. Более подробно об этом см.: Гайдамович Т.А. Д.Б. Шафран / Т.А. Гайдамович. Избранное. М., 2004. С. 124–129. Кроме того, по мнению украинского исследователя В.Г. Сумароковой, данное исполнение Сонаты представляет собой вторую авторскую трактовку произведения.

<sup>430</sup> Бугаев О.В. Исполнительское творчество Даниила Шафрана. Автореферат дисс. ... канд. иск. М., 2007. С. 23.

Павловского, сделанная в США в 1940 году<sup>431</sup>. Возможно, именно потому, что характерное подчёркивание сюитных, жанровых черт, присущих Сонате, а также эмоциональная сдержанность и уравновешенность звукоизвлечения сейчас представляются поверхностными и слишком «декоративными» в сравнении с наиболее известной сценической версией произведения.

Она возникла в соответствии с исполнительским слышанием Ростроповича<sup>432</sup>, с его многократно описанной в рецензиях, статьях и мемуарах «молодой» манерой<sup>433</sup>, в которой превалировала стилистическая стратегия «бури и натиска». Музыка Сонаты явилась благодатным полем для проявления всегда (а тогда в особенности) отличающих трактовки виолончелиста имманентных качеств: импровизационного характера подачи, доведения выразительных и смысловых контрастов до максимального состояния, предельного эмоционального расширения образной сферы, отображения негативных эмоций и ощущений за счёт активного использования палитры некрасивых – прямолинейных, плоских, жёстких, резких – звуковых характеристик.

Нельзя не отметить, что вызревание доминирующих черт искусства Ростроповича хронологически совпало в России с переменой исполнительских приоритетов в сфере струнно-смычкового музицирования. Здесь, как это обычно и бывает, «наложились» две исторические предпосылки: социальная, обусловленная ситуацией противостояния творчества и власти, и сугубо стилевая, продиктованная процессом демонстративного отрицания романтических прочтений.

В понимании отечественных музыкантов первой трети века качества уравновешенности и архитектурности трактовки сочинений являлись определяющими именно для струнников, главной задачей которых было добиться «пения на инструменте». «Немалую роль в продолжительности бытования этой тенденции, разумеется, сыграла изоляция советского искусства, при которой от большинства

---

<sup>431</sup> Выходные данные пластинок (78 оборотов в минуту): Columbia Set M-551 71614-D – 71616-D; MM 71617-D – 71619-D.

<sup>432</sup> Первое из знаковых исполнений данного сочинения Ростроповичем и Шостаковичем состоялось 8 ноября 1954 г. в Малом зале Московской консерватории.

<sup>433</sup> См.: Хентова С.М. Ростропович. СПб., 1993. С. 46–50; Гайдамович Т.А. В классе Ростроповича // Советская музыка. 1968. № 1. С. 63–70.

российских артистов оставались скрытыми зачастую *не* мелодичные и *не* красивые, а, напротив, весьма жёсткие и характеристичные акустические решения струнных сочинений Стравинского и Шёнберга, Бартока и Берга, Хиндемита и Айвза, – констатирует С.А. Петухова. – Неизбежная смена приоритетов на пути от романтического “театра переживания” к постромантическому “театру представления”, в музыке западных стран происходившая начиная от едва ли не рубежа столетий, в российском исполнительстве несколько запоздала и пришлась уже на период 1930–1940-х годов, когда вернулся из-за рубежа Прокофьев (1936), а творчество Шостаковича вступило в зрелый период. Именно эти “пограничные” времена и породили индивидуальный музыкальный лексикон молодого Ростроповича – яркий, плакатный, взрывной, подчёркнуто театральный, чуждавшийся “чистой” лирики и “привычной”, не одухотворённой актуальной идеей, красоты»<sup>434</sup>.

Симптоматично – и для России, как уже указывалось, весьма показательным, – что «традиция Ростроповича» передавалась и заимствовалась прежде всего через восприятие особенностей его сценических исполнений, но никак не посредством поэтапного усвоения инструктивных составляющих собственно школы этого артиста.

«Ростропович <...> не занимался ни постановкой, ни технологией, – рассказывает его ученик, Заслуженный артист России, профессор Л.Б. Евграфов. – Когда я к нему пришёл, я был уже достаточно продвинут в смысле техники, но еще не был оснащён полностью. Многие проблемы, конечно, оставались. И когда я у него спрашивал “Как?”, у него был такой ответ: “Играй хоть носом!”. Он садился в классе, будил фантазию, музыкальное мышление, но технологией не занимался. <...> Поэтому я считаю, что Ростропович не создал своей школы. Потому что для того, чтобы создать школу, нужно давать, в том числе, технологию. Фактически Ростропович не был педагогом»<sup>435</sup>.

---

<sup>434</sup> Петухова С.А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное. Цит. изд. С. 92–93.

<sup>435</sup> Евграфов Л.Б.: «Заниматься педагогикой для карьеры – это где-то даже аморально!» / Интервью Б. Лифановскому // Информационный бум. Обертон по вторникам с Борисом Лифановским. 2005. № 40. 27 сент. [Электр. ресурс]. URL: <http://ezhe.ru/ib/issue412.html> (Дата обращения 04.03.2015).

Переосмысление первоначальной концепции Сонаты Шостаковича, осуществлённое Ростроповичем, лишь частично отражено композитором в нотном тексте. «Первое издание Сонаты <...> вышло в свет в 1935 году в издательстве “Тритон” в Ленинграде, после чего произведение не издавалось в России в течение 25 лет, – констатирует М.А. Якубов. – При подготовке второго издания (Музгиз, 1960) Шостакович сделал в тексте Сонаты ряд существенных изменений, многочисленных и внешне незначительных, но вносящих важные коррективы в общий облик сочинения. Подобный принцип редактирования не раз встречался в творческой практике композитора, умевшего немногими штрихами не только менять отдельные частности, но и преобразовать смысл больших произведений в целом <...>. В Виолончельной сонате таким принципиальным изменением являются новые темповые обозначения и метрономические указания во всех четырёх частях <...>. Темпы первой, второй и четвёртой частей ускорены, тогда как темп третьей части *замедлен*. В результате ощутимо преображён общий темповый рельеф цикла, углублён контраст подвижных частей и *Largo*»<sup>436</sup>.

Известно, что Шостакович никого не допускал в свою «творческую лабораторию». И Ростропович здесь не являлся исключением. «Шостакович, неоднократно играя произведение в ансамбле с Ростроповичем и, судя по всему, находясь под большим влиянием его индивидуальной трактовки, в любое время мог обратиться к артисту с просьбой зафиксировать подробности этой яркой трактовки письменно в нотах, создав отдельную редакцию по крайней мере виолончельной партии. Однако не обратился», – пишет Петухова<sup>437</sup>.

Стараниями Ростроповича не только содержание виолончельной Сонаты, но и сам многогранный облик её автора в значительной мере подверглись смысловой редукции<sup>438</sup>. И если многочисленные интервью артиста мало влияют на формиро-

<sup>436</sup> Якубов М.А. Предисловие // Шостакович Д.Д. Соната для виолончели и фортепиано ор. 40. М., 1996. С. 6.

<sup>437</sup> Петухова С.А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное. Цит. изд. С. 91.

<sup>438</sup> В частности, неясно, зачем и по какой причине Ростропович утверждал, например, что Шостакович «отнюдь не любил Чайковского», в то время как высказывания самого композитора свидетельствуют об обратном. Напротив, констатация виолончелиста: «в музыке Шостаковича больше западных влияний, чем у Прокофьева» – воспринимается прежде всего как резуль-

вание концепций академического музыковедения, то его исполнительская трактовка Сонаты почти сразу же после появления выросла в крупную отечественную виолончельную традицию.

Вплоть до 1996 года, когда вышло издание Сонаты с впервые опубликованными «вариантами штрихов и аппликатуры, которые рекомендовал своим студентам в годы работы в Московской консерватории <...> Ростропович»<sup>439</sup>, российские студенты-виолончелисты переписывали подобные «варианты» также с рукописных образцов – из нот своих педагогов. В этих нотах прямо на печатном тексте хорошо известной совместной редакции Кубацкого и Шостаковича<sup>440</sup> от руки указывались изменения согласно «версии Ростроповича», которую в большинстве отечественных ВУЗов «проходят» до сих пор.

Между тем отображение на страницах первой «официальной» публикации самой яркой особенности стиля Ростроповича – штриховой техники – не воспринимается в качестве полноценной редакции. Скорее это исполнительская интерпретация, призванная более рельефно и эмоционально представить виолончельную партию. По-видимому, в описываемый период подробности выразительной манеры, в представлении музыкантов связанные с концертным прочтением Сонаты именно этим солистом, визуально запоминались прямо на его выступлениях, а затем сразу же фиксировались. Этот процесс справедливо назвать становлением традиции исполнения, сложившейся лишь в концертной практике и почти не отражённой в напечатанном тексте.

В последние годы исследователи всё чаще пишут о том, что музыка Шостаковича в представлениях так называемого массового (и прежде всего западного) сознания явно остаётся заложницей историко-контекстуальных толкований миро-

---

тат личностного восприятия и не провоцирует полемических возражений. — См.: Волков С.М. Диалог с Ростроповичем: Прокофьев и Шостакович // Чайка. 2007. № 10 (93), 15 мая; Шостакович Д.Д. О времени и о себе / Сост. М.М. Яковлев, под ред. Г.А. Прибегиной. М., 1980. С. 85, 106–109; Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И.А. Бобыкина, науч. ред. М.В. Есипова, М.П. Рахманова. М.: ГЦММК им. Глинки, 2000. С. 45, 187.

<sup>439</sup> Якубов М.А. Предисловие // Цит. изд. С. 6.

<sup>440</sup> См. список данных изданий в обзорном каталоге виолончельной литературы: Feves M., Lambooij H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007. P. 518.

воззрения породившей её эпохи. В то время как любой гениальный опус – по определению – шире, глубже, разнообразнее, чем содержательные коннотации и политические стратегии периода, ему современного.

Однако на Западе, где, казалось бы, восприятие и творчества Шостаковича, и творчества Ростроповича в смысловом аспекте гораздо одномернее, чем на их родине, спектр толкований этой Сонаты зачастую приятно удивляет свежестью и неожиданностью исполнительских подходов.

Возможно, дело здесь в том, что на протяжении уже как минимум полувека в области виолончельного исполнительства почвенной российской *идее традиции* в других странах постепенно противопоставляется – иногда опосредованно, а зачастую всё более явно – *концепция художественного изобретения*.

Разумеется, что и в современной западной (преимущественно европейской) инструментальной практике присутствуют свои эталонные прочтения – в исследуемой нами области это, например, интерпретации сольных сюит Баха, принадлежащие гамбистам, виолончелистам и дирижёрам: испанцу Жорди Савалю (многочисленные концертные исполнения), датчанину Яапу тер Линдену (запись 1996 г.) и итальянцу Паоло Пандольфо (запись 2004 г.). Их трактовки сейчас считаются наиболее приближенными к задуманному композитором, что не мешает иностранным музыкантам и критикам не менее высоко оценивать уже упомянутые записи «небарочных» исполнителей Яноша Старкера и Йо-Йо Ма.

Такое отношение прекрасно иллюстрирует сложившуюся ситуацию, в которой образцовыми осмыслениями даже барочной музыки вполне могут служить трактовки, осуществлённые как в русле «исторически обоснованного» стиля, так и вне его. Что же касается опусов, представляющих искусство «нового времени», то здесь замечательных и выдающихся исполнений больше в разы – и, как правило, лучшие из них не отличаются сходствами.

Для качественной характеристики тенденций нынешнего западного виолончельного исполнительства, таким образом, наиболее подходят определения с приставкой «разно-» – разнообразие, разноплановость, разностильность, разнонаправленность. Другой вопрос, что *разнонаправленность* критериев оценки соб-



ственно технической стороны музицирования нередко приводит к их принципиальной размытости, а то и вовсе к отсутствию. Особенно отчётливо это проявляется не в концертном, а в конкурсном обиходе, и распространяется на все составляющие виолончельной школы – начиная от манер постановки рук и заканчивая сценическими интерпретациями структуры и смысла сочинений.

Поэтому неудивительно, что в высказываниях большинства отечественных вузовских профессоров установке «у нас так не играют», стандартной при характеристике российской образовательной ситуации, противостоит не менее идиоматичная фраза, соотносимая с восприятием «среднестатистической» западной манеры: «играют кто во что горазд».

Однако процессу дальнейшего расхождения двух тенденций – российской и зарубежной – в последние десятилетия воспрепятствовала политика. Начавшаяся в 1990-е годы мощная экспансия перспективных педагогов из России на Запад (а если быть точными и иметь в виду реальную географию, то и на Восток – в Японию, Корею и Китай), обусловленная прежде всего экономическими причинами, явилась исторически апробированным и наиболее логичным путём решения проблемы постепенной утраты традиционных ценностных основ исполнительства и сыграла значительную (может быть, и определяющую) роль в установлении единого исполнительского и образовательного мирового музыкального пространства.

В нём – по-прежнему разноплановом и разнообразном – конструктивный диалог с традицией осуществляется (за счёт прочной опоры на базовые инструктивные начала – постановку рук, методические правила и давно разработанный алгоритм подбора репертуара) и успешно развивается во многом благодаря почти забытой за рубежом, однако «привезённой» из России концепции репертуарного, контекстуального, стилевого, личностного артистического ограничения. Ведь нахождение в плодотворном диалоге с традицией обеспечивается двумя *разнонаправленными* стремлениями: притягиванием и отталкиванием. И второе никак не менее важно, чем первое, ибо традиция, как и её более локальное воплощение – школа, – есть тот первоисточник, чьими составляющими необходимо свободно овладеть хотя бы для понимания, от каких именно из них при желании можно

(или нужно) отказаться и отойти.

Так некогда русская виолончельная школа отошла от западноевропейских основ и двинулась по своему собственному, индивидуальному пути. Закономерно, что процессы и максимального концептуального (идеологического) её отрыва от классических установок, и максималистского сохранения (консервации) полученных предпосылок характерны как раз для эпохи, когда русское и зарубежное искусство оказались насильственно разделёнными, – для времён господства «советского» мировоззрения.

В очерченной картине, охватывающей трёхвековую систематику процесса подобных становлений, приближений и удалений, прослеживается основополагающая историческая закономерность: строгая, иерархически выверенная система струнно-смычкового исполнительства и преподавания, унаследованная Россией в XVIII столетии, ныне, пройдя длительную «проверку временем» и в какой-то степени трансформировавшись на отечественной почве, вновь обращается к своим западным истокам.

## Заключение

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:

– конец XVII века – 1740-е годы – концентрация основных условий для возникновения профессиональной школы: появление крепостных и придворных оркестров, приезд в Россию известных педагогов-иностранцев, внимание государства и общества к сфере обслуживания праздников и зрелищ, зарождение традиции меценатской поддержки музыкальной культуры;

– 1740-е – 1820-е годы – формирование школы, охватывающее создание системы массового музыкального образования, воспитание отечественных оркестровых кадров, появление инструментов современного типа и нотных изданий первых отечественных сочинений с отдельно выписанной партией виолончели;

– 1820-е – 1860-е годы – утверждение школы, для которого характерно объединение частных и государственных оркестров в единую профессиональную структуру, становление сообщества оркестровых музыкантов и возникновение творческой фигуры солиста-виртуоза, а также зарождение отечественного репертуара;

– 1860-е – 1920-е годы – бытование классической виолончельной школы в единстве её составляющих: функционирования Русского музыкального общества и двух столичных консерваторий, объединения массового и индивидуального образования виолончелистов в рамках общей исполнительской и педагогической концепции, определения основных черт и качественных отличий Петербургской и Московской виолончельных школ;

– 1920-е – 1990-е годы – изоляция отечественной виолончельной школы от

западноевропейской и мировой традиции, закрепление и догматизация ключевых особенностей русской советской школы: ограничения репертуара, стремления к стилистическому единству трактовок, влияния идеологических концепций и индивидуальных прочтений выдающихся исполнителей и педагогов;

– с 1990-х до настоящего времени – воссоединение двух направлений традиции развития виолончельного искусства в рамках общемирового музыкального пространства.

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). Здесь выделяется совокупность иерархически разнозначных событий, прямо или опосредованно связанных с наиболее важными этапами процесса становления виолончельного искусства и в Западной Европе, и в России.

### **Западная Европа**

Рубеж XVII–XVIII столетий – повсеместное распространение гамбовых ансамблей (консртов);

1700-е – начало экономического спада в Италии, приведшее к массовой миграции итальянских музыкантов в другие страны;

1725 – основание А.Д. Филидором в Париже жанра *Concerts Spirituels*, затем систематически проводившихся до революции (1789);

1741 – издание первого пособия по игре на виолончели – «Методы» М. Корретта;

### **Россия**

Последняя четверть XVII века – зарождение традиции функционирования крепостных театров и оркестров;

первая четверть XVIII века – петровские реформы, направленные на обособление и укрепление тенденции светского музицирования;

1729 – организация в Петербурге первого Придворного оркестра;

1740 – открытие специального инструментального класса при Придворной Певческой капелле Петербурга – первого в России учебного за-

рубеж XVIII–XIX вв. (эпоха наполеоновских войн) – изменения в системе аристократической и монархической поддержки музыкального искусства; завершение эмансипации творческой фигуры солиста-виртуоза;

1810–1820-е – возникновение вариационных циклов Б. Ромберга для различных концертных и камерных составов с участием виолончели (op. 13, 14, 18–20);

первая треть XIX века и далее – эпоха расцвета инструментальной виртуозности и максимального увеличения числа сольных специальностей, востребованных концертной практикой; разделение в рамках оркестровой партитуры виолончельной партии на строки *divisi* – индивидуальная трактовка виолончельного тембра таким образом приобрела самостоятельное семантическое значение.

В исследовательской литературе традиционно утвердилась точка зрения, согласно которой русское музыкальное искусство, постепенно становясь частью общеевропейской традиции, прошло адекватный её качественному развитию путь за гораздо более короткое время. Этот вывод подтверждается и в результате изучения истории струнно-смычкового и виолончельного музицирования.

В истории русской виолончельной школы особую важность приобретают: факты гастролей в России Ф. Серве и за рубежом – Матв.Ю. Виельгорского (1840-е); приглашение К.Ю. Давыдова на должности первого виолончелиста в оркестре Гевандхауза и профессора виолончели Лейпцигской консерватории (1860–1861); открытие в Петербурге и Москве Музыкальных классов и консерваторий (1860–1866); переезд Давыдова на родину и получение им места профессора виолончельного класса Петербургской консерватории (1863); исполнение В.Ф. Фитценгагеном впервые в России публично отдельных частей сольных сюит И.С. Баха (1870) и им же – впервые «Вариаций на тему рококо» П.И. Чайковского (1877); выход из печати в Лейпциге «Школы игры на виолончели» Давыдова (1888) и создание Виолончельной сонаты С.В. Рахманинова (1902); многочисленные гастроли в России П. Казальса (1905–1913) и преподавание Е.Я. Белоусова в Джульярд-

ведения подобного типа;

рубеж XVIII–XIX вв. – размывание сословных границ и изменение отношения в обществе к статусу музыкального искусства; появление первых российских виолончелистов-солистов дворянского происхождения;

рубеж 1810–1820-х – создание «Вариаций для виолончели с оркестром» Матв.Ю. Виельгорского и «Темы с вариациями для виолончели с оркестром или фортепиано» А.Ю. Виельгорского;

ской музыкальной школе (с 1930); издание сольных сюит Баха в редакции С.М. Козолупова (1947) и отъезд за границу М.Л. Ростроповича (1974).

Каждое из указанных событий знаменует определённую веху в развитии общеевропейского виолончельного искусства и подтверждает вывод о нерасторжимости двух его составляющих – российской и западноевропейской. 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. В нашей работе она была рассмотрена в различных аспектах – теоретическом, историческом, практическом, в рамках разных эпох и стилевых направлений, на порой контрастном музыкальном и фактическом материале.

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, перципиент 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 неразсторжимости 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.

К наступлению революции 1917 года отечественное виолончельное искусство вступило в стадию своего расцвета. Сформировались не только педагогическая методика и репертуар, но и представления об академическом музицировании, преподавании и типах учебной и концертной программ. Установилась система взглядов на деятельность профессионального музыканта, на подробности его личной и творческой биографий. На базе данных эстетических и инструктивных тенденций русская школа имела возможность развиваться далее. Однако её формальное отделение от западноевропейской основы, её идеологическая закрытость привели к тому, что жизнеспособные составляющие традиции законсервировались практически на том качественном уровне, который соотносим с показателями начала XX столетия.

В настоящее время уже можно с уверенностью отметить возвращение российского виолончельного (и в целом инструментального) искусства в единое пространство мировой музыкальной традиции. Лучшие российские педагоги имеют возможность преподавать как на родине, так и за рубежом; выдающиеся иностранные мастера нередко осуществляют в России творческие консультации и мастер-классы; авторитетные дирижёры и импресарио приглашают перспективных отечественных исполнителей участвовать в известных конкурсах и фестивалях. Вдобавок и многие современные студенты-струнники предпочитают получать два образования – российское и западное.

Отрадно, что сейчас постепенно возрождается система государственной поддержки всей структуры музыкального обучения, функционирования ведущих оркестров, музыкальных театров и ВУЗов страны, развитая в России как до революции, так и до перестройки, а после неё фактически развалившаяся. Профессора



крупнейших консерваторий, академий и институтов систематически посещают региональные школы и училища для проведения открытых уроков и отбора наиболее талантливых учащихся для продолжения их образования в столицах. Решению проблем материального обеспечения педагогических и оркестровых кадров вновь начинает уделяться адекватное внимание. Всё это в совокупности приводит к повышению статуса профессии музыканта, престиж которой значительно пошатнулся в последнее десятилетие XX века.

Описанные тенденции лишней раз подтверждают, что закономерности распространения влияния традиций и школ – не умозрительная схема, а живой, постоянно меняющийся и обновляющийся процесс.

## Список литературы

1. А. Г. Шуберт Карл Богданович / А. Г. // Русский биографический словарь / изд. Императорским Русским Историческим Обществом. — СПб., 1911. — Т. 23. — С. 458-459.
2. Алексеев, М. П. Русские встречи и связи Бетховена / М. П. Алексеев // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М., 1927. — С. 92-110.
3. Алексеева, И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко : дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Ирина Васильевна Алексеева ; Новосибирская гос. конс. — Новосибирск, 2006. — 677 л.
4. Альбрехт, Е. К. Прошлое и настоящее оркестра : (очерк социального положения музыкантов) / Е. К. Альбрехт. — СПб. : Тип. Э. Гоппе, 1886. — 81 с.
5. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк, собр. текстов [и пер.] А. Ф. Лосева. — М., 1960. — С. 69 ; 74-85 ; 226-228.
6. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / пер. И. Приходько по изд.: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. — [Б. г.] : Игорь Приходько : 2005. — 192 с.
7. Архив Дирекции Императорских театров : В 3 т. [отделах] / сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. — Вып. I (1746–1801). — СПб. : Дирекция Императорских театров, 1892. — 132 с.
8. Ауэр, Л. С. Моя школа игры на скрипке / Л. С. Ауэр. — СПб. : Композитор, 2004. — 120 с.
9. Афанасьева, Н. С. Из истории развития музыкального образования в русской провинции XIX века / Н. С. Афанасьева, М. С. Блюмкина // Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша, 1997 / сост. С. Г. Зверева. — М., 1999. — С. 259-269.
10. Байнова, Т. С. Реформы театрального дела 1783 года / Т. С. Байнова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2009. — № 92. — С. 239-243.
11. Барбье, П. Венеция Вивальди : Музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбье ; пер. с франц. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2009. — 280 с.
12. Барсова, И. А. Из истории партитурной нотации / И. А. Барсова // История и современность. — Л., 1981. — С. 6-33.
13. Барсова, И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века) / И. А. Барсова ; Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. — М., 1997. С. 150-154.
14. Барсова, И. А. Оркестр, Партитура, Партия / И. А. Барсова // Музыкальная энциклопедия [далее – МЭ]. — М., 1978. — Т. 4. — Стб. 84-91; 193-195.
15. Беккер, Х. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар ; вст. ст. и коммент. Б. В. Доброхотова. М. : Музыка, 1978. — 288 с.
16. Белоусов, А. Ф. «О воспитании благородных девиц в Санкт-Петербурге...» / А. Ф. Белоусов // Отечественные записки. — 2004. — № 3. — С. 196-203.

17. Бенуа, А. Определение Традиции / А. Бенуа ; пер. с англ. О. Молотова // Полюс (альманах). – 2008. – № 1. – С. 3-4.
18. Березин, В. В. У истоков первой российской консерватории / В. В. Березин // Старинная музыка. – 2004. – № 1–2. – С. 14-18.
19. Березовский, Б. Л. Филармоническое общество Санкт-Петербурга / Л. Б. Березовский. – СПб. : КультИнформПресс, 2002. – 455 с.
20. Бецкой, И. И. Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества, конфирмованное Ея Императорским Величеством 1764 года марта 12 дня / И. И. Бецкой // Отечественные записки. – 2004. – № 3. – С. 180-185.
21. Берни, Ч. Музыкальные путешествия : Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни ; пер. с англ., вступ. статья, ред. и примеч. Л.С. Гинзбурга. – Л. : Музыка, 1967. – 290 с.
22. Биджакова, Н. Л. Взаимодействие камерного и концертного стилей в произведениях для виолончели и фортепиано первой половины XX века / Н. Л. Биджакова // Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата». Сб. материалов научно-практической конференции / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Краснодар, 2009. – С. 36-47.
23. Биджакова, Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Н. Л. Биджакова ; Рос. гос. конс. (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2010. – 26 с.
24. Биджакова, Н. Л. О влиянии исполнительского искусства на камерно-инструментальное творчество композиторов первой половины XX века / Н. Л. Биджакова // Южно-российский музыкальный альманах – 2006 / РГК (академия) им. С.В. Рахманинова ; ред. А. М. Цукер. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 193-200.
25. Бирюкова, Е. Виланд Кейкен: «Гамба и виолончель - как серебро и золото» [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // Известия. – 2005. – 18 янв. – М. : Известия. RU, 2001- . – Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/298586>, свободный. – Загл. с экрана.
26. Блох, Г. [А.] Давыдов Карл Юльевич / Г. [А.] Блох // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова [Далее – Русский биографический словарь]. – СПб., 1905. – Т. 6. – С. 27-29.
27. Бойко, М. Н. Социальная роль искусства и назначение художника в русском художественном сознании второй половины XIX века / М. Н. Бойко // Русская художественная культура второй половины XIX века. Социально-эстетические проблемы. Духовная среда / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М., 1988. – С. 63-96.
28. Бойкова, В. П. Зигфрид Пальм: знаменитый виолончелист о Новой музыке / В. П. Бойкова // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 2. – С. 245-249.
29. Бойкова, В. П. «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: Опыт систематизации / В. П. Бойкова // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 4. – С. 176-205.

30. Бородин, А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Антон Борисович Бородин ; Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2007. – 162 л.
31. Бородин, Б. Б. Отечественная фортепианно-исполнительская школа: к проблеме идентичности / Б. Б. Бородин // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия. Сборник материалов Международной научной конференции 14-19 апреля 2014 года / ред-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. – М. : Нобель-пресс, 2014. – С. 63-73.
32. Бородкина, Е. Л. Первый профессор класса виолончели : К 175-летию творческой деятельности Карла Шуберта в Петербурге / Е. Л. Бородкина // Малоизвестные страницы истории консерватории / Науч. рук. Э. С. Барутчева. – СПб., 2010. – Вып. X. – С. 3-6.
33. Брежнева, Т. А. Проблемы и перспективы составления словаря музыкальных деятелей Курского края / Т. А. Брежнева // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы. – Курск, 2006. – С. 488-498.
34. Бугаев, О. В. Исполнительское творчество Даниила Шафрана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / О. В. Бугаев ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 26 с.
35. Булычева, А. В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 448 с.
36. Бутир, Л. М. Оркестровая техника эпохи барокко в вузовском курсе инструментовки / Л. М. Бутир // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики / Труды ГМПИ им. Гнесиных. – 1984. – Вып. 76. – С. 115-127.
37. Бычков, Ю. Н. Ладовая система Древней Греции / Ю. Н. Бычков. – М. : Изд-во МГИМ им. Шнитке, 2001. – 15 с.
38. Васильева, А. [Е.]. Исповедь музыканта (Мои уроки) / А. Е. Васильева. – М. : Музыка, 1996. – 104 с.
39. Васильева, А. [Е.]. Мой самоучитель : Методико-историческое развитие виолончели : Советы «непостороннего» (практические занятия) / А. Е. Васильева. – М. : [Б. и.], 2005. – 51 с.
40. Вебер, К. Э. Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России / К. Э. Вебер. – М. : Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1885. – 124 с.
41. Великанова, А. «Человек почина» (о Василии Алексеевиче Кологривове) / А. Великанова // Малоизвестные страницы истории консерватории. Альманах. – 2002. – Вып. II. – С. 2-10.
42. Веселова, А. Ю. Воспитательный дом в России и концепция воспитания И. И. Бецкого / А. Ю. Веселова // Отечественные записки. – 2004. – № 3. – С. 169-179.
43. Вистенгоф, П. Очерки московской жизни / П. Вистенгоф. – М. : Тип. С. Селивановского, 1842. – 215 с.
44. Ветлицына, И. М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века : Об истоках оркестра в России до Глинки / И. М. Ветлицына. – М. : Музыка, 1987. – 92 с.
45. Виардо-Гарсия, П. Письма Матв. Ю. Виельгорскому / П. Виардо-Гарсия

// Советская музыка. – 1960. – № 8. – С. 89-98.

46. Власов, В. Г. Стили в искусстве : Словарь : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура : [в 3 т.] / В. Г. Власов. СПб. : Кольна, 1998. – Т. 1. – 672 с.

47. Волков, С. М. Диалог с Ростроповичем: Прокофьев и Шостакович [Электронный ресурс] / С. М. Волков // Чайка. – 2007. – № 10 (93). – Baltimore : Seagull Publications Corporation, 2001- . – Режим доступа : <http://www.chayka.org/node/1462>, свободный. – Загл. с экрана.

48. Волчкевич, И. Л. Очерки истории Московского высшего технического училища, составленные на основе подлинных документов / И. Л. Волчкевич. – М. : Машиностроение, 2000. – 170 с.

49. Вольман, Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века / Б. Л. Вольман. – М. : Музгиз, 1957. – 293 с.

50. Вольный Российский театр // Советская энциклопедия. – М., 1967. – Т. 1. – С. 90.

51. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. История театрального образования в России : Т. 1 / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Дирекция Имп. театров, 1913. – 463 с.

52. Вспоминая Бетховена: Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступ. ст., коммент. Л. В. Кириллиной. – М. : Классика-XXI, 2007. – 224 с.

53. Гайдамович, Т. А. В классе Ростроповича / Т. А. Гайдамович // Советская музыка. – 1968. – № 1. – С. 63-70.

54. Гайдамович, Т. А. Избранное : Встречи, размышления, исследования / Т. А. Гайдамович. – М. : Музыка, 2004. – 544 с.

55. Гайдамович, Т. А. Мстислав Ростропович / Т. А. Гайдамович. – М. : Сов. Композитор, 1969. – 127 с.

56. Гинзбург, Л. С. Глен Альфред (Константин) Эдмундович фон / Л. С. Гинзбург // МЭ. – М., 1973. – Т. 1. – Стб. 1000.

57. Гинзбург, Л. С. Давыдов Карл Юльевич / Л. С. Гинзбург // МЭ. – М., 1974. – Т. 2. – С. 128-129.

58. Гинзбург, Л. С. Шуберт Карл Богданович / Л. С. Гинзбург // МЭ. – М., 1982. – Т. 6. – Стб. 434-435.

59. Гинзбург, Л. С. К. Ю. Давыдов / Л. С. Гинзбург. – Л. : Музгиз, 1936. – 211 с.

60. Гинзбург, Л. С. Исследования, статьи, очерки / Л. С. Гинзбург. – М. : Советский композитор, 1971. – 382 с.

61. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства : Кн. 1 : Виолончельная классика / Л. С. Гинзбург. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 511 с.

62. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства : Кн. 2 : Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века / Л. С. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 579 с.

63. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства : Кн. 3 : Русская классическая виолончельная школа (1860–1917) / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1965. – 618 с.

64. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства : Кн. 4 : Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков / Л. С. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1978. – 407 с.
65. Гинзбург, Л. С. Людвиг ван Бетховен и Н. Б. Голицын / Л. С. Гинзбург // Бетховен. Сборник статей / ред.-сост. Н. Л. Фишман. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 225-238.
66. Гинзбург, Л. С. Луиджи Боккерини / Л. С. Гинзбург. – М. : Искусство, 1938. – 171 с.
67. Гинзбург, Л. С. История скрипичного искусства : В трех выпусках / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. — Вып. 1. – 303 с.
68. Глинка, М. И. Автобиография : Заметки об инструментовке / М. И. Глинка ; под ред. С. Л. Гинзбурга. – Л. : Музгиз, 1937. – 36 с.
69. Глинка, М. И. Литературное наследие : Т. 2 : Письма и документы / М. И. Глинка ; ред. В. М. Богданов-Березовский. Л. : Музгиз, 1953. – 892 с.
70. Гозенпуд, А. А. Дом Энгельгардта : Из истории концертной жизни первой половины XIX века / А. А. Гозенпуд. – СПб. : Советский композитор, 1992. – 248 с.
71. Голдобин, Д. Ю. Ренессансная орнаментика и барочный тематизм / Д. Ю. Голдобин // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция / Материалы научно-практической конференции МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – С. 92-99.
72. Голицын, Ю. Н. Музыкальная деятельность в провинции / Ю. Н. Голицын // Русская сцена. – 1865. – № 4-5. – С. 170-172.
73. Гольденвейзер, А. Б. Дневник : Первая тетрадь (1889-1904) / А. Б. Гольденвейзер ; сост. Е. И. Гольденвейзер, Л. И. Липкина. – М. : Тортуга, 1995. — 336 с.
74. Гольденвейзер, А. Б. Дневник : Тетради вторая – шестая (1905–1929) / А. Б. Гольденвейзер ; сост. Е. И. Гольденвейзер. – М. : Тортуга, 1997. – 370 с.
75. Горлинская, С. Е. Проблемы изучения музыкального пласта Российско-Украинских связей начала XIX в. – первого десятилетия XX в. / С. Е. Горлинская // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы. – Курск, 2006. – С. 1047-1059.
76. Горяйнов, Ю. С. Воин, музыкант, просветитель : Жизнеописание князя Н. Б. Голицына / Ю. С. Горяйнов. – Белгород : Обл. тип., 1999. – 379 с.
77. Горяйнов, Ю. С. Князь Н. Б. Голицын : к 400-летию основания г. Белгорода / Ю. С. Горяйнов. – Белгород : Везелица, 1993. – 56 с.
78. Горяйнов, Ю. С. Людвиг ван Бетховен и князь Николай Голицын : К 200-летию со дня рождения Н. Б. Голицына / Ю. С. Горяйнов. – Белгород : Везелица, 1993. – 67 с.
79. Грушевая, А. В. Письма К. Ю. Давыдова в фонде рукописного отдела библиотеки Санкт-Петербургской консерватории / А. В. Грушевая // Петербургский музыкальный архив. – СПб., 1998. – Вып. 2. – С. 124-133
80. Гутор, В. П. К. Ю. Давыдов как основатель школы / В. П. Гутор ; предисл., ред. и примеч. Л. С. Гинзбурга. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 43 с.
81. Давыдов, Н. В. Из прошлого : в 2 ч. / Н. В. Давыдов. – М. : Тип. т-ва И.

Д. Сытина, 1914. – Ч. 1. – 432 с.

82. Давыдов, Н. В. Из прошлого : в 2 ч. / Н. В. Давыдов. – М. : Тип. Печатник, 1917. – Ч. 2. – 321 с.

83. Демченко, Е. Н. Вклад иностранных педагогов-музыкантов в образовательную деятельность элитарных учебно-воспитательных заведений Петербурга XIX века / Е. Н. Демченко // Реальность этноса. Роль образования в формировании этнической и межконфессиональной толерантности. Материалы X Международной научно-практической конференции. (СПб., 14–17 апреля 2009 г.) / под науч. ред. И. Л. Набока ; в 2-х ч. – СПб., 2009. – Ч. 2. – С. 873-878.

84. Демченко, Е. Н. Любительское музицирование в Императорском Училище правоведения / Е. Н. Демченко // Общество. Среда. Развитие. (Научно-теоретический журнал). – 2007. – № 2 (3). – С. 45-49.

85. Демченко, Е. Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях России первой половины XIX века как социально-педагогическая проблема / Е. Н. Демченко // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 32 (70). – С. 46-52.

86. Демченко, Е. Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Петербурга первой половины XIX века: теоретико-методический аспект : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Елена Николаевна Демченко ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2009. – 143 л.

87. Демченко, Е. Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Санкт-Петербурга как российский феномен (на примере деятельности Императорского Воспитательного общества благородных девиц) / Е. Н. Демченко // Реальность этноса. Образование и гуманитарные технологии интеграции этнической, этнорегиональной и гражданской идентичности. Материалы X Международной научно-практической конференции. (СПб., 8–11 апреля 2008 г.) / под науч. ред. И. Л. Набока ; в 2-х ч. – СПб., 2008. – Ч. 2. – С. 872-879.

88. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина ; науч. ред. М. В. Есипова, М. П. Рахманова – М. : РИФ «Антиква», 2000. – 572 с.

89. Драч, И. С. Феномен композиторской индивидуальности и путь её становления / И. С. Драч // Келдышевские чтения – 2006. К 95-летию со дня рождения И. В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / сост. Н. Г. Шахназарова ; ред. С. К. Лащенко ; ГИИ. – М., 2008. – С. 11-27.

90. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М. : Классика-XXI, 2003. – 256 с.

91. Елизарова, Н. А. Театры Шереметевых / Н. А. Елизарова. – М. : Останкинский дворец-музей, 1944. – 520 с.

92. Есаков, В. В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации / В. В. Есаков. – М. : Классика-XXI, 2008. – 208 с.

93. Захаров, Н. И. Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России / Н. И. Захаров // Москвитянин. – 1852. – Кн. 2 – № 2 (янв.). – С. 43-53.

94. Зверев, В. Л. Московская антреприза Михаила Медокса. Бывают стран-

ные сближенья... [Электронный ресурс] / В. Л. Зверев // Промышленные ведомости. – 2006. – № 1-2. – М. : Промышленные ведомости, 1999- . – Режим доступа : <http://www.promved.ru/articles/article.phtml?id=674&nomer=26>, свободный. – Загл. с экрана.

95. [Зейферт, И. И.]. Воспоминания профессора Петроградской консерватории / И. И. Зейферт. – Пг. : Рус.-франц. тип., 1914. – 56 с.

96. Зенкин, К. В. Музыка быта и ее жизнь в контексте культуры романтизма / К. В. Зенкин // Музыка быта в прошлом и настоящем / Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 122-126.

97. Из истории Ленинградской консерватории : Материалы и документы, 1862–1917 / Ленингр. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музыка, 1964. – 328 с.

98. Из музыкального прошлого : Сборник очерков : Вып. 1 / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М. : Гос. музык. изд-во, 1960. – 519 с.

99. История русской музыки : В десяти томах : Т. 2 : XVIII век : Ч. 1 / авт.-сост. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова. – М. : Музыка, 1984. – 335 с.

100. История русской музыки : В десяти томах : Т. 3 : XVIII век : Ч. 2 / авт.-сост. Б. В. Доброхотов, Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1985. – 424 с.

101. История русской музыки : В десяти томах : Т. 4. : 1800–1825 / авт.-сост. Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1986. – 416 с.

102. К 150-летию основания Московского отделения Русского музыкального общества : 1860–2010 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; [ред.-сост. О. Р. Глушкова ; науч. ред. О. М. Томпакова]. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 200 с.

103. Карс, А. История оркестровки / А. Карс ; ред. М. В. Иванов-Борецкий, Н. С. Корндорф. – М. : Музыка, 1990. – 302 с.

104. Кашкин, Н. Д. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества : Очерк деятельности за пятидесятилетие : 1860–1910 / Н. Д. Кашкин. – М. : т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910. – 69 с.

105. Кашкин, Н. Д. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории : Исторический очерк / Н. Д. Кашкин. – М. : т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1891. – 81 с.

106. Кванц, И. И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. И. Кванц // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост., автор вступит. статьи, доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М., 1975. – С. 10-63.

107. Келдыш, Ю. В. Русская музыка XVIII века / Ю. В. Келдыш. – М. : Наука, 1965. – 464 с.

108. Керцелли [Электронный ресурс] // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Музыкальный словарь, 2008- . – Режим доступа : <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3151.html>, свободный. – Загл. с экрана.

109. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 192 с.

110. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX века : Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина



на. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.

111. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX века : Ч. 3 : Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.

112. Клезмеры // Краткая еврейская энциклопедия : [В 11 томах] : [Т. 4.] / Общество по исследованию еврейских общин ; гл. ред. И. Орен, М. Занд. – М. : Красный пролетарий, 1996. – Стб. 343-346.

113. Князьков, С. А. С.-Петербург и С.-Петербургское общество при Петре Великом. / С. А. Князьков. – Пг. : П. Луковников, 1914. – 80 с.

114. Ковалева, В. М. Музыкальное образование в России в конце XVII – первой четверти XVIII столетия: историко-педагогический аспект : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Вера Михайловна Ковалева ; Моск. педаг. гос. ун-т. – М., 2002. – 201 л.

115. Козолупова, Г. С. С. М. Козолупов : Жизнь и творчество советского виолончелиста / Г. С. Козолупова. – М. : Музыка, 1986. – 128 с.

116. Константинова, М. А. Музыкальное образование в России XIX века. Современный взгляд // Современное музыкальное образование. Материалы международной научно-практической конференции (9–11 октября 2003 г.). СПб., 2003. С. 57-60.

117. Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы // История русской музыки. В десяти томах. Т. 10 В. 1890–1917. Хронограф. Кн. I / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. – М., 2011. – С. 577-964.

118. Концертная жизнь провинции : Исполнения русской музыки за рубежом : 1831–1917 // История русской музыки. В десяти томах. Т. 10 В. 1890–1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. – М., 2011. С. 185-670.

119. Королева, Е. Н. Они учились в консерватории вместе с Чайковским / Е. Н. Королева // Малоизвестные страницы истории консерватории. Альманах. Вып. VII. – СПб., 2007. – С. 11-14.

120. Косинова, О. А. К вопросу о трактовке понятия «традиция» в отечественной педагогике [Электронный ресурс] / О. А. Косинова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2009. – № 2 (Педагогика. Психология). – М. : Институт фундаментальных и прикладных исследований, 2006- . – Режим доступа : [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova\\_Tradition/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Kosinova_Tradition/), свободный. – Загл. с экрана.

121. Космовская, М. Л. «Музыкальные деятели Курского края XIX – начала XX века: Словарь» как источниковая база истории провинциальной музыкальной культуры [Электронный ресурс] / М. Л. Космовская, Т. А. Брежнева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2008. – №1(5). – Курск : Ученые записки, 2006- . – Режим доступа : <http://scientific-notes.ru/pdf/005-19.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.

122. Кремлев, Ю. А. Ленинградская государственная консерватория : 1862–1937 / Ю. А. Кремлев. – М. : Музгиз, 1938. – 180 с.

123. Ларош, Г. А. Избранные статьи : В пяти вып. : Вып. 4 : Симфоническая и камерно-инструментальная музыка / Г. А. Ларош ; сост. и коммент. А. С. Розанова ; общ. ред. и вст. ст. А. А. Гозенпуда. – Л. : Музыка, 1977. – 320 с.

124. Лебедева-Емелина, А. В., Левашев, Е. М. Русская музыка второй поло-

вины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений / А. В. Лебедева-Емелина, Е. М. Левашев // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории / ред.-сост. Е. В. Дуков. – СПб., 2001. – С. 43-68.

125. Левашев, Е. М. Опера «Санкт-петербургский гостиный двор» и ее авторы / Е. М. Левашев // Памятники русского музыкального искусства. – Вып. 8. – М., 1980. – С.461-498.

126. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. – М. : Белый берег, 2009. – 765 с.

127. Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.

128. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом : Исследования и материалы : В 2 т. : Т. I / Т. Н. Ливанова. – М. : Гос. муз. изд-во [Музгиз], 1952. – 535 с.

129. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом : Исследования и материалы : В 2 т. : Т. II / Т. Н. Ливанова. – М. : Гос. муз. изд-во [Музгиз], 1958. – 476 с.

130. Липаев, И. В. Оркестровые музыканты (исторические и бытовые очерки) / И. В. Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 5-8 ; 10-15 ; 17-18 ; 25-34 ; 38-41 ; 45 ; 51. – Стб. 128-135 ; 161-166 ; 194-198 ; 273-277 ; 309-314 ; 337-342 ; 370-375 ; 401-409 ; 475-481 ; 593-603 ; 625-631 ; 666-673 ; 706-709 ; 741-743 ; 849-854 ; 881-887 ; 913-921 ; 951-957 ; 1079-1087 ; 1275-1285.

131. Лифановский, Б. Лев Евграфов: «Заниматься педагогикой для карьеры – это где-то даже аморально!» [Электронный ресурс] / Б. Лифановский // Обертоны по вторникам с Борисом Лифановским. – 2005. – № 40. – 27 сент. – М. : Международный союз интернет-деятели, 2004- . – Режим доступа : <http://ezhe.ru/ib/issue412.html>, свободный. – Загл. с экрана.

132. Лобанова, М. Н. Западноевропейское барокко : Проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

133. Ломтев, Д. Г. У истоков. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий / Д. Г. Ломтев. – М. : [б. и.], 1999. – 67 с.

134. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1994. – 670 с.

135. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры. В 5 т. / сост. А. Д. Кошелев. – М., 1996. – Т. IV: XVIII – начало XIX века. – С. 537-573.

136. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.

137. Майкапар, А. Е. Людвиг ван Бетховен : Камерно-инструментальное творчество : К циклу из 10 концертов : 1-й концерт / А. Майкапар // Искусство. Приложение к газете "Первое сентября". – 2009. – № 20. – С. 23.

138. Максимова, А. Е. Оркестровый стиль / А. Е. Максимова // Русский балетный театр Екатерининских времен. Россия-Запад. – М., 2010. – С. 91-103.

139. Маслов, Р. А. К истории московской духовой исполнительской школы

[Электронный ресурс] / Р. А. Маслов // Материалы к 5 главе программы для музыкальных училищ «История исполнительства на духовых инструментах» / Колледж им. Гнесиных. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2001- . – Режим доступа : [http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie\\_posobiya/maslov\\_dukhovaya\\_shkola](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/maslov_dukhovaya_shkola), свободный. – Загл. с экрана.

140. Масловская, Т. Ю. Русские иностранцы и музыкально-культурная жизнь Москвы / Т. Ю. Масловская // Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша, 1997 / сост. С. Г. Зверева. – М., 1999. – С. 240-251.

141. Материалы и документы по истории музыки : Т. 2 : XVIII век / ред. и сост. М. В. Иванов-Борецкий. – М. : Гос. муз. изд-во, 1934. – 602 с.

142. Матюшин, М. В. Воспоминания футуриста : Москва : Консерватория / М. В. Матюшин // Волга. – 1994. – № 9-10, окт. – С. 78-83.

143. Маэстро Мстислав Ростропович (Официальный сайт М. Л. Ростроповича) [Электронный ресурс]. – СПб. : Архив Мстислава Ростроповича, 2002- . – Режим доступа : [http://www.rostropovich.info/ru/mrr\\_prm.html?pr=4](http://www.rostropovich.info/ru/mrr_prm.html?pr=4), свободный. – Загл. с экрана.

144. Миронова, Н. А. Об элитарности музыкального образования / Н. А. Миронова // Музыка. Мысль. Творчество. У истоков традиций. Исследования. Публикации. – М., 1998. – Сб. 19. – С. 151-175.

145. Митрофанов, А. Г. Прогулки по старой Москве : Солянка / А. Г. Митрофанов. – М. : Ключ-С, 2007. – 288 с.

146. Моисеев, Г. А. Музыка в жизни великого князя Константина Николаевича / Г. А. Моисеев // Вестник истории, литературы, искусства / [главн. ред. Г. М. Бонгард-Левин]; отд. историко-филологич. наук РАН. – М., 2010. – Т. 7. – С. 330-345.

147. Моисеев, Г. А. Переписка великого князя Константина Николаевича с сенатором Андреем Николаевичем Маркевичем (1885–1889) / Г. А. Моисеев // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы / отв. ред. Т. С. Царькова. – СПб., 2011. – С. 540-596.

148. Молчанов, М. М. Александр Николаевич Серов в воспоминаниях старого правоведа / М. М. Молчанов // Русская старина. – 1883. – Т. XXXIX. – № 8. – С. 331-360.

149. Мордисон, Г. З. История театрального дела в России : Основание и развитие государственного театра в России (XVI–XVIII века) : Ч. 2 / Г. З. Мордисон ; СПб. гос. акад. театр. иск-ва. – СПб. : Сильван, 1994. – 224-483 с.

150. Московская консерватория : От истоков до наших дней : 1866–2006 : Биографический энциклопедический словарь / научно-энцикл. ред. М. В. Есипова. – М. : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2007. – 668 с.

151. Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь : XVIII век : Кн. 1 (А–И) / отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб. : Композитор, 1996. – 415 с.

152. Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь : XVIII век : Кн. 2 (К–П) / отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб. : Композитор, 1998. – 501 с.

153. Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь : XVIII век : Кн. 3 (Р–Я) / отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб. : Композитор, 1999. – 327 с.

154. Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь : XVIII век : Кн. 4 : Синхронические таблицы (1696–1802) : [Петербург в контексте европейской музыкальной культуры] / отв. ред. А. Л. Порфирьева. – СПб. : Композитор, 2001. – 277 с.
155. Натансон, В. А. Из музыкального прошлого Московского университета / В. А. Натансон. – М. : Музгиз, 1955. – 120 с.
156. Объявление [об открытии училища И. Б. Керцелли] // Московские ведомости. – 1772. – № 103. – Прибавление.
157. Объявление [о продаже крепостных музыкантов] // Московские ведомости. – 1793. – № 102. – Прибавление.
158. Объявление [о продаже крепостных музыкантов] // Московские ведомости. – 1801. – № 9. – Прибавление.
159. Объявление [о продаже крепостных музыкантов] // Московские ведомости. – 1801. – № 23. – Прибавление.
160. Огаркова, Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора : XVIII — начало XIX века / Н. А. Огаркова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 347 с.
161. Одоевский, В. Ф. Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский ; общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта. – М. : Музгиз, 1956. – 723 с.
162. Одоевский, В. [Ф.] Письма А. Верстовскому / В. [Ф.] Одоевский // Советская музыка / подгот. к печати Г. Б. Бернандта. – 1952. – № 8, авг. – С. 70-79.
163. Отчет русского музыкального общества (Публикация отчета РМО за 1860–1861, 1861–1862, 1862–63 гг.) : К 140-летию со дня создания общества // Информация : Сб. ст. / Всерос. муз. о-во. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 27-31.
164. Отчет Русского музыкального общества за 1859–60 год. – СПб., 1860. – 20 с.
165. Отчет Русского музыкального общества за 1860–1861 год. – СПб., 1862. – 54 с.
166. Отчет Русского музыкального общества за 1861–1862 год. – СПб., 1863. – 50 с.
167. Отчет Русского музыкального общества за 1862–1863 год. – СПб., 1864. – 67 с.
168. Отчет Русского музыкального общества за 1863–1864 год. – СПб., 1865. – 91 с.
169. Отчет Русского музыкального общества за 1864–1865 год. – СПб., 1867. – 102 с.
170. Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1864–65-й год : [Отчет Музыкальных классов] – М. : Печатано в Глухом переулке №15, 1866. – 36 с.
171. Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1865–66-й год : [Отчет Музыкальных классов] – М. : Печатано в Глухом переулке №15, 1867. – 36 с.
172. Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1866-67-й год : [Отчет Московской консерватории] – М. : Тип-я. Т. Рис, 1867. – 47 с.
173. Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества, 1859–1909 / сост. Ник. Финдейзен. – СПб. :

Тип. Гл. упр. уделов, 1909. – 119 с.

174. Очерк пятидесятилетия деятельности Санкт-Петербургской консерватории / сост. А. И. Пузыревский, Л. А. Саккетти. – СПб. : Типогр. Глазунова, 1912. – 184 с.

175. Очерки по истории русской музыки : 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. – Л. : Музгиз, 1956. – 457 с.

176. Палий, Е. Н. Литературно-музыкальные салоны как элемент российской культуры XIX века / Е. Н. Палий // Социально-гуманитарные знания. – 2007 – №1. – С. 273-281.

177. Палий, Е. Н. Музыкальный салон графа М. Ю. Виельгорского (1788–1856 гг.) // Культура–искусство–образование. Актуальные проблемы. Материалы научно-практич. конференции. – М. : МГОПУ им. М. А. Шолохова, 1996. – С. 50-52.

178. Палий, Е. Н. Салон как феномен отечественной культуры первой трети XIX в. / Е. Н. Палий // Педагогика. – 1997. – № 6. – С. 71-79.

179. Палий, Е. Н. Салон как феномен культуры XIX века: традиции и современность : автореф. дис. ... д-ра культурол. : 24.00.01 / Е. Н. Палий ; Гос. акад. славянской культуры. – М., 2008 – 39 с.

180. Палий, Е. Н. Типы и виды салонов в России XVIII-XIX вв. [Электронный ресурс] / Е. Н. Палий // Международный научно-исследовательский журнал. – 2012. – Вып. окт. – М. : Межд. научно-иссл. журнал, 2011- . – Режим доступа : <http://research-journal.org/featured/hist/typy-i-vidy-salonor-v-rossii-xviii-xix-vv/>, свободный. – Загл. с экрана.

181. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым : Т. 1 : 1858–1869 / ред, пред. и ком. В. Каренина ; вст. статья Г. Киселева. – М. : Музгиз, 1935. – 276 с.

182. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге : 1801–1917 : Энциклопедия / И. Ф. Петровская ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Петровский фонд, 1999. – 367 с.

183. Петровская, И. Ф. Концертная жизнь Петербурга : Музыка в общественном и домашнем быту : 1801–1859 : [Материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург»] / И. Ф. Петровская ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Петровский фонд, 2000. – 199 с.

184. Петухова, С. А. Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное [Электронный ресурс] / С. А. Петухова // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. – 2013. – №8 – С. 71-113. – М. : ГИИ, 2010- . – Режим доступа : <http://sias.ru/upload/iblock/be7/petyhova.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.

185. Письма Бетховена : 1812–1816 / Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки ; сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман ; пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. – М. : Музыка, 1977. – 525 с.

186. Письмо (А. Г. Рубинштейна), адресованное Министру Народного Просвещения Русским Музыкальным Обществом (1859 г.) [Первый проект Устава будущей Санкт-Петербургской музыкальной школы, оригинал на франц. яз.] // Русская музыкальная газета / публикация Д. В. Стасова. – 1909. – № 45. – Стб. 1010-1020.

187. Подлинная автобиографическая записка А. Н. Серова // Серов А. Н. Избранные статьи / под ред. Г. Н. Хубова. М.; Л., 1950. – Т. 1. – С. 67-78.

188. [Половцов, А. А.] Серов Александр Николаевич / [А. А. Половцов] // Русский биографический словарь. – СПб., 1904. – Т. 18. – С. 250-264.

189. Полоцкая, Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России : автореф. дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Е. Е. Полоцкая ; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – М., 2009. – 52 с.

190. Полоцкая, Е. Е. Об условиях становления высшего музыкального образования в России / Е. Е. Полоцкая // Старинная музыка. – 2009. – № 4. – С. 27-32.

191. Понятовский, С. П. История альтового искусства / С. П. Понятовский. – М. : Музыка, 1984. – 224 с.

192. Порфирьева, А. Л. Из истории Российского придворного оркестра Петровской эпохи / А. Л. Порфирьева // Немцы в России. Проблема культурного взаимодействия. – СПб., 1998. – С. 63-68.

193. Пыляев, М. И. Старая Москва : Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / М. И. Пыляев. - СПб. : Паритет, 2005. – 606 с.

194. Пыляев, М. И. Старый Петербург / М. И. Пыляев ; репр. воспр. изд. А. С. Суворина. – М. : Икпа, 1990. – 496 с.

195. Пятидесятилетний юбилей Императорского Училища правоведения : 1835–5 декабря–1885 / Имп. училище правоведения. – СПб. : Гос. типогр., 1886. – 151 с.

196. Пятковский, А. П. Санкт-Петербургский Воспитательный дом под управлением И. И. Бецкого : Историческое исследование по архивным источникам / А. П. Пятковский // Русская старина. – 1875. – Т. XIII, авг. – С. 532-553.

197. Пятковский, А. П. Санкт-Петербургский Воспитательный дом под управлением И.И. Бецкого : Историческое исследование по архивным источникам / А. П. Пятковский // Русская старина. – 1875. – Т. XIV, нояб. – С. 618-638.

198. Пятковский, А. П. Санкт-Петербургский Воспитательный дом под управлением И.И. Бецкого : Историческое исследование по архивным источникам / А. П. Пятковский // Русская старина. – 1875. – Т. XIV, дек. – С. 421-443.

199. Радиге, А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / А. Радиге ; пер. с фр. Г. М. Ванькович, Н. И. Игнатовой ; под ред. М. В. Иванов-Борецкого. – М. : Музгиз, 1934. – 224 с.

200. Риман, Г. Виола-Виолончель / Г. Риман // Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. – М., [1901-1904]. – С. 252-255.

201. Розеншильд, К. К. Аффектов теория / К. К. Розеншильд // МЭ. – М., 1973. – Т. 1. – Стб. 259-260.

202. Рубаха, Е. А. Странствующие оркестры и формирование венского классического стиля / Е. А. Рубаха // Музыка быта в прошлом и настоящем / Ростовская Гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 106-121.

203. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : [В 3-х т.] : Т. 1 : Статьи, книги, докладные записки, речи / А. Г. Рубинштейн ; сост., текстологич. подготовка, коммент. и вст. ст. Л. А. Баренбойма. – М. : Музыка, 1983. – 215 с.

204. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие : [В 3-х т.] : Т. 2 : Письма

(1850–1871) / А. Г. Рубинштейн ; сост., текстологич. подготовка, коммент. и вст. ст. Л. А. Баренбойма. – М. : Музыка, 1984. – 221 с.

205. Русский быт по воспоминаниям современников : XVIII век : Сб. отрывков из записок, воспоминаний и писем : Вып. 1 : От Петра до Павла I / сост. П. Е. Мельгунова [и др.]. – Москва : Задруга, 1918. – 314 с.

206. Русский быт по воспоминаниям современников : XVIII век : Сб. отрывков из записок, воспоминаний и писем : Вып. 2 : Время Екатерины II / сост. П. Е. Мельгунова [и др.]. – Москва : Задруга, 1922. – 234 с.

207. Сапонов, М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана / М. А. Сапонов – М. : Дека-ВС, 2004. – 344 с.

208. Сарабьянов, Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад / Д. В. Сарабьянов // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). – М., 1974. – С. 283-302.

209. Свободов, В. А. Аппликатура в стилевой эволюции виолончельной музыки : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / В. А. Свободов ; Ленингр. гос. инст. театра музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1989. – 16 с.

210. Свободов, В. А. Из опыта одной дискуссии [о редакциях «Вариаций на тему рококо» П.И. Чайковского] / В. А. Свободов // Музыкальная академия. – 2009. – № 2. – С. 98-101.

211. Свободов, В. А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / В. А. Свободов ; Росс. инст. истории искусств. – СПб., 2010. – 42 с.

212. Селезнев, А. Н. С. М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Алексей Николаевич Селезнев ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 226 л.

213. Семенов, Ю. Е. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко / Ю. Е. Семенов // Музыкальное барокко и классицизм. Вопросы анализа. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 84. – С. 56-91.

214. Семенова, Л. Н. Очерки истории быта и культурной жизни России : Первая половина XVIII в. / Л. Н. Семенова ; ред. Н. А. Казакова. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – 279 с.

215. Серов, А. Н. Концерты Роже и Литольфа / А. Н. Серов // Критические статьи. Т. 4. – СПб., 1895. – С. 1804.

216. Серов, А. Н. Музыка и виртуозы. (Разговор между любителем пения, скрипачом-солистом и капельмейстером) / А. Н. Серов // Критические статьи. Т. 1. – СПб., 1892. – С. 78-83.

217. Серов, А. Н. Музыкальная хроника : Обзор концертов / А. Н. Серов // Критические статьи. Т. 2. – СПб., 1895. – С. 765-766.

218. Серов, А. Н. Письма сестре С. Н. дю Тур (1845–1861) / А. Н. Серов ; изданы Н. Финдейзен. – СПб. : Тип. Н. Финдейзена, 1896. – 270 с.

219. Сконечная, А. Д. В гостях у Виельгорских / А. Д. Сконечная // Торжество музыки. Театральная жизнь Москвы и Петербурга в первой половине XIX века. – М., 1989. – С. 166-177.

220. Сконечная, А. Д. Гениальнейший дилетант [О М. Ю. Виельгорском] / А.

Д. Сконечная // Московский Парнас: Музыкальная жизнь Москвы первой половины XIX в. – М., 1983. – С. 138-146.

221. Смит, Д. Театральная жизнь графа Николая Шереметева / Д. Смит // Новое литературное обозрение / пер. с англ. Е. Канищевой. – 2008. – № 92. – С. 171-191.

222. Смит, Д. Русское общество в XVIII столетии / Д. Смит // Работа над диким камнем: масонский орден и русское общество в XVIII веке. – М., 2006. – Гл. 2. – С. 55-90.

223. Соколова, М. В. Феномен дилетанта в английской художественной жизни XVIII в. / М. В. Соколова // Любительство: XVIII–XXI вв. От просвещенных дилетантов до рок-музыкантов. Сб. статей, посвященный памяти Миличата Юнисова. – М. : 2010. С. 45-59.

224. Специальный класс виолончели : Программа для музыкальных училищ по специальности № 2102 «Струнные инструменты» / сост. Л. С. Гинзбург, Г. С. Козолупова, А. Я. Георгиан ; Методический кабинет по учебным заведениям искусств. – М. : Моск. тип. № 24 Главполиграфпрома, 1966. – 25 с.

225. Специальный класс виолончели : Программа для оркестровых факультетов музыкальных ВУЗов / сост. Г. С. Козолупова, С. Т. Кальянов ; Методический кабинет по учебным заведениям искусств. – М. : Тип. Мин. культуры СССР, 1973. – 20 с.

226. Станюкович, В. К. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века / В. К. Станюкович. – Л. : Русский музей, 1927. – 73 с.

227. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Очерк его жизни и письма [начало] / В. В. Стасов // Русская старина. – 1875. – Т. XIII. – С. 581-602.

228. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Материалы для его биографии : 1820–1871 [продолжение] / В. В. Стасов // Русская старина. – 1875. – Т. XIV. – С. 328-338 ; С. 492-501.

229. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Материалы для его биографии : 1841–1842 [продолжение] / В. В. Стасов // Русская старина. – 1876. – Т. XV. – С. 129-142 ; С. 348-363 ; С. 853-870.

230. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Материалы для его биографии : 1841–1842 [продолжение] / В. В. Стасов // Русская старина. – 1876. – Т. XVI. – С. 132-146.

231. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Материалы для его биографии : 1842–1843 [окончание] / В. В. Стасов // Русская старина. – 1876. – Т. XVII. – С. 787-810.

232. Стасов, В. В. Александр Николаевич Серов : Материалы для его биографии / В. В. Стасов // Избранные сочинения в 3-х томах. – М., 1952. – Т. 1. – С. 271-275.

233. Стасов, В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад : 1836–1842 гг. / В. В. Стасов // Избранные сочинения в 3-х томах. – М., 1952. – Т. 2. – С. 299-390 ; С. 316-319 ; С. 345-364.

234. Старикова, Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы : Эпоха : Быт : Нравы / Л. М. Старикова. – М. : Искусство, 1988. – 336 с.

235. Стахов, В. П. Творчество скрипичного мастера / В. П. Стахов. – Л. : Му-



зыка, 1988. – 229 с.

236. Степанец, К. В. Николай I и Ведомство учреждений императрицы Марии / К. В. Степанец // Философский век. Россия в Николаевское время: наука, политика, просвещение. (Альманах). – СПб., 1998. – С. 174-182.

237. Степанец, К. В. Традиции среднего женского образования в Петербурге [Электронный ресурс] / К. В. Степанец // Знаменские чтения: сборник материалов 2000–2004 / под ред. М. В. Захарченко. – 2005. – СПб. : СПбАППО, 2007- . – Режим доступа : [http://www.pokrov-forum.ru/action/scien\\_pract\\_conf/znam\\_reading/znam\\_sbornik\\_2000-2004/txt/stepanec.php](http://www.pokrov-forum.ru/action/scien_pract_conf/znam_reading/znam_sbornik_2000-2004/txt/stepanec.php), свободный. Загл. с экрана.

238. Столпянский, П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. С. Столпянский. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1989. – 223 с.

239. Страхов, П. И. Краткая история Академической гимназии, бывшей при Императорском Московском университете / П. И. Страхов. – [Репринт. изд.]. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 64 с.

240. Струве, Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Б. А. Струве. – М. : Музгиз, 1959. – 267 с.

241. Тараева, Г. Р. Бытовая музыка и семантический тезаурус эпохи / Г. Р. Тараева // Музыка быта в прошлом и настоящем / Ростовская Гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 46-60.

242. Тарапыгин, Ф. А. Материалы для истории Императорского Санкт-Петербургского Воспитательного дома / Ф. А. Тарапыгин. – СПб. : Тип. Р. Голике, 1878. – 79 с.

243. Татарская, И. Ю. Жил долго и с пользой для отечества : О М. П. Гердлицке / И. Ю. Татарская // Городские известия. [Курск.] – 2002. – 23 мая. – С. 4.

244. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны : Документальная хроника : 1730–1740 : Вып. 1 / сост., вступ. ст., коммент. Л. М. Стариковой. – М. : Радикс, 1996. – 752 с.

245. Ушкарев, А. А. История театрального дела в России (1756–1917) : Хрестоматия / А. А. Ушкарев ; [М-во культуры Рос. Федерации, Шк.-студия (ин-т) им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова]. – М. : Моск. художеств. театр, 2008. – 255 с.

246. Ф. Г. Волков и русский театр его времени : Сб. материалов / отв. ред. Ю. А. Дмитриев ; вступ. ст. В. Всеволодского-Гернгросса. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 253 с.

247. Фельдгун, Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века : Лекционный курс для студентов оркестрового фак. музыкальных вузов / Г. Г. Фельдгун. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2006. – 500 с.

248. Философская школа [Электронный ресурс] / А. С. Акулов [и др.] // Философский словарь. – 1999. – М. : Национальная энциклопедическая служба, 2007- . – Режим доступа : <http://www.term.ru/dictionary/185/word/filosofskaja-shkola#>, свободный. – Загл. с экрана.

249. Финдейзен, Н. Ф. Александр Николаевич Серов : Его жизнь и музыкальная деятельность / Н. Ф. Финдейзен. – М. : Юргенсон, 1904. – 149 с.

250. Финдейзен, Н. Ф. Музыка в русской общественной жизни начала XIX

века / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 48. – Стб. 1170-1179.

251. Финдейзен, Н. Ф. Музыка в русской общественной жизни начала XIX века / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 52. – Стб. 1290-1297.

252. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до начала XVIII века : [В 2 т.] : Т. 1 : С древнейших времён до начала XVIII века (вып. 1-3) / Н. Ф. Финдейзен. – М. ; Л. : Госиздат, «Музсектор», 1928. – 364 с.

253. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до начала XVIII века : [В 2 т.] : Т. 2: С начала до конца XVIII века (вып. 4-7) / Н. Ф. Финдейзен. – М. ; Л. : Госиздат, «Музсектор», 1929. – 376 с.

254. Фортунатов, А. А. Школьное дело / А. А. Фортунатов // Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института «Гранат». – М., 1932. – Т. 49. – Стб. 644-645.

255. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей : [Воспоминания о Ю. А. Фортунатове] / Ю. А. Фортунатов ; сост., расшифровка текста, примеч. Е. И. Гординой. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

256. Фортунатов, Ю. А. Оркестр Моцарта / Ю. А. Фортунатов // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства / Труды МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1998. – Сб. 22. – С. 51-66.

257. [Фортунатов, Ю. А.] Осип Козловский : Оркестровая музыка : Партитуры / публ., ред. текста, исслед., коммент. и нотный каталог Ю. А. Фортунатова // Памятники русского музыкального искусства. – Вып. 11. – М. : Котран, 1997. – 500 с.

258. Хентова, С. М. Ростропович / С. М. Хентова ; редактор Е. Н. Кулагина. – СПб. : Культ-информ-пресс, 1993. – 303 с.

259. Хиной, Т. Младший брат (О Матвее Юрьевиче Виельгорском) [Электронный ресурс] / Т. Хиной // Малоизвестные страницы истории консерватории (альманах) / науч. рук. Э. С. Барутчева. – 2000. – Вып. 1. – СПб. : С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1997-. – Режим доступа : <http://www.conservatory.ru/files/hinoi.pdf>, свободный. Загл. с экрана.

260. Холопов, Ю. Н. История ладов : История учений о ладе : [Лад] / Ю. Н. Холопов // МЭ. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 138-142.

261. Хронологическая таблица : [Концертная жизнь] / авт.-сост. Т. В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 6. 50–60-е годы XIX века. – М., 1989. – С. 341-376.

262. Хронологическая таблица : [Концертная жизнь] / авт.-сост. Т. В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 7. 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. – М., 1994. – С. 429-450.

263. Хронологическая таблица : [Провинция : Концертная жизнь] / авт.-сост. Т. В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 7. 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. – М., 1994. – С. 454-468.

264. Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский ;

ред. Ю. В. Васильев. – 4-е изд. – Л. : Музыка, 1986. – 367 с.

265. Черепнин, Н. П. Императорское общество благородных девиц : Исторический очерк : 1764–1914 : Т. 1 / Н. П. Черепнин. – СПб. : Гос. тип., 1914. – 620 с.

266. Чулаки, М. И. Инструментовка / М. И. Чулаки // МЭ. – М., 1974. – Т. 2. – Стб. 529–544 ; 529–534.

267. Чулков, Н. П. Голицын Николай Борисович / Н. П. Чулков // Русский биографический словарь / под ред. Н. П. Чулкова. – М., 1916. – Т. 5. – С. 179-180.

268. Шабунова, И. М. «Музыкальные кунсты» в домашнем обиходе русского дворянства / И. М. Шабунова // Музыка быта в прошлом и настоящем / Ростовская Гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 157-167.

269. Шабшаевич, Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике / Е. М. Шабшаевич. – М. : Композитор, 2011. – 600 с.

270. Шахназарова, Н. Г. Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия / Н. Г. Шахназарова // Келдышевские чтения – 2006. К 95-летию со дня рождения И. В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / Гос. ин-т искусствознания ; сост. Н. Г. Шахназарова ; ред. С. К. Лашенко. – М., 2008. – С. 5-10.

271. Шахназарова, Н. Г. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века / Н. Г. Шахназарова ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : ГИИС, 1997. – 134 с.

272. Шахназарова, Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество / Н. Г. Шахназарова ; Рос. ин-т искусствознания. – М. : Композитор, 1992. – 187 с.

273. Шевляков, Е. Г. Музыка быта и социально-психологическая среда / Е. Г. Шевляков // Музыка быта в прошлом и настоящем / Ростовская Гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 35-45.

274. Шевырев, С. П. История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею : 1755–1855 / С. П. Шевырев. – [Репр. изд.] – М. : Изд-во Московского университета, 1998. – 581 с.

275. Шиндер, Л. Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра / Л. Н. Шиндер. – СПб. : Композитор, 2000. – 64 с.

276. Школа Малого театра : 190 лет Высшему театральному училищу им. М.С. Щепкина / сост. Н. Е. Королькова, И. В. Холмогорова. – М. : Лазурь, 2000. – 208 с.

277. Шостакович, Д. Д. О времени и о себе : 1926-1975 / составитель М. М. Яковлев. – М. : Советский композитор, 1980. – 375 с.

278. Штелин, Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Я. Штелин ; пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского ; под ред. Б. В. Асафьева. – Л. : Муз. изд-во «Тритон», 1935. – 190 с.

279. Щелкановцева, Е. М. Виолончельные сюиты И. С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Елена Михайловна Щелкановцева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского – М., 1983. – 202 л.

280. Щербакова, Т. А. Михаил и Матвей Виельгорские : Исполнители : Промисветители : Меценаты / Т. А. Щербакова. – М. : Музыка, 1990. – 128 с.
281. Щербакова Т. А. Музыка быта и русская профессиональная культура XIX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Т. А. Щербакова ; Всесоюзный научн.-иссл. институт искусствознания. – М., 1989. – 48 с.
282. Ямпольский, И. М. Русское скрипичное искусство : Очерки и материалы : [Ч. 1.] / И. М. Ямпольский. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 516 с.
283. Яцевич, А. Г. Крепостной Санкт-Петербург Пушкинского времени / А. Г. Яцевич. – Л. : Пушкинское о-во, 1937. – 234 с.
284. Ανωγειανάκης, Φ. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα / Φ. Ανωγειανάκης ; επιμέλεια σειράς Γ. Ραγιάς. – 2η έκδ. – Αθήνα : Μέλισσα, 1991. – 400 σ.
285. Angermüller, R. Weigl / R. Angermüller, T. Hrdlicka-Reichenberger // The New Grove dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie. – 2-nd ed. [Далее – New Grove]. – London, 2001. – Vol. 27. – P. 215-216.
286. Antonio Stradivari [Electronic resource] // Cozio. Essential reference for fine instruments & bows. – New York : Tarisio Auctions, 2012- . – Режим доступа : [http://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker\\_ID=722](http://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=722), свободный. – Загл. с экрана.
287. Barnett, G. The Early Cello and Bononcini's Sonatas [Electronic resource] / G. Barnett // Journal of Seventeenth-Century Music. – 1999. – Vol. 5. – No 1. – Chicago : SSCM, 1995- . – Режим доступа : <http://sscm-jscm.org/v5/no1/barnett.html#FNREF4>, свободный. – Загл. с экрана.
288. Butler, P. Historical instruments [Electronic resource] / P. Butler // Diverse Arts (Personal Website of Paul Butler). – New Brunswick : The State University of New Jersey, 2003- . – Режим доступа : <http://crab.rutgers.edu/~pbutler/>, свободный. – Загл. с экрана.
289. Becker, C. F. Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit / C. F. Becker. – Leipzig : Verl. von R. Friese, 1836. – 194 S.
290. Becker, H. Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels / H. Becker, D. Rynar. – 2. Aufl. (Fotomechan. Nachdr. d. 1. Aufl. 1929). – Wien : Universal-Edition, 1971. – 280 S.
291. Boyd, M. Arrangement / M. Boyd // New Grove. – Vol. 2. – P. 65-71.
292. Bonta, S. From Violon to Violoncello: A question of strings? / S. Bonta // Journal of the American Musical Instrument Society. – 1977. – № 3. – P. 64-99.
293. Bonta, S. Violoncello / S. Bonta, S. Wijsman // New Grove. – Vol. 26. – P. 745-763.
294. Boorman, S. Printing and publishing of music / S. Boorman, E. Selfridge-Field // New Grove. – Vol. 20. – P. 326-381.
295. Brown, H. M. Jambe de Fer, Philibert / H. M. Brown // New Grove. – Vol. 12. – P. 764.
296. Campbell, M. The great cellists. London : Robson Books, 2004. – 289 p.
297. Carpinteyro, E. Pedagogical Aspects in David Popper's Four Cello Concertos : Doctor of Musical Arts dis. / Eduardo Carpinteyro ; Univ. of Cincinnati. – Cincinnati, 2007. – 90 p.

298. Charlton, D. Score / D. Charlton, K. Whitney // *New Grove*. – Vol. 22. – P. 894-905 ; 898–900.
299. Charteris, R. New connections between Eastern Europe and works by Philips, Dowland, Marais and others / R. Charteris // *Chelys (The Journal of the Viola da Gamba Society)*. – 2001. – Vol. 29. – P. 3-27.
300. Cotte, R. Bagge Baron de / R. Cotte // *New Grove*. – Vol. 2. – P. 467-468.
301. Cooper, B. Introduction / B. Cooper // *Beethoven L. Sonatas for Violoncello and Piano : Urtext / introd. B. Cooper ; ed. J. Del Mar*. – Kassel, 2004. S. I-V.
302. Deletaille, N. Arpeggione project [Electronic resource] / N. Deletaille // *The Arpeggione Website by Nicolas Deletaille*. – Brussel : N. Deletaille, 2001- . – Режим доступа : <http://arpeggione.voila.net/arpeggione.projet.en.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
303. Downs, Ph. G. *Classical Music : The era of Haydn, Mozart and Beethoven* / Ph. G. Downs. – New York : W. W. Norton, 1992. – 720 p.
304. Dunford, J. *The Sainte Colombe Enigma: Current State of Research* / J. Dunford // *A Viola Da Gamba Miscellanea* / ed. S. Orlando. – Limoges, 2005. – P. 13-33.
305. Evans, L. D. *Implications of compound dynamic accent markings in Beethoven's early chamber works with fortepiano : The Thesis ... for the Master of Music* / Lely Dai Evans ; Univ. of Western Australia. – Perth, 2008. – 150 p.
306. Fétis, F. J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique : T. 1.* / F. J. Fétis. – Bruxelles : Leroux, 1835. – 151 p.
307. Feves, M., Lambooi, H. *A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature* / M. Feves, H. Lambooi. – Utrecht : Lulu.com, 2007. – 700 p.
308. Francois-Sappey, B. *La Vie musicale à Paris à travers les mémoires d'Eugène Sauzay (1809-1901)* / B. Francois-Sappey // *Revue de musicologie*. – 1974. – V. 60. – nos. 1-2. – P. 159-210.
309. Fritz, R. *Die Familie Romberg zwischen Münsterscher Hofkapelle und internationaler Virtuosenkarriere [Электронный ресурс]* / R. Fritz, L. Kreuzer // "Eine lebenswürdige Künstlerfamilie". – 2003. – Münster : Universitäts- und Landesbibliothek Münster, 2008- . – Режим доступа : <http://miami.uni-muenster.de/Record/d2b354f2- ea57-434d-95a0-bba1111ef77>, свободный. – Загл. с экрана.
310. Gagnon, M.-E. *The influence of the French cello school in North America : A Doctoral Essay (Doctor of Musical Arts dis.)* / Marie-Elaine Gagnon ; Univ. of Miami. Coral Gables, 2005. – 71 p.
311. Gerber A. *Critical success factors in cello training (a comparative study) : PhD Music (Performance Practice)* / Anzél Gerber ; Goldsmiths College ; Univ. of London. – London, 2008. – 188 p.
312. Gurlitt, W. *Dawydow Karl (Davidow)* / W. Gurlitt // *Riemann H. Music Lexikon Personenteil*. – Aufl. 12. – Mainz, 1959. – Bd. 1. – S. 374.
313. Harich, J. *Das Haydn-Orchester im Jahr 1780* / J. Harich // *Haydn Yearbook*. – Wien, 1971. – Bd. 8. – S. 5-69.
314. Hayes, G. *Arpeggione [guitar violoncello, bowed guitar]* / G. Hayes, E. Fontana // *New Grove*. – Vol. 2. – P. 63-64.
315. Hill, W. H. *Antonio Stradivari : His life and work (1644–1737)* / W. H. Hill, Art. F. Hill, Alf. E. Hill ; introd. by S. Beck. – [repr. of 1902 ed.] – New York : Dover

Publications, 1963. – 315 p.

316. Hollis, H. R. The Musical Instruments of Joseph Haydn : An Introduction / H. R. Hollis // Smithsonian studies on history and technology. No. 38. – Washington, 1977. – P. 1-33.

317. Kennaway, G. W. Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries : Ph. D. dis. / George William Kennaway ; Univ. of Leeds – Leeds, 2009. – 362 p.

318. Klenz, W. Brahms, op. 38 : Piracy, Pillage, Plagiarism or Parody? / W. Klenz // The Music Review. – 1973. – No. 34/1, Febr. – P. 39-50.

319. Knappe, W. Abel / W. Knappe, M. Charters // New Grove. – Vol. 1. – P. 14-18.

320. Lee, D. A. Linike [Lienike, Linecke, Linicke, Linigke, Lünicke] / D. A. Lee // New Grove. – Vol. 14. – P. 722-723.

321. Les Institutions Musicales Versaillaises de Louis XIV à Louis XVI [Electronic resource] // Muse Baroque. Le magazine de la musique & des arts baroques / réd. en chef M. V. Nguyen. – 2011. – Paris : Muse Baroque, 2003- . – Режим доступа : <http://www.musebaroque.fr/institutions-musicales-versaillaises/>, свободный. – Загл. с экрана.

322. Louis Spohr's Autobiography (Cambridge Library Collection - Music) : [2 vols] / trans. from the German by L. Spohr. – Facsimile of 1865 ed. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2010. – 692 p.

323. Ludvová, J. Schmit (Schmidt), Heinrich (1809–1862) / J. Ludvová, H. Reiterer // Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation. 1815–1950. – Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005. – Bd. 11. – S. 268-269.

324. Ludwig van Beethovens Konversationshefte / hrsg. K.-H. Köhler, G. Herre. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1981. – Bd. 8. – Hefte 91-103. – 428 S.

325. Markevitch, D. The Cello as an Accompanying Instrument in the 18th Century / D. Markevitch // Strings. – 1991. – Vol. VI. – No. 3, Nov.–Dec. – P. 23-29.

326. Morton, J. F. Back to the Future : The Renaissance of the Violone [Electronic resource] / J. F. Morton // The double bass and violone internet archive / dir. J. Fuller. – 2011. – Chicago : Earlybass.com, 1995- . – Режим доступа : <http://earlybass.com/articles-bibliographies/back-to-the-future/>, свободный. – Загл. с экрана.

327. Mozart, L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing / L. Mozart ; ed. E. Knocker. – 2nd ed. – London : Oxford University Press, 1951. – 234 p.

328. Mstislav Rostropovich, Cellist and Conductor : “We carry out a divine service with our music” [Electronic resource] // Fidelio (Wien) / trans. by M. Wertz. – 1999. – Vol. VIII. – № I. – Washington : The Schiller Institute, 2001- . – Режим доступа : [http://www.schillerinstitute.org/fid\\_97-01/991\\_mistropovich.html#top](http://www.schillerinstitute.org/fid_97-01/991_mistropovich.html#top), свободный. – Загл. с экрана.

329. Newman, W. S. The Sonata in the Classic Era : The Second Volume of a History of the Sonata Idea / W. S. Newman. – Chapel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1963. – 897 p.

330. Piatigorsky, G. Cellist : The autobiography of Gregor Piatigorsky (1903-1976) : Ch. 29. [Electronic resource] / G. Piatigorsky // Internet Cello Society. – 2011. –

ICS, 1995- . – Режим доступа : <http://www.cello.org/heaven/cellist/chap29.htm>, свободный. – Загл. с экрана.

331. Quantz, J. J. *On Playing the Flute* / J. J. Quantz // *The Classic of Baroque Music Instruction* / trans. E. Reilly. – 2-nd ed. – Lebanon : Northeastern Univ. Press, 2001. – 423 p.

332. Raychev, E. D. *The virtuoso cellist-composers from Luigi Boccherini to David Popper: a review of their lives and works : A Treatise ... of Doctor of Music* / Evgeni Dimitrov Raychev ; Florida State Univ. – Tallahassee, 2003. – 91 p.

333. Reitterer, H. *Johann Seifert* / H. Reitterer // *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation. 1815–1950.* – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005. – Bd. 12. – S. 137.

334. Robbins Landon, H. C. *Haydn : Chronicle and Works : Haydn: The Years of «The Creation» 1796–1800 : [Vol. 4]* / H. C. Robbins Landon. – London : Thames & Hudson, 1977. – 656 p.

335. Robinson, L. *Forqueray [Forcroy]* / L. Robinson // *New Grove.* – Vol. 9. – P. 100-102.

336. Rothschild, G. de. *Luigi Boccherini : His Life and Work* / G. de Rothschild ; preface by N. Dufourcq ; transl. by A. Mayor. – London : Oxford Univ. Press, 1965. – 173 p.

337. *Schreiben eines Dilettanten an den Herausgeber* // *Berlinische Musikalische Zeitung* / herausg. J.-F. Reichardt. – 1805. – Nr. 45. – S. 177-178.

338. Schröder, C. *Führer durch den Violoncell-Unterricht : Ein progressiv geordnetes Repertorium von ausgewählten instructiven, sowie Solo- und Ensemble-Werken für Violoncell als Wegweiser für Lehrer und Schüler, Künstler und Dilettanten* / C. Schröder. – 2 Aufl. – Leipzig : Verl. von Schubert & Co, 1889. – 48 p.

339. Shen, F.-Y. *A Pedagogical and Analytic Comparison of Auguste Francomme's Twelve Caprices, Op. 7 and Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op. 25 : Doctor of Musical Arts dis.* / Fang-Yi Shen ; Univ. of Cincinnati. – Cincinnati, 2009. – 194 p.

340. Spitzer, J. *Orchestra* / J. Spitzer, N. Zaslav // *New Grove.* – Vol. 18. – P. 530-548.

341. Straeten, E. S. van der. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments : With biographies of all the most eminent players of every country : [2 vols]* / E. S. van der Straeten. – Repr. from the ed. of 1915. – New York : AMS Press, 1976. – 717 p.

342. Strother, L. *The Cello Suites of Bach and Britten: History, Form and Performance : A Thesis ... for the Degree of Bachelor of Arts* / L. Strother ; Wesleyan Univ. – Middletown, 2011. – 39 p.

343. Summers, M. *La mort de la viole en France pendant le dix-huitième siècle: an enquiry into the viol's fall from grace* / M. Summers // *Chelys (The Journal of the Viola da Gamba Society).* – 2001. – Vol. 29. – P. 44-61.

344. Térey-Smith, M. *Instrumentation and orchestration : Baroque orchestration : 1750 to 1800 : 19th century* / M. Térey-Smith, J. Westrup, D. K. Holoman // *New Grove.* – Vol. 12. – P. 406-414.

345. *The Cambridge Companion to the cello* / ed. by R. Stowell. – Cambridge :

Cambridge Univ. Press, 1999. – 288 p.

346. Tsakalidis, P. Particularitățile evoluției lirei și muzicii populare a Grecilor din pont (de la Marea Neagră) : Nivelul doctorat : [Особенности развития лиры и народной музыки понтийских греков Причерноморья] / Pavlos Tsakalidis ; Universitatea Națională de Muzică din București. – București, 2008. – 378 f.

347. Venturini, A. M. The Dresden school of violoncello in the nineteenth century : Master of Musical Arts dis. / Adriana Marie Venturini ; Univ. of Central Florida. – Orlando, 2009. – 102 p.

348. Walden, V. E. An investigation and comparison of the French and Austro-German schools of violoncello bowing technique: 1785–1839 : Ph. D. dis. / Valerie Elizabeth Walden ; Univ. of Auckland. – Auckland, 1994. – 944 p.

349. Walden, V. One hundred years of Violoncello : A History of Technique and Performance Practice 1740–1840 / V. Walden. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1998. – 327 p.

350. Wasielewski, W. J. The Violoncello and Its History (Music Reprint Series) / W. J. Wasielewski. – New York : Da Capo Press, 1968. – 235 p.

351. Wessely, O. Kraft, Anton / O. Wessely, S. Wijsman // New Grove. – Vol. 13. – P. 858.

352. Whittaker, N. Chordal cello accompaniment: The proof and practice of figured bass realization on the violoncello from 1660-1850 : Doctor of Musical Arts dis. / Nathan Whittaker ; Univ. of Washington. – Washington, 2012. – 144 p.

353. Wigler, S. Rostropovich plays Bach suites with grand emotional tone [Electronic resource] / S. Wigler // The Baltimore Sun. – 1995. – 9 July. – Baltimore : The Baltimore Sun Media Group, 1990- . – Режим доступа :

[http://articles.baltimoresun.com/1995-07-09/features/1995190213\\_1\\_mstislav-rostropovich-bach-suites-suites-nos](http://articles.baltimoresun.com/1995-07-09/features/1995190213_1_mstislav-rostropovich-bach-suites-suites-nos), свободный. – Загл. с экрана.

354. Woodfield, I. Viol [v. da gamba, gamba] / I. Woodfield, L. Robinson // New Grove. – Vol. 26. – P. 663-687.



*Нотные издания и учебно-методическая литература*

1. Виельгорский, А. Ю. Тема с вариациями для виолончели с оркестром : Переложение для виолончели с фортепиано : [a moll] / ред. Л. С. Гинзбурга. М. : Музгиз, 1956. – 20 ; 8 с.
2. Виельгорский, М. Ю. Тема с вариациями для виолончели с оркестром : Переложение для виолончели с фортепиано : [d moll – D dur] / ред. Л. С. Гинзбурга и С. Н. Кнушевицкого ; предисл. Л. С. Гинзбурга. – М. : Музгиз, 1959. – 31 ; 7 с.
3. Давыдов, К. Ю. Школа для виолончели / ред. и доп. С. М. Козолупова и Л. С. Гинзбурга. – М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1947. – 88 с.
4. Навыки оркестровой игры / сост. В. Л. Симон, С. П. Голощапов. М. : Музыка, 1988. – 160 с.
5. Сапожников, Р. Е. Основы методики обучения на виолончели / Р. Е. Сапожников. – М. : Музыка, 1967. – 152 с.
6. Хрестоматия для виолончели : 6–7 класс ДМШ : Концерты / сост. И. Волчков. – М. : Музыка, 2005. – 116 с.
7. [Шульгоф, А. М.]. Самоучитель музыки, или Полное руководство и практические школы к основательному изучению музыки и игры на различных инструментах и пению : В 3 ч. / сост. учитель музыки и капельмейстер А. М. Шульгоф. – Ч. 1-3. – Москва : Леухин, 1873. – 3 т. ; 25 с.
8. Оркестрови трудности за виолончело : Ч. 1. / сост. Б. Караконов. София : Музыка, 1988. – 123 с.
9. Оркестрови трудности за виолончело : Ч. 2. / сост. Б. Караконов. – София : Музыка, 1990. – 48 с.
10. [Baillot, P.]. Methode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement : Adoptée par le Conservatoire impérial de musique pour servir à l'étude dans cet établissement / P. Baillot [et al.]. – Paris : Au magasin de musique du Conservatoire royal, 1805. – 206 p.
11. Bazelaire, P. La Technique du Violoncelle : En quatre Recueils : [ R. 1] / P. Bazelaire. – Paris : A. Leduc, 1924. – 47 p.
12. Beethoven, L. Sonatas for Violoncello and Piano : Urtext / crit. B. Cooper, J. Del Mar. – Kassel : Bärenreiter, 2004. – 67 ; 38 p.
13. Dotzauer, J. J. F. Violoncell-Schule : 3 Bande / J. J. F. Dotzauer ; ed. J. Klingenberg. – Braunschweig : H. Litolf's Verlag, 1906. – 133 S.
14. Duport, J.-L. Essai sur le doigte du violoncelle, et sur la conduite de l'archet / J.-L. Duport. – Paris : Imbault, 1806. – 165 p.
15. Massau, A. Cours preparatoire de Violoncelle : I Partie / A. Massau. – Bruxelles : Schott, 1888. – 99 p.
16. Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire : Volume 1 : For Cello / comp. and ed. L. Rose, N. Stutch. – New York : International Music Company, 1995. – 63 p.
17. Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire : Volume 2 : For Cello / comp. and ed. L. Rose, N. Stutch. – New York : International Music Company, 1995. –

64 p.

18. *Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire : Volume 3 : For Cello / comp. and ed. L. Rose, N. Stutch.* – New York : International Music Company, 1995. – 63 p.

19. *Orchester-Probespiel : Violoncello / comp. R. Becker, R. Mandalka.* Mainz : Schott, 1993. – 64 S.

20. *Popper, D. High School of Cello Playing (40 etudes) : Op. 73 / D. Popper.* – New York : Schirmer, 1967. – 87 p.

21. *Romberg, B. Violoncell Schule von Bernard Romberg : In zwei Abtheilungen / B. Romberg.* – Berlin : T. Trautwein, 1840. – 138 S.

22. *Romberg, B. A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello / B. Romberg.* – Boston : Oliver Ditson & Co., [1880]. – 126 p.

23. *Romberg, B. Variations sur deux airs russes : Pour le violoncelle, 2 violons, alto & basse (contre-basse ad libitum): Op. 20. : [d-moll] / B. Romberg.* – M. : Ch. Elbert & C° ; Leipzig : A. Meysel, [1809-1810]. – 6 партий.

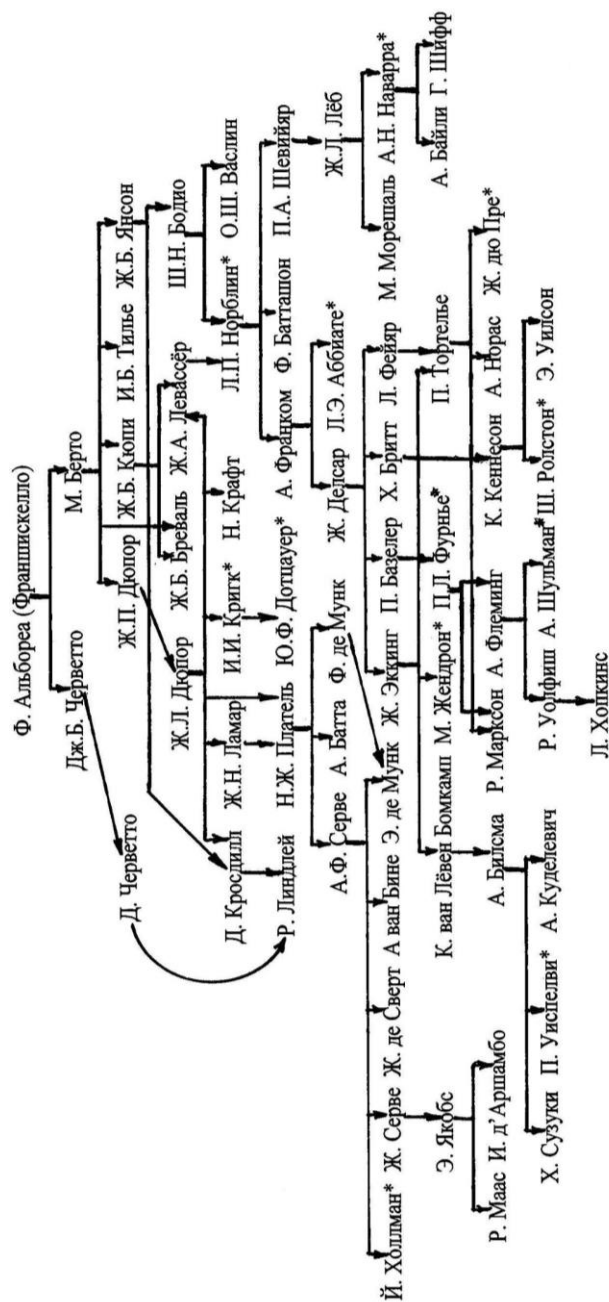
24. *Romberg, B. Violoncell-Studien : Heft 1 / B. Romberg ; Neue Ausgabe von Walter Schulz.* – Leipzig : Hofmeister, 1952. – 37 S.

25. *Romberg, B. Violoncell-Studien : Heft 2 / B. Romberg ; Neue Ausgabe von Walter Schulz.* – Leipzig : Hofmeister, 1952. – 31 S.

26. *Werner J. Praktische Violoncell-Schule : Systematischer Unterricht durch entsprechende bungen in allen Positionen : In allen Ton und Stricharten mit Begleitung des Pianoforte : Op. 12 : Heft 2 / J. Werner.* – Leipzig : Carl Rühler's Musikverlag, 1882. – 18 S.

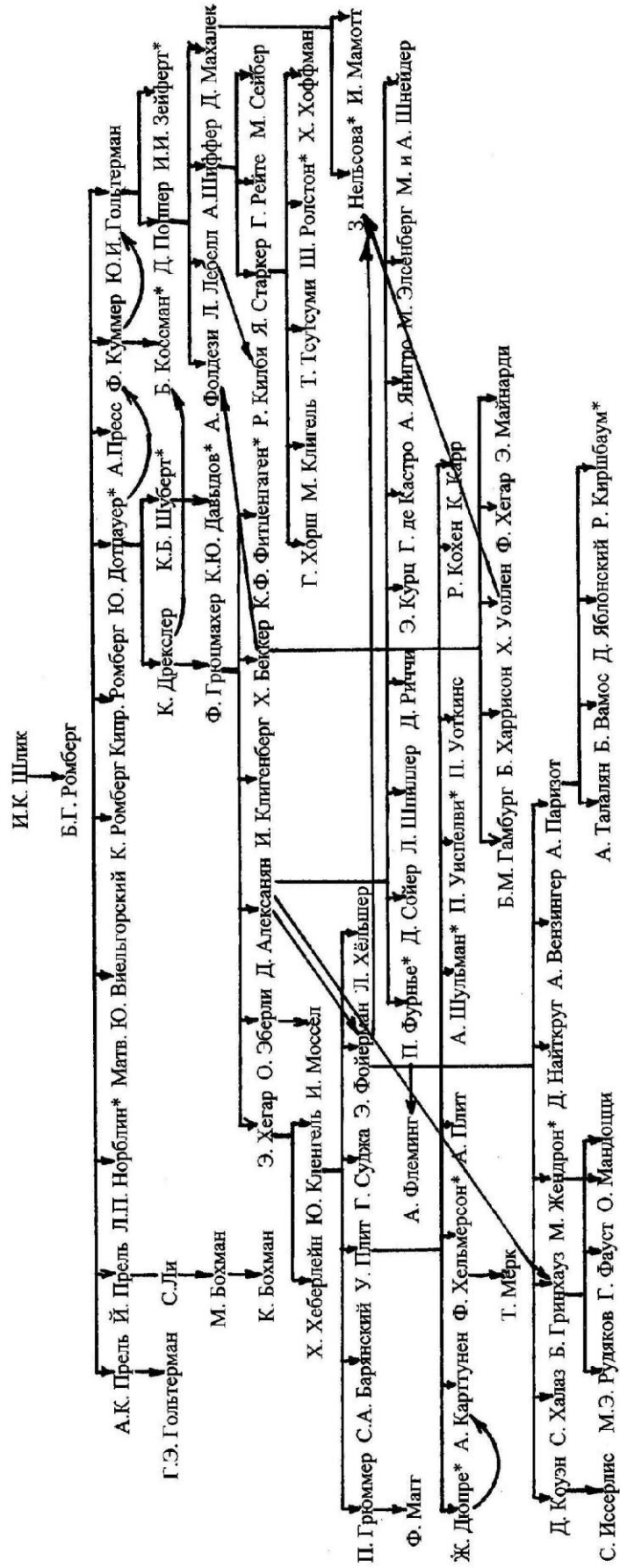
**Приложение 1. Генеалогическое древо виолончелистов,  
составленное по принципу «учитель–ученик»<sup>441</sup>**

**Италия, Франция, Бельгия, Голландия, Великобритания, Австрия, США, Канада (с 1691 г.)**

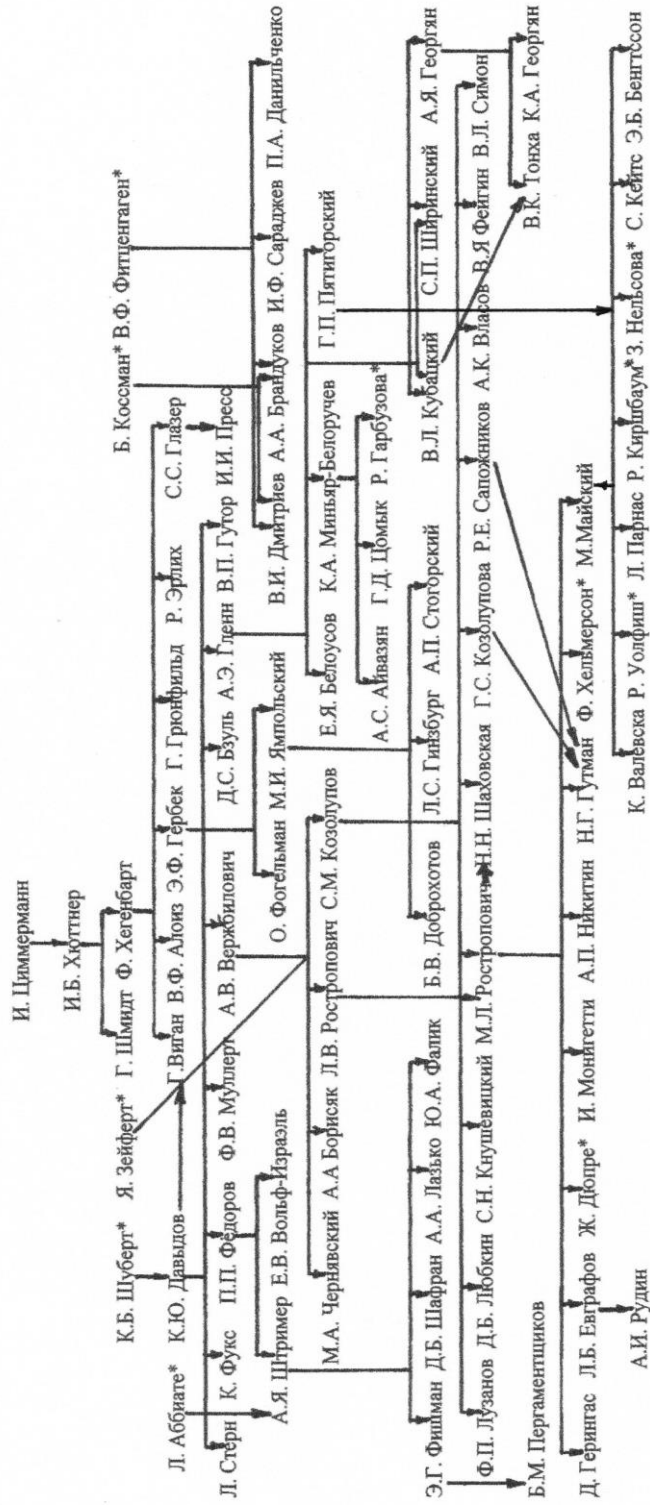


<sup>441</sup> Написание иностранных фамилий в Приложении дано в соответствии с нормами правописания, устоявшимися в российском музыковедении. В случае отсутствия сведений о виолончелисте в российской словарно-энциклопедической литературе, написание фамилии приводится согласно «Словарю произношения музыки и музыкантов» (Pronouncing Dictionary of Music and Musicians. 2-nd ed. Iowa, 2002). Наличие пометки «\*» после фамилии означает присутствие данной персоналии в последующих разделах «генеалогического древа», посвящённых другим странам. В этих случаях предшествовавшие педагоги музыкантов, принадлежащие иным национальным традициям, не упоминаются. Наименование государств в Приложении соответствует современной международной практике, а их порядок упоминания отображает примерные этапы распространения виолончельного искусства.

Германия, Великобритания, Венгрия, Канада, страны Латинской Америки, Новая Зеландия, Португалия, Россия, страны  
Северной Европы, Северная Америка, Финляндия, Франция, Чехия, Япония.



Германия, Чехия, Россия, Великобритания, Северная Америка, Франция, Швейцария



**Приложение 2. Виолончельное исполнительство и педагогика  
в XVII–XIX вв. (1665–1850): Россия – Западная Европа  
(хронологическая таблица)**

Представленная ниже таблица – первая попытка синхронизации событий виолончельного искусства двух культурных пространств – западноевропейского и российского. В качестве структурной модели этой работы было использовано справочное издание более широкого профиля: Синхронические таблицы «Петербург в контексте европейской музыкальной культуры» – часть энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век»<sup>442</sup>. И так же, как указанная публикация, предлагаемая таблица не претендует на полноту охвата всей картины. В соответствии с темой диссертации составитель видит свою главную задачу в прояснении многогранности путей вхождения традиции общеевропейской виолончельной практики в российское музицирование, и напротив – отечественного виолончельного искусства в общеевропейские музыкальные процессы.

Разумеется, следует учитывать, что пробелы в таблице во многих случаях могут отображать не отсутствие значимых событий, а лишь современное состояние исторического знания о них. Но иногда образовавшиеся лакуны являются весьма красноречивым свидетельством общих тенденций. В нашем случае это, например, «белые пятна» в Западной Европе 1840-х, где социальные сдвиги привели к буржуазно-демократическим революциям 1848–1849 годов, значительно перекроившим географические границы государств и, в числе прочего, расстроившим прежний порядок культурно-музыкальных связей. Вдобавок в России на эти же годы (1848–1849) пришлась одна из холерных эпидемий, унесшая в общей сложности ок. 700 тыс. человек из 1, 7 миллиона переболевших<sup>443</sup>. (Из известных деятелей культуры умерли, в частности, И.Б. Гросс – бывший первый виолончелист Императорского оркестра, Ф.А. Раль – капельмейстер Дирекции Императорских театров, А.И. Истомина – ведущая танцовщица петербургской балетной труппы). В такой ситуации из-за опасности заражения количество публичных концертов значительно сократилось, а санитарные кордоны и карантинные меры на внешних и внутренних границах России нарушили уже сложившуюся к тому времени систему гастрольных выступлений зарубежных исполнителей. Таким образом, из-за отсутствия событий в области интересующей нас виолончельной практики, 1849 год вообще не отображён в материалах таблицы.

Учитывая данные факты, можно было установить её верхнюю временную границу на отметке 1840-х годов, логично завершивших определённую стадию формирования общеевропейского культурного пространства. Однако представляется существенным показать исторический контекст и того периода, когда А.Г. Рубинштейн уже обдумывал проект создания первого российского специального

<sup>442</sup> Синхронические таблицы «Петербург в контексте европейской музыкальной культуры» / Сост. Ж.В. Князева, Г.В. Петрова, А.Л. Порфирьева. Отв. ред. А.Л. Порфирьева // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 4. СПб.: Комп., 2001.

<sup>443</sup> Подробнее об этом см.: История эпидемий в России. Холера. [Электр. ресурс]. URL: <http://museum.impharma.ru/text/362> (Дата обращения 14.09.2014).

музыкально-учебного заведения, что соответствует 1850-м годам и хронологическим рамкам, обозначенным в начале Главы 1.

Принятые за нижнюю границу таблицы 1660-е годы закономерно избраны как время первого упоминания в исторических источниках<sup>444</sup> виолончели в качестве самостоятельного инструмента.

При подготовке данного приложения использованы материалы следующих изданий и электронных ресурсов:

1) Синхронические таблицы «Петербург в контексте европейской музыкальной культуры» / Сост. Ж.В. Князева, Г.В. Петрова, А.Л. Порфирьева. Отв. ред. А.Л. Порфирьева // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 4. СПб.: Комп., 2001;

2) Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л., 1950. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957;

3) История русской музыки в десяти томах. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. М., 1984. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. М., 1985. Т. 4. 1800–1825. М., 1986;

4) Campbell M. The great cellists. London, 2004;

5) Walden V. One hundred years of Violoncello: a history of technique and performance 1740–1840. Cambridge Univ. Press, 1998;

6) Wasielewski W.J. The violoncello and its history. New York, 1968;

Кроме того, составитель пользовался материалами следующих сайтов:

1) Collection of Historical Annotated String Editions. [Электр. ресурс]. URL: <http://chase.leeds.ac.uk/> [Университет г. Лидса, Коллекция исторически аннотированных струнных изданий] (Дата обращения 23.08.2015);

2) Официальный сайт Санкт-Петербургского филармонического общества. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.philharmosociety.spb.ru/honour1802.php> (Дата обращения 23.08.2015);

3) Персональный сайт Альфредо Пиатти. [Электр. ресурс]. URL: <http://www.alfredopiatti.com/> (Дата обращения 23.08.2015);

4) Персональный сайт Общества А.Ф. Серве (Бельгия, г. Халле). [Электр. ресурс]. URL: <http://www.servais-vzw.org/> (Дата обращения 23.08.2015).

### **Примечания**

В целях достижения необходимой полноты, в таблице продублирована информация из Приложений 3–5 настоящей работы: появление *первых* произведений для сольной виолончели в России и на Западе, *первых* методических пособий и открытие *первых* музыкально-учебных заведений. А помещённый в российской части таблицы материал охватывает исторические сведения не только об артистах европейского масштаба, но и обо всех известных виолончелистах, принимавших участие в культурной жизни России обозначенного периода.

Наконец, самостоятельной проблемой изложения текста, о которой надо сказать отдельно, являются стандарты правописания иностранных имён и фамилий. Согласно системе, принятой в большинстве специальных справочников и словарей, немецкие фамилии, начинающиеся с латинской литеры «Н», приведены здесь по-русски с «Г» (например, *Гюбнер*, а не *Хюбнер*, как, возможно, стало правильным писать в последние годы); итальянские имена типа *Cervetto* транскрибированы как *Черветто*, а не *Керветто*; единственная в своём роде фамилия, попа-

<sup>444</sup> См.: Bonta S., Wijsman S. Violoncello // New Grove. Vol. 26. P. 745–763.

давшаяся в литературе как *Танеску* и *Джанески*, оставлена как *Янески*, в соответствии с материалами отечественных источников.

### **Список принятых сокращений**

- Авг. – август
- Акк. – аккомпанемент
- Апр. – апрель
- Благор. собр. – Благородное собрание
- Благотв. – благотворительный
- Бр. – брат, братья,
- Влч. – виолончелист, виолончельное
- Выступл. – выступление, выступления
- Гамб. – гамбист
- Герц. – герцог
- Гоб. – гобой, гобоист
- Двор. – дворянское
- Дек. – декабрь
- Еп. – епископ
- Имп. – Император, императорский
- Инстр. – инструментальный
- Исп. – исполнение, исполнил
- Итал. – итальянский
- Камерн. – камерный, камерная, камерные
- Кб. – контрабасист
- Кн. – князь
- Коммерч. – Коммерческий (клуб)
- Композ. – композитор
- Корол. – королевский, королевская
- Курф. – курфюрст
- Михайл. – Михайловский (театр)
- Мл. – младший
- Многокр. – многократно
- Муз. – музыкальный
- Нац. – национальный
- Нем. – немецкий
- Нояб. – ноябрь
- Об-во – общество
- Окт. – октябрь
- Орк. – оркестр, оркестровый
- Оп. – опера, оперный
- Певч. – певческий
- Пиан. – пианист
- Поступл. – поступление
- Пр. – принц
- Препод. – преподаватель, преподавать.
- Придв. – придворный
- Произв. – произведения
- Проф. – профессор, профессиональный
- П/р – под руководством
- П/у – под управлением
- Публ. – публикация, публикуется
- Ред. – редакция, редактор



Русск. – русский  
 Сент. – сентябрь  
 Симф. – симфония  
 Собств. – собственный, собственные  
 Солян. – соляной, соляные  
 Сост. – состав  
 Соч. – сочинение, сочинил  
 Т-р – театр  
 Ул. – улица  
 Управл. – управляющий  
 Уч. – участники, участвовали  
 Ф-но – фортепиано  
 Февр. – февраль  
 Фест. – фестиваль  
 Филарм. – филармонический  
 Франц. – французский  
 Янв. – январь

<u>Даты</u>	<u>Италия</u>	<u>Франция и Бельгия</u>	<u>Испания</u>	<u>Велико-британия</u>	<u>Австрия, Германия, страны Северной и Восточной Европы</u>	<u>Россия</u>
<b>1660-е</b>	<b>1665, Венеция</b> Д.Ч. Аррести: 12 Сонат для дуэта или трио с партией влч., ор. 4					
<b>1670-е</b>	<b>1678, Болонья</b> Д.М. Боночини: Ария и Куранта для 3-х или 2-х скрипок с виолоном (влч.), ор. 12					
<b>1680-е</b>	<b>1689, Болонья</b> Д. Габриели: 7 ричеркаров для влч. соло и 2 сонаты для влч. соло и basso continuo					
<b>1690-</b>	<b>Между 1696</b>				<b>1697, Вена</b>	

<b>е</b>	<b>и 1701, Болонья</b> Роспуск орк. собора Сан Петронио				Дж. Бонончини приглашён на должность придв. композ. и влч.	
<b>1700-е</b>				<b>1701, Лондон</b> На службу к герц. Бёрфорду поступил итал. влч., композ. и либреттист Н.Ф. Хайм (до 1711), переехавший из Рима		
						<b>1702, Москва</b> Гамбургским купцом Х.М. Поппе наняты нем. музыканты для нем. т-ра
				<b>1708, Лондон</b> Н.Ф. Хайм поступил в орк. Queen's Theatre, где также осуществлял аранжировки итал. оп.		
						<b>1714, СПб.</b> В т-р царицы Натальи Алексеевны набран орк. из 16-ти музыкантов
<b>1720-е</b>	<b>Ок. 1720</b> Ф.П. Сци-					<b>1720, СПб.,</b>

	приани: «Метод обучения игре на виолончели», самый ранний из сохранившихся					<b>сент.</b> Приезд бр. И.П. и А. Гюбнер (скр. и влч.) в придв. капеллу герц. Кинского (до июля 1721)
	<b>1725</b> Д. Бонончини: Концерт для скрипки и влч. F-dur					<b>1721, СПб.</b> Влч. И. Ридель принят в капеллу герц. Голштинского (до 1741). Уч. капеллы в торжествах по случаю заключения мира со шведами (Ништадский мир)
	<b>1725, Неаполь</b> Выступл. Ф. Албореа (Франсискелло) и певца Фаринелли (К. Броски) в концерте в честь кн. Лихтенштейнского					
	<b>1725, Рим</b> Ф. Албореа исполнил сольн. партию в кантате А. Скарлатти п/у автора				<b>1726, Вена</b> Ф. Албореа и скр. Ф. Бенда стали камермузыкантами при дворе графа Уленфельда	
	<b>1727, Турин</b>					

	Влч. С. Ланцетти занял место придв. музыканта при дворе короля Виктора Амадея II					
<b>1730-е</b>	<b>Ок. 1730, Шамбери</b> Влч. Ж.-Б. Канавас и организатор камерных концертов Ж.-Ж. Руссо поступили на службу к королю Виктору Амадею II в Шато де Шамбери			<b>Между 1728 и 1738, Лондон</b> Приезд влч. и продавца муз. инструментов Д.Б. Черветто		<b>1730, СПб.</b> Уч. бр. Гюбнеров в организации Придв. орк.
		<b>1731, Париж</b> Поступление гамб. и влч. Ж.-Б. Барье на работу в Корол. академию музыки (Opéra)				<b>1731, СПб.</b> Влч. Г. Янески принят в придв. орк. (до 1758)
	<b>1732</b> Д. Бонончини: 12 сонат для влч. соло и basso continuo	<b>Ок. 1732, Париж</b> Переезд Ж.-Б. Канаваса			<b>1732, Мангейм</b> Влч. И. Фильс принят в капеллу курф. Карла III Филиппа (до 1749)	
		<b>1733, Париж</b> <b>22 окт.</b> Предоставлен 6-летний корол. патент Ж.-Б. Барье на публ. его INSTR. соч. во Франции;		<b>1734, Лондон</b> Переезд А. Капорале		<b>1735, СПб.</b> Поступление скр. и влч. бр. Д. и Дж. Далльо, влч. Дж. Далль'Окка в придв. орк. (все – до 1764)

		издание его первых произв. для влч. соло				
	<b>1736</b> Приезд Ж.-Б. Барье для уроков с Ф. Албореа	<b>1736, Париж</b> Выступл. С. Ланцетти в Concert Spirituel				
		<b>1738, Париж</b> <b>15 авг., 8 сент.</b> Выступл. Ж.-Б. Барье в Concert Spirituel				<b>1738, СПб.</b> Д. Дало-льо: 12 сонат для скр., влч. и чембало
		<b>1739, Версаль</b> После выступл. Ж.-Б. Барье предоставлен новый 12-летний коро-левск. патент на публ. INSTR. соч. во Франции. <b>Париж</b> Выступл. влч. М. Берто в Concert Spirituel с концертом из собств. произв.		<b>1739, Лондон</b> Переезд С. Ланцетти		
<b>1740-е</b>		<b>Ок. 1740</b> Ж.-Б. Канавас принят в корол. капеллу Людовика XIV		<b>1741, Лондон</b> Первая публ. соч. Д.Б. Черветто; Выступл. А. Капорале	<b>Ок. 1742, Аугсбург</b> Влч. Д.Б. Баумгартнер принят на службу при дворе еп. Эссен-Дармштадтского (до 1768), преподаёт в семинарии Св.	<b>1740, СПб., 10 янв.</b> Указ об учреждении в придв. хоре INSTR. классов п/р И. Гюбнера

					Морица (1742 и 1749)	
				<b>1742, Лондон, 22 нояб.</b> Начало выступл. Д.Б. Черветто в т-ре Drury Lane (до 1774–1775)		<b>1741, СПб.</b> Влч. И. Хоржевский назначен камер-юнкером в придв. орк. (до 1787)
		<b>1746</b> Ж.-Б. Канавас возглавил ансамбль «24 скрипки короля» при дворе Людовика XIV			<b>1746, Берлин</b> Преподавание влч. и валт. Я.С. Маршем	
		<b>1747, Париж</b> Выступл. влч. К. Грациани в Concert Spirituel и поступление на службу в орк. La Rouplinière				<b>1748, СПб.</b> Поступл. Я.С. Мареша валт. в орк. гр. А.П. Бестужева-Рюмина (до 1751).
<b>1750-е</b>		<b>1750, Париж</b> Выступл. М. Берто в Concert Spirituel с исп. трио собств. соч.; преподавание влч. в Колледже 4-х наций			<b>1751, Франкфурт-на-Майне</b> <b>Май</b> Концерты С. Ланцетти <b>1752, Дармштадт</b> Влч. И. Шетки принят 1-ым влч. придв. орк. ландграфа Гессен-Дармштадского (до 1768)	<b>1752, СПб.</b> Поступл. Я.С. Мареша в придв. орк. валт. (до 1774) и влч. (до 1789)

					<b>1754, Мангейм</b> <b>15 мая</b> Назначение А.И. Фильса 2-ым влч. (1-й – И. Данци) при капелле курф. Карла II	
	<b>1755, Лукка</b> Влч. Л. Боккерини принят в капеллу Соборной церкви Св. Мартина	<b>1755, Париж</b> 3 марта Дебют влч. Ж. Янсона в Concert Spirituel				
	<b>1757, Рим</b> Приезд Л. Боккерини для совершенствования влч. игры				<b>1757, Вена</b> Переезд Л. Боккерини с отцом-влч. Леопольдом Б. для службы в Императорском придворном театре	
	<b>1759, Болонья</b> Влч. Дж. Цирри принят в члены Accademia Filarmonica	<b>1758, Париж</b> Предоставлен 10-летний корольский патент К. Грациани на публ. его INSTR. соч. во Франции				
<b>1760-е</b>	<b>1760, Турин</b> С. Ланцетти принят в корольскую капеллу	<b>1760, Париж</b> Выступл. Дж. Цирри и публ. его первых произв.		<b>1760, Лондон,</b> <b>23 апр.</b> Дебют влч. Д. Черветто-мл. в концерте с певицей Г. Шмелинг и пианисткой Ф. Бёрни		
		<b>1761, Париж</b> 2 февр. Дебют влч. Ж.-П. Дю-				

		пора в Concert Spirituel				
		<b>1763, Париж</b> <b>5 апреля</b> Дж. Цирри дирижирует в Париже своей симфонией в Concert Spirituel. Назначение Ж.-П. Дюпора придв. музыкантом пр. Конти			<b>1763, Гамбург</b> Выступление И. Шетки и его семьи с серией концертов	
<b>1764, Лукка, апр.</b> Л. Боккери-ни занял место влч. при муниципалитете, основал один из первых проф. квартетов (1-я скр. – П. Нардини, 2-я – Ф. Манфреди, альт – Дж. Камбини, влч. – Б.)	<b>1764, Париж</b> Начало работы влч. Ф. Купи в орк. Concert Spirituel (до 1771). Ж. Янсон принят на службу при дворе пр. Конти, вместе с Ж.-П. Дюпором многокр. солирует в Concert Spirituel		<b>1764, Лондон</b> Приезд Дж. Цирри, назначение его камер-музыкантом герц. Йоркского и директором музыки герц. Глостерского. <b>3 мая</b> Дебют влч. Д. Кросдилла в Хикфорде Румс, исп. дуэты для 2-х влч., акк. – Э. Сипрутини. <b>16 мая</b> Выступл. Дж. Цирри со скр. Маркелла, <b>17 мая</b> К. Грациани с 8-летним В.А. Моцартом в	<b>Ок. 1764, Варшава</b> Переезд М. Берто на службу при дворе Станислава II Августа, короля Польского		



				Хикфордс Румс, <b>ок. 20 мая</b> К. Грациани со скр. Ф. Джардини		
	<b>1765, Милан</b> Выступл. Л. Боккерини в сост. квартета, исп. соч. Й. Гайдна и собств.			<b>1764–1765, Лондон</b> Выступл. Дж. Цирри в концертах В.А. Моцарта, уч. в «Бах-Абель концертах»	<b>1765, Мангейм</b> Приезд влч. Ж. Триклира на учёбу	
	<b>1766–1768</b> Концертное турне Л. Боккерини и скр. Ф. Манфредо <b>1766</b> Сопровождение Ж. Янсоном пр. Брауншвейгского в поездке по Италии				<b>1766, Брауншвейг</b> Поступл. Ж. Янсона на службу ко двору пр. Брауншвейгского (до 1767)	
		<b>1766–1768, Париж</b> Встречи бр. Дюпора с Л. Боккерини в доме барона Баджа и на концертах Concert Spirituel				<b>1768, СПб.</b> Влч. Д.Г. Бахман принят в 1-ый придв. орк (1-ый влч. 1776–1793; до 1804)
		<b>1767, Париж</b> Поступление Ф. Купи в орк. Корол. академии музыки (до 1770)				
		<b>1768, Париж</b> <b>2 февр.</b> Дебют влч. Ж.-Л. Дюпора в Concert Spirituel с влч. дуэтами под акк. Ж.-П. Дюпора <b>20 марта</b>	<b>1768, Мадрид</b> <b>Нояб.-дек.</b> Выступл. Л. Боккерини и Ф. Манфредо; назначение их на руково-	<b>1768, Лондон</b> Выступл. влч. Д. Кросдилла и Д. Черветто в «Бах-Абель концертах».	<b>1768, Франкфурт-на-Майне,</b> <b>16 и 23 сент.</b> Концерты К. Грациани. <b>Берлин</b> К. Грациани	

		<p>Выступл. Л. Боккерини и Ф. Манфреди в Concert Spirituel Ж.-Л. Дюпор поступил на придв. службу к пр. Роган-Гемене. В книгопечатне Венье впервые опубли. произв. Л. Боккерини</p>	<p>дящие должности в придв. орк. инфанта Луиса де Бурбон</p>	<p>Сольн. концерт Кросдилла в Оксфорде, зачисление его <b>4 дек.</b> в Корол. об-во музыкантов</p>	<p>назначен камермузыкантом придв. орк. короля Пруссии, начал преподавать влч. пр. Фридриху Вильгельму II. Д.Б. Баумгартнер гастролирует по Германии, Англии, Дании, Голландии и Швеции</p>	
		<p><b>1769, Париж</b> Переезд Ж. Янсона, его многократные выступл. в Concert Spirituel</p>		<p><b>1769, Лондон</b> Переезд Ж.-П. Дюпора (до 1771). <b>Глостер</b> Приглашение Д. Кросдилла 1-ым влч. фест. орк. (до 1777)</p>		
1770-е		<p><b>1771, Париж</b> Ф. Купи оставил работу в орк. Concert Spirituel</p>	<p><b>1771–1772, Мадрид</b> Выступл. Ж.-П. Дюпора и его встречи с Л. Боккерини</p>	<p><b>Ок. 1770, Лондон</b> Приглашение Д. Кросдилла для уч. 1-ым влч. в «Бах-Абель» концертах. <b>1771, Лондон</b> Поступление Д. Черветто в капеллу короля Георга III</p>		

		<p><b>После 1771, Париж</b> Выступл. бр. Дюпоров, Д. Кросдила и Д. Виотти при дворе Марии-Антуанетты.</p> <p><b>1773, Париж</b> Переезд Ж.-П. Дюпора и его многократные выступл. в Concert Spirituel</p>		<p><b>1772, Эдинбург</b> Переезд И. Шетки, назначение его 1-ым влч. Муз. об-ва</p>		
		<p><b>1774, Париж</b> Ф. Купи возвратился на работу в орк. Concert Spirituel</p>			<p><b>1774, Берлин</b> Переезд Ж.-П. Дюпора для работы при дворе Фридриха Великого в должности камермузыканта, 1-го влч. оперного орк. и препод. влч. пр. Фридриху Вильгельму II. Издание в <b>Гааге</b> первой немецкой влч. методы Д.Б. Баумгартнера</p>	
					<p><b>1775, Стокгольм</b> Д.Б. Баумгартнер</p>	

					принят в орк. Корол. т-ра	
		<b>1776, Париж Май</b> Выступл. Ж. Триклира в Concert Spirituel		<b>С 1776, Солсбери</b> Приглашение Д. Кро-сдилла 1-ым влч. фест. орк. (до 1781) и орк. Концертов античной музыки в <b>Лондоне</b> (до 1787)	<b>1776, Амстердам</b> Концерты бр. А. и Б. Ромбергов. <b>Стокгольм</b> Избрание Д.Б Баумгартнера в члены Шведской академии музыки, его гастролы по Германии. <b>Франкфурт</b> Выступл. влч. П. Риттера	
					<b>1777, Аугсбург, Зальцбург</b> Выступл. Д.Б. Баумгартнера и флейтиста Л. Геринга, их знакомство с В.А. Моцартом. <b>Вена</b> Выступл. Д.Б. Баумгартнера перед имп. Иосифом II	<b>1777, СПб. Апрель</b> Выступление скр. А.Б. Сартори, влч. Д.Г. Бахмана , И.Г. Пальшау и др. в доме С.П. Ягу-жинского
		<b>1778, Париж, 15 авг.</b> Дебют влч. Ж.-Б. Бреваля в Concert Spirituel		<b>1778, Лондон, 10 мар.</b> Д. Кро-сдилл принят альтистом в капеллу Георга III. <b>Глостер</b> Приглашение Д. Черветто 1-	<b>1778, Айхштет</b> Назначение Д.Б. Баумгартнера камермузыкантом при дворе еп. Р. фон Страсольдо. <b>Мангейм</b> П. Риттер принят 2-ым	

				ым влч. фест. орк.	влч. (1-й – Ф. Данци) оперного орк. <b>[Ок. 1778], Прага</b> Бр. Б. и Ян Счастливые приняты влч. в орк. т- ра	
	<b>1779, Ми- лан</b> А. Дель- фино при- нят 1-ым влч. т-ра «Ла Скала» (до 1787)	<b>1779, Париж</b> Поступление 7-летнего Ж. Ламара на обучение к влч. Ж.-А. Левассёру в Институт па- жей при управлении Музыки коро- ля		<b>1779, Лон- дон</b> Дебют влч. Х. Рейна- гла. <b>Глостер</b> Приглаше- ние Д. Кро- сдилла 1- ым влч. фест. орк. (до 1787)	<b>1779, Ай- зенштадт, янов.</b> Поступле- ние А. Крафта на место 1-го влч. в привд. ка- пеллу кн. Н. Эстерхази (до 1790)	
<b>1780- е</b>		<b>1780, Париж, март</b> Выступл. Ж.- Л. Дюпора в Concert Spirituel с исп. сольн. партии в дуэте для 2- х влч. под акк. Ж.-Б. Бреваля. Поступление Ж.-Б. Бреваля в орк. Concert Spirituel (до 1790). Выступление Д. Кросдилла в орк. п/у Д. Виотти в кон- цертах Олим- пийской ложи			<b>1780, Лейп- циг</b> Выступле- ния бр. Ромбергов	<b>1780, СПб., 9 апр.</b> Выступл. влч. Го- рецкого в сборн. концерте во дворце кн. Потём- кина <b>Москва</b> Приглаше- ние влч. И.Г. Фа- циуса в орк. гр. Н.П. Ше- реметева (до 1807) <b>Москва, [11] и 18 дек.</b> Кон- церты И. и М. Кер- целли, А. Сартори,

						А. Дия и И. Фациуса в доме А.С. Салтыковой
		<b>1781, Париж</b> Ж.-Б. Бреваль зачислен в орк. Парижской оперы (до 1806)		<b>1781, Солсбери, сент.</b> Выступл. Д.Б. Черветто на фестивале		<b>1781, СПб., 11 и 14 марта</b> Уч. влч. Д. Бахмана в концерте придв. певцов и музыкантов в Т-ре у Красного моста. <b>Москва, 21 янв.</b> Выступл. кларн. Й. Бера и И. Фациуса в доме А.С. Салтыковой
	<b>1782, Неаполь</b> Дж. Цирри стал 1-ым влч. в орк. Teatro dei Fiorentini	<b>1782, Париж</b> Многочисленные выступл. Ж.-Л. Дюпора вместе со скр. Д. Виотти		<b>1782, Лондон, 19 янв.</b> Выступл. Д. Черветто в концерте на Ганноверской площади <b>13 марта, 11 мая, 5 июня</b> Выступл. влч. Рейнагла в концертах New Rooms. <b>[Окт.]</b> Д. Черветто и Д. Кродилл приняты 1-ыми влч. Корол. оп. Д. Кродилл стал	<b>1782, Майнц</b> Переезд Ж. Триклира для работы при дворе архиепископа Фридриха фон Эртхаль <b>Франкфурт</b> Выступление бр. Ромбергов	

				камерму- зыкантом королевы Шарлотты, преподават. влч. пр. Ге- оргу		
				<b>1783, Лон- дон янв.</b> Выступл. Д. Черветто в серии концертов по подпис- ке в домах аристокра- тии. Умер Д.Б. Черветто- старший <b>4 апр.</b> Выступл. Ж.-Л. Дю- пора и Д. Черветто с сонатами континуо в концерте Hanover Square Rooms. Уч. бр. Рейнагл в сериях концертов в зале Сво- бодных ма- сонов и в New Rooms <b>Дублин</b> Приглаше- ние Д. Кро- сдилла привд. компол. и директором орк. герц. Ратленда	<b>1783, Дрез- ден</b> Начало ра- боты Ж. Триклира при дворе курфюста Саксонии Фридриха Августа III	<b>1783, СПб., 26 марта</b> Концерт Д. Бахмана в Вольном т- ре <b>17 апр.</b> Концерт влч. Грин- виха в Вольном т- ре
		<b>1784, Париж, 15 авг.</b> Выступление		<b>1784, Лон- дон</b> Уч. Д. Кро-	<b>1784, Мюн- хен</b> Ф. Данци	<b>1784, СПб., 1 апр.</b>

		Д. Кросдилла в Concert Spirituel с собств. сольн. произв.		сдилла и Й. Рейнагла в концертах памяти Г.Ф. Генделя в Вестминстерском аббатстве. <b>Дублин</b> Й. Рейнагл приглашён на службу при дворе лорда Вестморландского	принят 1-ым влч. в капеллу курф. Карла II. <b>Мангейм</b> Назначение П. Риттера 1-ым влч. орк. оп. т-ра	П. Реми зачислен влч. в придв. орк.
		<b>1785, Париж, февр.-апр.</b> Шесть концертов бр. Ромбергов в Concert Spirituel, их знакомство с бароном Баджем, композ. А. Филидором, Д. Виотти и Ж.-Л. Дюпором	<b>1785, Мадрид</b> Л. Боккерини назначен придв. музыкантом семьи Бенавенте-Осуна и капельмейстером придв. орк. графини Осунской	<b>1785, Лондон, 1 и 14 февр.</b> Выступл. Д. Черветто в концертах Hanover Square Rooms; исп. в опере Л. Керубини «Деметрио» партии 1-ой влч. п/у автора. Уч. Д. Кросдилла, влч. Й. Мара и сопрано Г. Мара в серии концертов Пантеон.	<b>1785, Берлин</b> Уроки П. Риттера с Ж.П. Дюпором и его выступление перед королём Фридрихом Вильгельмом II. <b>Мюнстер</b> Бр. Ромберги поступают в капеллу курф. Максимилиана (до 1790)	<b>1785, Москва, 22 марта</b> Исп. влч. концерта И. Фациуса в сборн. концерте с уч. автора в зале Редут
		<b>1786, Париж, 8 дек.</b> Дебют Ж.-А. Левассёра с концертом [Ж.-Л.] Дюпора в Concert Spirituel		<b>1786, Лондон</b> Й. Рейнагла принят 1-ым влч. в орк. п/у И. Саломона, уч. в концертах с Й. Гайдном,	<b>1786, Берлин</b> Назначение Ж.-П. Дюпора директором камерн. музыки, Л. Боккерини – придв. ком-	<b>1786, СПб., 1 апр.</b> Влч. Ф. Далль'Окка принят в 1-й придв. орк. (до 1787). <b>Москва,</b>



				Д. Виотти и М. Клементи	позитором при короле Пруссии Фридрихе Вильгельме II	<b>25 марта</b> Концерт «иностр. влч., служащего при дворе Виртенбергском» в зале Редут <b>14 дек.</b> Выступл. И. Фацуса в сборн. концерте в Петровском т-ре
	<b>1787, Форли</b> Дж. Цирри назначен maestro di cappella в кафедральном соборе	<b>1787, Париж</b> Влч. Ж. Ламар награждён уроками с Ж.-Л. Дюпором		<b>1787, Дублин,</b> <b>июнь-авг.</b> Выступления Д. Кросдилла		<b>1787</b> Д.С. Боршнянский: квинтет для ф-но, арфы, скр., виолы да гамба и влч. [1787], <b>СПб.</b> Приглашение А. Дельфино в капеллу кн. Г.И. Потёмкина (до 1793)
				<b>1788, Эдинбург</b> Выступление И. Шетки и пиан. И. Гуммеля	<b>1788, Мангейм</b> П. Риттер продирижировал премьерой своего 1-го зингшпиля	<b>1788, Москва,</b> <b>15 марта</b> Концерт влч. и клавиес. Ф. Далль'Окка с уч. певца М. Зубова, хора и орк. в Петровском т-ре. <b>17 марта</b> Выступл. К. Фиала (виола да

						гамба и гоб.) и валт. Кноблауха. <b>20 мая</b> Выступл. влч. Н. Зигмунтовского в Петровском т-ре
		<b>1789, Париж</b> Назначение Ж.-А. Левасёра 1-м влч. орк. Парижской оперы (до 1823)		<b>1789, Лондон</b> Публикация первой англ. влч. методы Д. Ганном. <b>Эдинбург, 16 нояб.</b> Назначение И. Шетки директором музыки Университетского об-ва	<b>1789, Дрезден, апр.</b> Знакомство А. и Н. Крафтов с В.А. Моцартом, исп. А. Крафтом Моцарт: Трио K563 <b>Берлин, июнь</b> Знакомство А. и Н. Крафтов с Ж.-П. Дюпором <b>Майнц</b> Ян Счастливый принят влч. в придв. капеллу (до 1797)	<b>1789, Москва, 5 марта</b> Выступл. влч. Ф. Керцелли в Петровском т-ре, исп. сольн. произв. и 1-е исп. оратории «Семь слов спасителя на кресте» Гайдна <b>Кременчуг</b> Приглашение А. Дельфино преподавателем в Екатеринославскую Академию музыки (до 1790), выступл. при дворе Екатерины II
<b>1790-е</b>		<b>1790, Париж</b> Ж. Янсон принят в орк. Парижской оперы. Ж.-Б. Бреваль начал работу в орк. Комической оперы			<b>1790, Берлин</b> Переезд Ж.-Л. Дюпора для работы 1-м влч. в оперном орк. при дворе коро-	<b>1790, Москва, 18 февр.</b> Выступл. влч. К. Гека с орк. Г.И. Бибикова в Петров-

		(до 1800)			ля Фридриха Вильгельма II. <b>Бонн</b> Поступление Бр. Ромбергов в придв. капеллу курф. Максимилиана, их концерты с Л. Бетховеном (до 1792). <b>Вена, Братислава</b> А. Крафт принят 1-ым влч. в придв. капеллу кн. Грассалкович (до 1794)	ском т-ре. <b>СПб, 6 окт.</b> Д.С. Бортнянский: Концертная симф. для арфы, 2-х скр., виолы да гамба, влч., фагота и ф-но
				<b>1791, Лондон</b> Встреча Д. Кросдилла и Й. Гайдна на вечере у Г. Мара.	<b>1791, Москва, 27 марта</b> Выступл. К. Гека в Петровском т-ре	
		<b>1792, Париж</b> Ж. Ламар, влч. Ш. Бодио и скр. П. Байо исп. квинтеты Л. Боккерини		<b>1792, Лондон, февр.-март</b> Уч. влч. Р. Линдли в интерлюдиях в Корол. т-ре «Хеймаркет» и в серии проф. концертов	<b>1792, Москва, 19 и 26 янв., 1 марта, 19 и 26 апр.</b> Серия концертов по подписке Бауера и К. Гека у гр. И.П. Салтыкова и в Петровском т-ре. <b>13 нояб.</b> Выступл. К. Гека у гр. И.П. Салтыкова. <b>СПб, 1 но-</b>	

						<b>яб.</b> Открытие нового Муз. клуба
					<b>1793, Гамбург</b> Бр. Ромберги приняты в орк. Т-ра комедии Аккерманна п/у Ф.Л. Шрёдера (до 1795). <b>Вена</b> Уч. А. Крафта в камерн. концертах кн. Лихновского	<b>1793, СПб.</b> А. Дельфино назначен камермузыкантом и 1-ым влч. придв. орк. (до 1803). Образование придв. квартета (1-я скр. – Ф.А. Тиц, 2-я – О.-Э.Тевес или Э.Г. Рааб, альт – И.-Ф. Штокфиш) <b>Москва,</b> <b>20 марта</b> Концерт Н. Зигмунтовского у гр. И.П. Салтыкова. <b>Рига</b> Сольн. концерт А. Дельфино
		<b>1794, Париж</b> Поступл. Ж. Ламара в орк. т-ра Фейдо		<b>1794, Лондон</b> Р. Линдли стал 1-ым влч. Итальянской оперы и орк. Античных концертов	<b>С 1794, Вена</b> Уч. А. Крафта в сост. квартета И. Шуппанцига (1-я скр. – И. Шуппанциг, 2-я – Л. Зина, альт – Ф. Вейс; до 1808)	<b>1794, Москва,</b> <b>16 марта</b> Выступл. К. Гека и скр. Пьелтена в Петровском т-ре
	<b>1795</b> Гастроли бр. Ромб-	<b>1795, Париж</b> Назначение Ж. Янсона,			<b>1795</b> Гастроли бр. Ромбергов	<b>1795, Москва,</b> <b>февр.-</b>

	ергов по Италии	Ж.-А. Левассёра, Ш. Бодино на должности проф. в открывшейся консерватории			по Австрии, Германии и Швейцарии. Гастроли влч. М. Борера по Германии в сост. семейного квартета бр. Бореров	<b>апр.</b> Выступл. влч. К. Гека и Н. Зигмунтовского в сборн. концерте в Петровском т-ре. <b>18 апр.</b> Уч. И. Фацциуса и Н. Зигмунтовского в юбилейных торжествах в лютеранской церкви. <b>17 дек.</b> Выступл. скр. Казакова и влч. Татаринова в Петровском т-ре
		<b>Ок. 1796</b> Начало работы влч. П.Ю-Дефоржа в орк. Т-ра Трубадууров			<b>1796, Берлин</b> Первое исп. Сонат Л. Бетховена для влч. и ф-но ор. 5 [Ж.-Л.] Дюпором совместно с автором при дворе короля Фридриха Вильгельма II <b>Вена</b> Выступл. Б. Ромберга и Л. Бетховена с Сонатами для влч. и ф-но ор. 5. А. Крафт	<b>1796, Москва, 27 марта</b> Выступл. Ф. Керцелли с сольн. и камерн. произв. в Петровском т-ре

					принят в придв. капеллу кн. Й. Лобковиц	
						<b>1798, Москва, 3 марта, 8 апр.</b> Выступл. К. Гека с сольн. и камерн. произв. в Петровском т-ре
		<b>1799</b> Гастрольные выступления Б. Ромберга в Англии, Испании, Португалии и Франции, его знакомство в <b>Мадриде</b> с Л. Боккери			<b>1799, Мейнингем</b> Занятия Ф. Дотцауэра с Й. Кригом	<b>1799, Москва, 11 марта</b> Выступл. К. Гека в Петровском т-ре
<b>1800-е</b>		<b>1800, Париж</b> Приглашение Б. Ромберга на должность проф. консерватории (до 1803), публ. его произв. Деятельность Ж.-Б. Бреваля в комитете по организации концертов на ул. де Клер	<b>1800, Мадрид, нояб.</b> Л. Боккерины принят на службу к послу Франции Л. Бонапарту			<b>1800, СПб.</b> Переезд П.Ю-Дефоржа для работы директором Франц. оп. (до 1812) <b>Март-апр.</b> Выступл. А. Дельфино в Больш. т-ре. <b>Москва, 17 дек.</b> Выступл. влч. Волкова и певицы Е. Сандуновой в Петровском т-ре
				<b>1801, Лондон</b> Концерты Ж. Ламара и П. Роде	<b>1801, Берлин</b> Гастроли Ж. Ламара и П. Роде, их	<b>1801, Москва, янв.-март</b> Выступл. Татарино-

					<p>встреча с бр. Дюпорами Гастроли Крафтов, Н. Крафт берёт уроки у Ж.-Л. Дюпора (до 1802).</p> <p><b>Мангейм</b> П. Риттер стал концертмейстером орк.</p> <p><b>Мейнинген</b> Ф. Дотцауэр принят в придв. капеллу герц. Саксен-Мейнингенского (до 1805)</p>	<p>ва, Н. Зигмунтовского и гитариста А. Сихры в Петровском т-ре.</p> <p><b>21 февр.</b> Выступл. скр. Блюма и Н. Зигмунтовского с орк. в «Муз. академии» Ф. Лекена</p>
					<p><b>1802, Вена</b> Н. Крафт назначен камервиртуозом кн. Й. Лобковиц, многокр. выступает в сост. квартета И. Шуппанцига.</p> <p><b>Бреслау</b> Й. Линке принят 1-ым влч. придв. т-ра (до 1808)</p>	<p><b>1802, СПб.</b> Многокр. выст. Д. Бахмана на муз. вечерах А.А. Раля.</p> <p><b>Март-июль</b> Учреждение и начало деятельности Филарм. об-ва (в числе директоров – Д. Бахман, почётн. директор – Мих.Ю. Виельгорский)</p>
		<p><b>1803, Париж</b> Влч. Л. Норблин награждён 1-ой премией при</p>			<p><b>1803, Мангейм,</b> <b>3 нояб.</b> Назначение П. Риттера капельмейстером орк.</p>	<p><b>1803</b> Переезд Ж. Ламара, П. Роде и композ. Ф. Буальдьё на службу</p>

		окончании консерватории				при дворе Имп. Александра I, выступл. с квартетными концертами. <b>Гданьск</b> Выступл. А. Дельфино
		<b>1804</b> Ж.-А. Левассёр поступил в капеллу имп. Наполеона				
					<b>1805, Берлин</b> Сольн. концерты Б. Ромберга, приглашение его 1-м влч. в оперном орк. при дворе короля Фридриха Вильгельма II. <b>Вена</b> Концерты Ж. Ламара, его встречи с Гайдном, Бетховеном и Керубини. Выступления Б. Ромберга, его препод. М. Бореру	<b>1805, СПб.</b> Назначение П.Ю. Дефоржа в орк. [Итал.] оп. Переезд влч. А.И. (А.-Г.) Мейнгардта <b>Москва, нояб.</b> Возвращение Ж. Ламара с гастролей, его выступл. в квартете с П. Байо и П. Роде (до 1808)
		<b>1806, Париж</b> Опубл. пособие Ж.-Л. Дюпора «Essai sur le doigté du			<b>1806, Берлин</b> Знакомство Ю. Дотцауэра с бр. Дюпорами, его занятия	<b>1806, СПб.</b> А.И. Мейнгардт назначен камермузыкантом при Ди-



		violoncelle» <b>Марсель</b> Переезд Ж.-Л. Дюпора для работы при дворе испанского короля Карла IV			с Б. Ромбергом. Роспуск придв. капеллы короля Фридриха Вильгельма III. <b>Карлсруэ, янв.</b> Выступл. П. Риттера с флейтистом Аппольдом перед Наполеоном <b>Лейпциг</b> Ф. Дотцауэр принят в придв. орк. (до 1811)	рекции Имп. т-ров (до 1855).
		<b>1808, Париж</b> Выступл. Ш. Бодио с П. Байо в квартетных вечерах			<b>1808, Вена, май</b> Исп. А. Крафтом партии влч. на премьере Тройного концерта Л. Бетховена, соч. 56. Й. Линке стал влч. квартета И. Шуппанцига. <b>Дек.</b> Первое исп. Л. Бетховеном, И. Шуппанцигом и Й. Линке двух Трио соч. 70	<b>1808, СПб., 18 марта</b> Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с уч. П. Байо, Г. Ламара и Придв. певч. капеллы
		<b>1809, Париж, апр.</b> Сольн. концерт Ж. Ламара. <b>Май</b> Выступление П. Рит-			<b>1809, Вена</b> Н. Крафт принят соло влч. в Кертнертор-театр; исп. впервые Сонату Л.	<b>1809, СПб., февр.-март</b> Выступл. Б. Ромберга с исп. собств.

		тера. Возвраще- ние Ж.-Б. Бреваля в орк. Оперы (до 1814), поступление Л. Норблина в орк. Итал. т-ра, его концерт с квartetом Байо			Бетховена для влч. и ф- но ор. 69	произв. <b>14 и 21 марта</b> Концерты с уч. Б. Ромберга. <b>Рига</b> Сольн. концерт А. Дельфино
<b>1810- е</b>					<b>1810, Франкфурт</b> Ян Счаст- ный принят влч. в придв. ка- пеллу	<b>1810, СПб., 6 и 21 апр.</b> Сольн. концерты Б. Ромбер- га в Фи- ларм. и Большом т-ре
		<b>1811, Па- риж</b> Л. Норблина принят на место 1-го влч. Оперы. Конкурс консервато- рии (I приз – влч. О. Вас- лин)			<b>1811, Дрез- ден</b> Поступле- ние Ф. Дот- цауэра (до 1852) и гоб. Ф. Куммера в придв. ка- пеллу. <b>Прага</b> Приглаше- ние Яна Счастливого препод. влч. в открыв- шуюся кон- серваторию (до 1822)	
					<b>1811, Вена</b> Концерты Бр. Бореров, их гастроли по Венгрии, Польше и России	
		<b>1812, Па- риж</b> Переезд Ж.- Л. Дюпора для работы 1-м влч. Имп. капел-			<b>1812–1813</b> Концертное турне Б. Ромберга по Германии, Австрии, Венгрии и	<b>1812, СПб.</b> П.Ю- Дефорж оставил должность директора Франц. оп.

		лы и в камерн. орк. Имп. Марии-Луизы			Швеции. Гастроли бр. Борер Финляндии, Швеции, Дании и Голландии (до1814)	Выступл. бр. Борер. <b>23 дек.</b> Сольн. концерт Б. Ромберга в Филарм. <b>Москва, март-апр.</b> Выступл. бр. Борер, Ф. Керцелли и др. Исп. соч. Керубини, Д.Н. Кашина, Б. Ромберга и А. Борера. <b>5 апр.</b> Концерт бр. Керцелли в в т-ре Позднякова
				<b>1813, Лондон</b> Приглашение Р. Линдли 1-ым влч. орк. Филарм. об-ва	<b>1813</b> Гастроли Й. Мерка по Австрии, Венгрии и Богемии	
		<b>1814, Париж</b> Назначение Ж.-Л. Дюпора проф. консерватории Уч. Ж. Ламара в серии камерных концертов по подписке. Назначение Ш. Бодио 1-м влч. Имп. капеллы, Поступл. О. Васлина в		<b>1814, Лондон,</b> <b>27 июня</b> Выступление Б. Ромберга, Ф. Риса и Д. Смарта в Willis's Rooms. Переезд бр. Борер и их уч. в серии концертов сезона 1814-1815 гг.	<b>1814, Вюртемберг</b> Приглашение Н. Крафта 1-ым влч. корол. капеллы (до 1834), его сольн. выступл. в крупных городах Германии. <b>окт. 1814 – янв. 1815,</b> <b>Берлин</b> Сольн. концерты Б.	

		оп. орк.			Ромберга, приглашение его 2-ым капельмейстером придв. капеллы	
		<b>1815, Париж</b> Приглашение Л. Норблина на постоянное место в квартете Байо		<b>1815, Эдинбург</b> Выступл. И. Шетки на муз. фестивале	<b>1815, Вена</b> Назначение Й. Мерка 1-ым влч. придв. оп. Л. Бетховен и Й Линке впервые исп. Сонаты Бетховена для влч. и ф-но ор. 102	<b>1815, СПб., 16 марта</b> Выступл. влч. Л. Керцелли в Филарм.
		<b>1816, Париж</b> Многокр. выступления бр. Борер			<b>1816, Вена, Загреб</b> Й. Линке приглашён на службу к гр. А.М. Эрдеди	<b>1816, Москва, 17 марта</b> Выступл. Л. Керцелли в сборн. концерте в т-ре Апраксина. <b>Орёл</b> Выступл. А. Дельфино с исп. Концерта Б. Ромберга.
		<b>1817, Париж, февр.</b> Выступление М. Борера в Concert Spirituel. Назначение П. Ю-Дефоржа 1-м влч. в Т-р де ла Порт-Сен-Мартен			<b>1817, Дрезден</b> Гоб. Ф. Куммер перешёл на место влч. придв. капеллы. <b>Берлин</b> М. Борер принят 1-ым влч. корол. капеллы	<b>1817, СПб., 26 февр.</b> Выступл. влч. А.И. Мейнгарда в сборн. концерте. <b>21 дек.</b> Выступл. А.И. Мейнгарда в концерте Имп. чело-веколюби-

						вого общества
					<b>1818, Вена</b> Й. Линке принят 1-ым влч. Т-ра ан- дер-Вин	<b>1818, Киев</b> Выступл. А. Дель- фино на «ярмароч- ных» кон- цертах с исп. Вари- аций на русск. нар. песни ор. 20 Б. Ром- берга
		<b>1819, Па- риж</b> Переезд бр. Борер (до 1830) и их многокр. выступле- ния			<b>1819, Ман- гейм</b> Силами П. Риттера ор- ганизовано об-во для основания консервато- рии <b>Вена</b> Приглаше- ние А. Крафта на должность проф. в от- крывшуюся консервато- рию (до 1820) <b>Магдебург</b> Концертный дебют К. Шуберта	<b>1819, Москва, 26 февр.</b> Выступл. влч. И.О. Лобкова в т-ре Паш- кова
<b>1820- е</b>	<b>1820, Рим, Неаполь, Милан, Верона и др.</b> Концерт- ные га- строли бр. Борер			<b>После 1820, Лон- дон</b> Исп. влч. Р. и У. Линдли и кб. Д Дра- гонетти трио-сонат А. Корелли в серии концертов	<b>Ок. 1820, Вена</b> Й. Линке принят соло влч. в Кертнтер- тор-театре. <b>Нюрнберг</b> Приглаше- ние Я. Счастливого на место го- родского директора	<b>1820, Москва, 22 февр.</b> Выступл. И.О. Лоб- кова в т-ре Пашкова

					музыки	
		<b>1821, Лилль</b> Влч. О. Франкомм получил 1-ю премию по окончании консерватории		<b>1821, Лондон</b> <b>19 июля</b> Выступл. Д. Кро-сдилла под акк. Р. Линдли на коронации Георга IV	<b>1821, Дрезден</b> Ф. Дотцауэр стал 1-ым влч. придв. капеллы.	<b>1821, СПб., 25 марта</b> Уч. влч. Н.Б. Голицына и скр. А.Ф. Львова в благотв. симф. концерте п/у Л.В. Маурера у Д.А. Державиной. <b>Москва, декабрь</b> Выступл. влч. И.О. Лобкова в сборном концерте
					<b>1822, Вена</b> Приглашение Й. Мерка на должность проф. влч. консерватории (до 1848), его многокр. выступл. в дуэте с Ф. Шубертом	<b>1822, Москва, февр.</b> Уч. влч. Гирша в концертах в зале Благор. собр. Ш.(К.) Марку принят на должность 1-го влч. Большого т-ра
				<b>1823, Лондон</b> Приглашение Р. Линдли на должность проф. в открывшейся Корол. академии музыки		<b>1822–1823, Луизиано</b> Многокр. выступл. Матв.Ю. Виельгорского с исп. произв. Ромб-ерга, Гайдна, Мейнгардта, бр. Виельгорских

		<p><b>1824, Париж</b> Л. Норблин стал проф. консерватории (до 1846), под его ред. изданы влч. сюиты И.С. Баха</p>			<p><b>1824, Берлин</b> Выступл. бр. Борер. И.Б. Гросс принят влч. в орк. Корол. т-ра (до 1830)</p>	<p><b>1824, Москва, 4 февр.</b> Выступл. семейств А.И. Кологривова и Н.П. Де-витте с уч. М.Ю. Виельгорского в доме Кологривовых. <b>14 марта</b> Выступл. А.И. Мейнгардта в сборн. концерте в доме Юсуповых. <b>7 дек.</b> Выступл. Матв.Ю. Виельгорского в Благор. собр. с исп. Полонеза Ромберга</p>
		<p><b>1825, Париж</b> О. Франкомм награждён I премией консерватории, поступил в орк. т-ра Лабеги-комик</p>			<p><b>1825, Вена</b> Й. Мерк в сост. квартета Й. Майзедера исп. премьеру Квартета Л. Бетховена ор. 127 <b>Дрезден</b> К. Шуберт берёт уроки у Ф. Дотцауэра (до 1828)</p>	<p><b>1825, СПб.</b> Н.Б. Голицын и К. Липинский исп. Квартет Л. Бетховена ор. 127 в доме Голицына. <b>14 марта</b> Выступл. Б. Ромберга в Филарм. с исп. соч. Россини, романс Мих. Ю. Виельгорского и</p>

						<p>собств. произв. <b>Москва, 18 янв. и 16 февр.</b> Выступл. Б. Ромберга в зале Благор. собр.</p>
					<p><b>1826, Лейпциг</b> Публ. влч. сюит И.С. Баха под ред. Ф. Дотцауэра. <b>Мангейм</b> Я. Счастный принят в придв. капеллу</p>	<p><b>1826, СПб.</b> Кипр. Ромберг принят в орк. Итал. оперы (до 1828). <b>1 и 26 апр.</b> Выступл. Б. и Кипр. Ромбергов в Филарм. с исп. соч. Б. Ромберга, В.А. Моцарта и др. <b>21 мая</b> Выступл. А.И. Мейнгарда в концерте пиан. Ф. Лопатта в Филарм. <b>Москва, 15 дек.</b> Концерт «благородных любителей музыки» с уч. Матв.Ю. Виельгорского в доме З.А. Волконской</p>
		<p><b>1827, Париж</b> Выступле-</p>			<p><b>1827</b> <b>Магдебург</b> Выступл. К.</p>	<p><b>1827, Москва, март</b></p>



		<p>ния бр. Борер в серии камерн. концертов, исп. ими с К. Юраном и Т. Тильманом кватетов Л. Бетховена. О. Васлин стал проф. консерватории (до 1859). Поступл. О. Франкомма в Оп. орк.</p> <p><b>Брюссель</b> Влч. А. Серве принят в Корол. школу музыки в класс Н. Плателя</p>			<p>Шуберта и певицы А. Каталани</p>	<p>Многокр. выступл. Ш. Марку в серии концертов в зале Благор. собр., Большом т-ре и доме А.И. Анненковой.</p> <p><b>9 дек.</b> Выступл. Ш. Марку с орк. кн. Ю.В. Долгорукова в Большом т-ре.</p> <p><b>СПб., 7 и 26 марта</b> Уч. А.И. Мейнгарда в концерте Филарм.</p> <p><b>1 июля</b> Влч. И.К. Подобедов поступил в оркестр СПб. театр.</p>
		<p><b>1828, Париж</b> П. Ю-Дефорж стал директором т-ра Драматич. гимназии. Силами Ф. Хабенека, Л. Норблина и О. Франкомма учреждено концертное об-во консерватории. Начало работы О. Франкомма</p>		<p><b>1828, Лондон</b> <b>13 и 16 июня</b> Выступл. бр. Бореров под патронажем корол. семьи (16 июня – п/у И. Мошелеса)</p>	<p><b>1828 Гамбург, Людвиг-слуст</b> Выступл. К. Шуберта</p>	<p><b>1828, СПб., февр.</b> Основание Общ-ва любителей музыки при участии бр. Виельгорских, Кипр. Ромберга и др.</p> <p><b>12 февр.</b> Выступл. А.И. Мейнгарда, Кипр. Ромберга,</p>

		<p>1-м влч. в корол. капелле и Итал. т-ре.</p> <p><b>Весна</b></p> <p>Выступл. Матв.Ю. Виельгорского в доме русск. посланника</p>				<p>Н.Б. Голицына, А.Ф. Львова и др. на концерте</p> <p>Общ-ва любителей музыки в доме Д.Л. Нарышкина</p> <p><b>25 февр.</b></p> <p>Выступл. Кипр. Ромберга на сборн. концерте в Филарм.</p> <p><b>1 марта</b></p> <p>Выступл. А.И. Мейнгарда на сборн. концерте в Филарм.</p> <p><b>Москва, март</b></p> <p>Выступл. Ш. Марку в серии сборн. концертов в Большом т-ре и Благор. собр.</p> <p><b>Тарту</b></p> <p>Кипр. Ромберг принят на службу в домашний квартет К. фон Липгарта (1-я скр. – Ф. Давид, 2-я скр. – К. Кудельски, альт – Ф. Хартман; до 1833)</p>
		<b>1829, Брюс-</b>			<b>1829, Вена</b>	Г. Шмидт

		<p><b>сель</b> А. Серве награждён 1-ым при- зом при окончании Корол. шко- лы музыки, приглашён ассистентом Н. Плателя, принят в орк. Корол т-ра</p>			<p>Первое ис- полнение Й. Мерком и Ф. Шопеном его Интро- дукции и полонеза ор. 3 <b>Карлсбад</b> Выступл. влч. Г. Шмидта на концерте семьи Шмидтов</p>	<p>приглашён в капеллу гр.-влч. А.И. Гудо- вича (до 1839). <b>СПб., 8 и 16 марта</b> Сольн. концерты Б. Ромбер- га с уч. Г. Ромберга в доме В.В. Энгель- гардта. <b>10 и 31 мар., 2 мая</b> Выступл. А.И. Мей- нгардта, Ф. Бёма, К. Майера и др. в кон- цертах те- атр. ди- рекции в доме В.В. Энгель- гардта. <b>Москва, март- апр.</b> Выступл. Ш. Марку в зале Бла- гор. собр. и доме Н.В. Уша- кова. <b>27 мар.</b> Сольн. концерт Б. Ромберга в зале Бла- гор. собр. <b>29 дек.</b> Выступл. Ш. Марку и др. в до- ме кн. Го- лицына.</p>
--	--	---	--	--	--	---

1830-е		<p><b>1830, Брюссель</b> Сольн. дебют А. Серве с исп. «Концертно» собств. соч.</p>			<p><b>1830-е</b> Гастроли Ф. Куммера и скр. Ф.А. Шуберта <b>1830, Лейпциг</b> И.Б. Гросс принят 1-ым влч. орк. Гевандхауз (до 1833)</p>	<p><b>1830, СПб.</b> Карл Ромберг принят влч. в орк. Итал. оперы (до 1840). <b>10 марта</b> Выступл. влч. П. Бендера на концерте в доме В.В. Энгельгардта. <b>Март-апр.</b> Выступл. Б. Ромберга в доме В.В. Энгельгардта. <b>Москва, янв.-март</b> Выступл. Ш. Марку в сборн. концертах</p>
		<p><b>1831, Париж</b> Назначение П. Ю-Дефоржа директором Т-ра Палет-Рояль</p>			<p><b>1831, Вена</b> Назначение Й. Линке соло влч. придв. оп. <b>Гамбург</b> Концерты квартета бр. Мюллеров (влч.-А.Т. Мюллер)</p>	<p><b>1831, Москва, СПб., март-апр.</b> Многокр выступл. Ш. Марку, Кипр. и Г. Ромбергов в доме В.В. Энгельгардта и Малом театре. <b>9 апр.</b> Выступл. Матв. Ю. Виельгорского в концерте Об-ва любителей музыки в доме В.В. Энгель-</p>

						<p>гардта.  <b>1 июля</b>  И.К. Под-  обедов  назначен  1-м влч. во  2-й орк.  СПб. теат-  ров</p>
					<p><b>1832,</b>  <b>Штутт-</b>  <b>гардт</b>  М. Борер  приглашён  1-ым влч. и  управл. кон-  цертами  придв. ка-  пеллы  (вместе с  Крафтом)</p>	<p><b>1832,</b>  <b>СПб.,</b>  <b>январь, дек.</b>  Уч. Матв.  Ю. Виель-  горского в  концертах  любителей  музыки.  <b>СПб., 11</b>  <b>апр.</b>  <b>Москва,</b>  <b>март</b>  Выступл.  скр. Ф. Да-  вида и  Кипр.  Ромберга.  <b>5 мая</b>  Выступл.  влч. А  Маурера.  <b>Москва,</b>  <b>18 и 27</b>  <b>марта</b>  Выступл.  Ш. Марку  в Большом  и Малом т-  рах.  <b>26 марта</b>  Выступл.  влч. груп-  пы Боль-  шого т-ра  Г. Шмид-  та, И.И.  Иоганниса,  Гренцбаха,  Гюлен и  др.</p>
		<p><b>1833, Па-</b>  <b>риж</b></p>			<p><b>1833, Вена</b>  Выступле-</p>	<p><b>1833, СПб.</b>  Влч. Ф.</p>

		<p>Ф. Шопен и О. Франкомм соч. и исп. Концертный дуэт для ф-но и влч. на тему оп. Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол». Многокр. выступл. А. Серве.  <b>1833–январь.</b>  <b>1834, Париж</b>  Многокр. выступл. К. Шуберта</p>			<p>ния Б. Ромберга в Имп. оп. т-ре с концертами из собств. произв.  <b>Мангейм</b>  Назначение П. Риттера управляющим новообразованного Об-ва искусств  <b>Берлин</b>  Концерты квартета бр. Мюллеров, их гастроль по Германии.  <b>Гамбург</b>  Выступл. К. Шуберта и его гастроль по Германии, Бельгии, Голландии.  <b>Магдебург</b>  И.Б. Гросс поступил в орк. т-ра</p>	<p>Кнехт принят в орк. Имп. оперы (до 1860).  <b>23 февр.</b>  Выступл. Кипр.  Ромберга в доме В.В. Энгельгардта.  <b>8 марта</b>  Выступл. влч. Л. Венцеля и др. в Коммерч. клубе.  <b>1 дек.</b>  Сольн. концерт Б. Ромберга.  <b>Москва, февр., апр.</b>  Выступл. Ш. Марку в сборн. концертах  <b>2 марта</b>  Выступл. Г. Шмидта и др. в Большом т-ре.  <b>Тарту</b>  И.Б. Гросс приглашён в домашний квартет К. фон Липгарта (до 1835)</p>
		<p><b>1834, Париж</b>  Скр. Ж. Алар и О. Франкомм учредили Концерты муз. кружка.  <b>Брюссель</b></p>			<p><b>1834, Вена</b>  Назначение Й. Мерка камервиртуозом Имп. Австрии  <b>1834, Кенигсберг</b>  Концерт К.</p>	<p><b>1834, СПб.</b>  Исп. Матв.Ю. Виельгорским и А.Ф. Львовым Концертанте для скр. и</p>

		Влч. А. Батта и Ф. Демунк награждены 1-ми призами на конкурсе консерватории			Шуберта <b>1834, Голландия</b> <b>осень</b> Гастроли К. Шуберта и назначение его придв. солистом Виллема I	влч. Л. Маурера в доме бр. Виельгорских. <b>Март-апр.</b> Выступл. бр. Мауреров, А.И. Мейнгардта, Матв.Ю. Виельгорского в доме В.В. Энгельгардта. <b>Москва, март-апр.</b> Выступл. Ш. Марку, Г. Шмидта в Большом т-ре»; выступл. бр. Мауреров в зале Благгор. собр.
		<b>1835, Париж</b> Многокр. выступл. А. Батта		<b>1835, Лондон</b> Выступл. А. Серве на конц. Филарм. об-ва. <b>Весна</b> Выступл. К.Шуберта, А. Серве и И. Кноопа при дворе Вильгельма IV		<b>1835, СПб.</b> Переезд влч., композ. и дир. К.Б. Шуберта. Кипр. Ромберг и И.Б. Гросс приняты 1-ыми влч. в орк. нем. и итал. опер (до 1847). Организация постоянного квартета А.Ф. Львова (1-я скр. – Л., 2-я – В. Маурер, альт – Г. Вильде,

						<p>влч – Матв.Ю. Виельгорский; до 1855).</p> <p><b>Март-апр.</b> Выступл. А.И. Мейнгарда, семьи Мауреров, Матв.Ю. Виельгорского в сборн. концертах.</p> <p><b>Рига, Тарту, СПб., осень</b> Выступл. К. Шуберта, назначение его солистом Его Величества и 1-ым влч. придв. орк.</p> <p><b>Москва, февр. - апр.</b> Многокр. выступл. в сборн. конц. влч. Г. Эйхгорна</p>
				<b>1835-1836</b>		
				Гастроли Й. Мерка по Германии и Англии		
		<b>1836, Париж</b> Многокр. выступл. А. Серве.		<b>После 1836, Лондон</b> Выступление Р. Линдли и скр. и дирижёра Н. Мори в сериях Классических камерн. концертов в	<b>1836, Вена</b> Выступл. Ф. Кнехта и его гастроли по Германии	<b>1836, СПб.</b> Ф. Кнехт приглашён препод. в Уч-ще правоведения. <b>12 марта</b> Сольн. концерт К. Шуберта в Двор. собр.



				зале У. Олмак (до 1839)		<b>Москва, февр.-март</b> Выступл. Г. Шмидта, семьи Мауреров и др. в зале Благор. собр. и Большом т-ре
	<b>1837, Милан, 21 сент.</b> Сольн. дебют влч. А. Пиатти в концерте консерватории, исп. собств. соч. <b>Бергамо</b> А. Пиатти принят в городск. орк.	<b>1837, Брюссель</b> Выступл. Ф. Листа и А. Серве		<b>После 1837, Лондон</b> Дуэт Р. Линдли и Д. Драгонетти исп. сольн. речитативы в спектаклях Итальянской оперы (до 1846)		<b>1837, СПб.</b> Назначение К.Б. Шуберта руководителем муз. занятий СПб. Универс. <b>Февр.-март</b> Многокр. выступл. М. Борера в Двор. собр. и Большом т-ре, К. Шуберта и семьи Мауреров в Михайл. т-ре. <b>22 марта, 9 мая</b> Сольн. концерты Б. Ромберга в Коммерч. клубе с исп. собств. соч. <b>Москва, апр.</b> Выступл. М. Борера
	<b>С 1838</b> Концертные туры				<b>С 1838</b> Концертные туры	<b>1838, СПб., 28 февр.</b>

	А. Пиатти по стране, выступл. в Турине				<p>А. Серве по Германии и странам Северной Европы (до 1840).  <b>С 1838, Вена, Будапешт</b>  Выступл.  А. Пиатти.  <b>1839, Дрезден</b>  Уч. Ф. Куммера в сост. квартета (1-я скр. – К. Липиньский, 2-я – Ф. Шуберт) в исп. квартетов Л. Бетховена</p>	<p>Сольн. концерт А.И. Мейнгарда с уч. скр. Н. Мейнгарда в Двор. собр.  <b>Февр.-апр.</b>  Уч. Матв.Ю. Виельгорского, И.Б. Гросса, семьи Мауреров и др. в сборн. концертах в Двор. собр.</p>
						<p><b>1839, СПб.</b>  Кипр. Ромберг назначен солистом Его Имп. Величества.  <b>21 февр.</b>  Сольный концерт А.И. и Н.А. Мейнгардтов в Двор. собр.  <b>4 и 13 марта</b>  Сольные концерты А. Серве в Двор. собр.  <b>Март</b>  Выступл. семьи Мауреров, Матв.Ю. Виельгорского, А.</p>

						<p>Серве в сборн. концертах.  <b>21 дек.</b>  Выступл. А.Н. Серова (влч.) и В.В. Стасова (ф-но) в Уч-ще правоведения.  <b>[1839]</b>  Исп. кватретов Бетховена в доме Н.В. Кукольника (1-я скр. – К. Липинский, 2-я – И. Семёнов, альт – Г. Шмиденкампф, влч. – Ф. Кнехт).  <b>Москва</b>  Г. Шмидт принят 1-ым влч. в орк. Большого т-ра (до 1860); образован постоянный «московский» кватрет (1-я скр. – Н. Грасси, 2-я – Н. Афанасьев, альт – А.Аматов, влч. – Шмидт)</p>
<b>1840-е</b>						<p><b>1840, Спб., 4 янв.</b>  Выступл.</p>

						<p>А. Серве в доме кн. Юсупова.  <b>Март-апр.</b>  Выступл. влч. Ф. Прюма, И.Б. Гросса, К. Шуберга, А. Серве, бр. Мауреров в сборн. концертах.  <b>19 апр.</b>  Выступл. Матв.Ю. Виельгорского в Двор. собр. с исп. Фантазии на темы русск. песен Б. Ромберга.  <b>Москва, 7 марта</b>  Выступл. А. Серве с исп. собств. соч.</p>
						<p><b>1841, СПб., 23 февр.</b>  Выступл. бр. Мауреров в доме В.В. Энгельгардта.  <b>8 марта</b>  Сольный концерт И.Б. Гросса в доме В.А. Энгельгардта.  <b>12 марта</b>  Уч. Ф. Кнехта, А. Герке и</p>

						Н.Д. Дмитриева в доме В.А. Энгельгардта в исп. симф. влч. и композ. М.Д. Резвого
					<b>1841–1842</b> Концертные туры А. Серве по Австрии, Богемии, Польше и России	
				<b>1842</b> Концертный тур М. Борера по Австрии, Англии и Северной Америке	<b>1842, СПб.</b> Назначение К.Б. Шуберта руководителем публичных концертов Универс. (до 1850-х), его избрание директором СПб. Филарм. об-ва (до 1863). <b>9 марта</b> Выступл. И.Б. Гросса в доме гр. В.Г. Браницкого с исп. собств. соч., септета Бетховена, «Серенады» Шуберта. <b>26 марта</b> Выступл. К. Шуберта, А.Н. Серова и др. на благотв. концерте. <b>4 апр.</b> Выступл. К. Шуберта и В.А. Кологривова на концерте в Универс. <b>1842–1843, СПб., зима</b> Исп. Ф. Листом, А.Ф. Львовым и Матв.Ю. Виельгорским соч. Бетховена и Шуберта в доме бр. Виельгорских	
	<b>1843, Рим, март</b> Уч. Матв. Ю. Виельгорского в еженедельных квартетных вечерах в доме Д.Б. Голицына				<b>1843, Мюнхен</b> Выступл. А. Пиатти и Ф. Листа	<b>1843, СПб.</b> Исп. Матв.Ю. Виельгорским и К. Майером Сонаты Мендельсона для влч. и ф-но ор. 58 в доме

						бр. Виельгорских. Ф. Кнехт приглашён препод. в инстр. клас-сы Придв. певч. ка-пеллы. <b>Март-апр.</b> Выступл. И.Б. Гросса, М.Д. Резво-го, бр. Мауреров в сборн. кон-цертах. <b>Москва, 28 марта</b> Выступл. влч. Соко-лова в Ма-лом т-ре с исп. Дивер-тисмента Дотцауэра
		<b>Париж</b> Выступл. А. Пиатти		<b>1844, Лон-дон, май-июль</b> Мно-гокр. вы-ступл. А. Пиатти, Ф. Мендельсо-на, Дёлера, Сивори; исп. Сонаты Мендельсо-на, Фанта-зии Кумме-ра, Трио Бетховена с-тоll и собств. соч.; гастролы по Ирландии и Шотландии	<b>1844, Берлин, янв.</b> Выступл. А. Серве с исп. собств. соч., дир. Ф. Мен-дельсон. <b>Лейпциг</b> Исп. А. Пиатти и Ф. Мен-дельсоном его Сона-ты для влч. и ф-но ор. 58 по руко-писи. <b>24 апр.</b> Выступл. А. Серве, Ф. Мен-дельсона и	<b>1844, СПб.</b> Гастроли А. Серве. <b>16 февр.</b> Благотв. концерт студентов Универс. п/у К. Шу-берта. <b>25 февр.</b> Выступл. П. Виардо и семьи Мауреров на концерте в Двор. собр. <b>6 марта</b> Исп. Матв.Ю. Виельгор-ским и К. Шуман Со-нат Мен-дельсона

					Ф. Давида в Гевандхаузе с исп. соч. Серве, Трио Л. Бетховена ор. 97 и др.	для влч. и ф-но ор. 45 и 58 в доме бр. Виельгорских
						<b>1845, СПб.</b> Гастроли А. Серве. <b>Март-апр.</b> Концерты квартета бр. Мюллер (в т.ч. с уч. Матв.Ю. Виельгорского), выступл. А. Пиатти, К. Шуберта в сборн. концертах. <b>Москва, апр.-май</b> Концерты квартета бр. Мюллер, выступл. А. Пиатти
		<b>1846, Париж</b> Назначение О. Франкомма проф. консерватории (до 1884)		<b>С 1846, Лондон</b> А. Пиатти приглашён 1-ым влч. орк. итал. оперы (до 1849), его выступл. в Willis's Rooms, образование «лондонского» квартета (1-я скр. – Й. Йоахим, 2-я – Л. Рис, альт – Л. Штраус, влч. – П.)		<b>1846, СПб.</b> Гастроли А. Серве. Организация А. Вьетаном ежегодных квартетных вечеров (1-я скр. – В., 2-я – В. Маурер, альт – Е. Альбрехт, влч. – Ф. Кнехт; до 1852). <b>17 янв., 10 февр., 3 марта</b>

						<p>Серия концертов в Универс. п/у К. Шуберта, исп. соч. Бетховена, Мендельсона, Шпора, инстр. анс. К. Шуберта.  <b>Москва, 14 марта</b>  Выступл. влч. Соколова и др. в Большом т-ре</p>
		<p><b>1847, Париж</b>  Учреждение силами Ж. Алара и О. Франкомма цикла Ежегодных кв. концертов</p>				<p><b>1847, СПб.</b>  Приглашение И.Б. Гросса придв. музыкантом кн. Мих. Романова (до 1848).  <b>Февр.-май</b>  Выступл. влч. М. Борера, Л. Христиани, Ф. Кнехта, И.Б. Гросса в сборн. концертах  <b>Нояб.</b>  Учреждение бр. Виельгорскими, А. Герке и др. Симфонического общ-ва.  <b>Москва</b>  Выступл. М. Борера в Большом т-ре с исп. собств. соч., его помощь Г. Берлиозу</p>



						в организации концерта
		<p><b>1848, Париж</b>  <b>16 февр.</b>  Исп. О. Франкоммом Сонаты Ф. Шопена для влч. и ф-но ор. 65 совместно с автором в зале Плейель.</p> <p><b>1848, Брюссель</b>  Назначение А. Серве придв. солистом Корол. капеллы, приглашение на должность проф. Корол. школы музыки</p>			<p><b>1848</b>  Гастроли А. Серве по Австрии, Богемии и Германии</p>	<p><b>1848, СПб., янв.- март; дек.</b>  Серия концертов студентов Универс. п/у К. Шуберта.  <b>4 и 13 марта</b>  Выступл. А. Батта, К. Шуберта, Ф. Кнехта и др. в Михайловском и Большом т-рах.  <b>Москва, 3 и 5 марта</b>  Выступл. Г. Шмидта и др. в зале Благор. собр.</p>
				<p><b>1850, Лондон</b> Сольн. выступл. А. Пиатти в серии Нац. концертов</p>	<p><b>1850, Дрезден</b>  Назначение Ф. Куммера 1-ым влч. придв. орк. (до 1864)</p>	<p><b>1850, СПб.</b>  Исп. Матв.Ю. Виельгорским, А. Вьетаном и А. Гензельтом Трио Бетховена в доме бр. Виельгорских.  <b>Москва, 29 янв.</b> Исп. Г. Шмидтом и А.Ф. Львовым его Концертного дуэта «Дуэль»</p>

### **Приложение 3. Хронологическая таблица появления произведений виолончельного репертуара (1680-е–1920-е гг.)**

Для данной таблицы были отобраны (по своим стилевым особенностям, применяемым техническим приёмам и художественным средствам) оригинальные концертные произведения тех композиторов, чьё творчество оказало наибольшее влияние на становление и развитие виолончельного репертуара. Как и в остальных приложениях к диссертации, особое внимание здесь уделено сочинениям, созданным российскими композиторами, а также иностранцами, проживавшими на территории России.

При составлении таблицы автор пользовался следующей литературой и электронными ресурсами:

1) Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965;

2) Музыкальная энциклопедия. М., 1973–1982. Т. 1–6;

3) Feves M., Lambooij H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007;

4) The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2-nd ed. Электронная версия;

5) Международный сетевой проект «Библиотека Петруччи». [Электр. ресурс]. URL: <http://imslp.org/wiki/Category:Composers> (Дата обращения 23.08.2015);

6) Специальный музыкальный форум «Классика». [Электр. ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-444.html> (Дата обращения 23.08.2015).

#### **Примечание**

В случаях создания композитором более чем одного произведения с участием виолончели, в качестве временного ориентира в крайней колонке слева обозначен год написания первого сочинения, а остальные даты (если их удалось установить) приведены в круглых скобках рядом с другими произведениями этого же автора. Их тональности указаны только при наличии у автора менее трёх композиций, объединённых одним жанром или опусом, либо существования отдельных опусов вне завершённого цикла произведений (например, 6 сонат op. 12 Бреваля и его же одна соната C-dur op. 40).

Написанная Ф. Шубертом Соната для арпеджиона и фортепиано (a-moll D 821, 1824 г.), впервые изданная в 1871 г. с приложением виолончельной партии, помещена в данную таблицу в виде исключения как одно из наиболее исполняемых произведений виолончельного репертуара.

<b>Дата</b>	<b>Композитор</b>	<b>Произведения для сольной виолончели</b>	<b>Произведения для виолончели с сопровождением, для виолончели и клавира</b>	<b>Произведения для виолончели и оркестра</b>
1689	Д. Габриели	7 ричеркаров	2 сонаты для влч. и basso continuo	
1708	Б. Марчелло		6 сонат для влч. и basso continuo op. 1, Соната для влч. и basso continuo op.	

			19 a-moll	
Ок. 1717 – 1723	И.С. Бах	6 сюит	3 сонаты (в оригинале написаны для виолы да гамба и клавесина)	
1738	Д. Далольо		12 сонат для скр., влч. и чембало	
Ок. 1740	А. Вивальди		6 сонат для влч. и баса	Ок. 27 концертов, 3 концерта для 2-х влч.
1746	А. Капорале		7 сонат для влч. и basso continuo	
До 1750	И.Г. Монн			Концерт g-moll f 39
1750	К.Ф. Э. Бах			3 концерта
1764	Л. Боккерини		Ок. 36 сонат для влч. и баса	Ок. 12 концертов (ок. 1770)
До 1765	Й.Ф. Гайдн			Концерт C-dur Hob.VIIb:1, Концерт op. 101 D-dur Hob.VIIb:2 (1783) <i>Приписываемое Гайдну:</i> Симфония-концертанте для гоб., фаг., скр., влч. и орк. B-dur Hob.I:105
Ок. 1784	Ж.-Б. Бреваль		12 дуэтов для 2-х влч., 6 сонат для влч. и баса op. 12, Соната для влч. и basso continuo C-dur op. 40 № 1 (ок. 1795)	2 концерта: № 1 E-dur op. 14 (ок. 1784), № 2 op. 17 (1784); Концертино № 1 F-dur
По- сле 1790	Б. Ромберг		Для влч. и ф-но: 9 сонат, Темы с вар.: C-dur op. 50 и D-dur op. 61, более 15 пьес; 6 дуэтов для 2-х влч., 3 дуэта для скр. и влч., Вар. на 3 темы Моцарта для скр. и влч., 3 сонаты для арфы и влч.	10 концертов, Концертино op.51 d-moll
1790	А. Крафт		Для влч. и ф-но: 3 сонаты op. 1, 3 сонаты op. 2 (1799); 3 больших концертных дуэта для скр. и влч. op. 3 (1792); дуэты	Концерт op. 4 C-dur (1792)

			для 2-х влч.: op. 5 g-moll–G-dur, op. 6 D-dur (до 1808)	
1796	Л. Бетховен		5 сонат для влч. и ф-но: op. 5 №.1 F-dur, №. 2 g-moll; op. 69 A-dur (1807); op. 102 №.1 C-dur, №. 2 D-dur (1815)	Тройной концерт для скр., влч. и ф-но op. 56 C-dur (1814)
До 1809	Н. Крафт		Для 2-х влч.: 8 дивертисментов (до 1823), 6 дуэтов (до 1824)	Фантазия op. 1, Полонез op. 2, 4 концерта, Интродукция, вариации и рондо (до 1822)
1820	Матв.Ю. Виельгорский			Вариации d-moll–D-dur
До 1821	А.Ю. Виельгорский			Вариации a-moll
1820-е	Мих.Ю. Виельгорский			Концертное каприччио для скр. и влч.
1824	Ф. Шуберт		Соната для арпеджиона и ф-но a-moll D 821(впервые издана в 1871 г. как Соната для ф-но и арпеджиона или влч. с прилож. влч. партии)	
1829	Ф. Шопен		Для влч. и ф-но: Интродукция и Блестящий полонез op. 3 C-dur (1830), Большой дуэт на темы оп. Мейербера «Роберт-дьявол» E-dur (1831), Соната op. 65 g-moll (1846)	
До 1830	А.А. Алябьев		Вариации для влч. и ф-но или арфы на тему собств. романса	
Нач. 1830-х	К. Шуберт		Souvenir de Moscou для влч. и ф-но op. 38 a-moll–D-dur (до 1862)	Концерт: № 1 op. 5, № 2 op. 36 (середина 1850-х)
Нач. 1830-х	Ф.К. Гебель		Соната для влч. и ф-но	
До 1834	И.И. Геништа		Для влч. и ф-но: сонаты op. 6, op. 7 (до 1837), op. 13 (до 1847), Ноктюрны	

			ор. 10	
1838	Ф. Мендельсон		2 сонаты для влч. и ф-но: ор. 45 B-dur, ор. 58 D-dur (1842)	
1840	А.Ф. Львов		Дивертисмент «Дуэль» ор. 8 A-dur для скр. и влч. с акк. ф-но (авт. перел. для акк. орк. в 1841)	
До 1842	А. Гензельт		Дуэт для влч. и ф-но ор. 14 h-moll	
1844	Н.Б. Голицын			Фантазия на русские темы
1849	Р. Шуман		Для влч. и ф-но: Adagio и Allegro ор. 70 As-dur, 3 Фантастические пьесы ор. 73, 5 пьес в народном сти- ле ор. 102	Концерт ор. 129 a- moll (1850)
До 1850	Н.Я. Афанась- ев			Концерт C-dur
1852	Г.Э. Гольтер- ман		Для влч. и ф-но: 3 сонати- ны, более 63 пьес и ду- этов, 6 пьес для голоса, влч. и ф-но	8 концертов, Адажио ор. 83 C-dur (1877)
1852	Ф. Серве	6 капри- сов (2-я влч. ad libitum) ор. 11 (1854),	Для влч. и ф-но: ок. 20 ду- этов на оперные темы, 6 пьес, Фантазия для влч. и стр. квинтета на 2 русские песни ор. 13 d-moll–D-dur (до 1854), 3 дуэта для скр. и влч (Ф. Серве-Х. Лео- нард, нет данных), Дуэт для скр. и влч. (Ф. Серве- А. Вьетан, нет данных)	2 Концерта ор. 5 h- moll, ор.18 (нет дан- ных), 16 фантазий Концертная пьеса ор. 14 e-moll–E-dur (до 1854)
1853	Б.В. Молик			Концерт ор.45 D-dur
1856	Э. Лало		Соната для влч. и ф-но a- moll	Концерт d-moll (1877)
1859	К.Ю. Давыдов		Более 15 пьес для влч. и ф-но	4 концерта, Кон- цертное Аллегро ор.11 A-dur (1862), Фантазия ор. 7 E-dur (1860), Баллада ор. 25 g-moll (1875)
До	А.П. Бородин		Соната для влч. и ф-но b-	

1860			moll	
До 1860	К.Н. Лядов		Фантазия на цыганские песни для влч. и ф-но или орк.	
1862	К. Сен-Санс		Для влч. и ф-но: 2 сонаты: № 1 ор. 32 c-moll (1872), № 2 ор. 123 F-dur (1905); Allegro Appassionato ор. 43 b-moll (1875), «Лебедь» (1886, авт. перел. № 13 из сюиты «Карнавал животных»)	2 концерта: №.1 ор. 33 a-moll (1872), №. 2 ор. 119 d-moll (1902); Сюита для влч. и орк. ор. 16 bis, «Муза и Поэт» для скр. и влч. ор. 132 E-dur (1910)
1865	И. Брамс		2 сонаты для влч. и ф-но: ор. 38 e-moll, ор. 99 F-dur (1886)	Двойной концерт для скр. и влч. ор. 102 a-moll (1889)
1865	А. Дворжак			2 концерта: B.10 a-moll; ор. 104 h-moll (1895)
1865	Д. Поппер		Для влч. и ф-но: «Сцены из маскарада» (сюита) ор.3, «В лесу» (сюита) ор. 50 (1882), около 70 пьес, Сюита для 2-х влч. ор.16 (1876)	4 концерта, Реквием для 3 влч. ор.66 fis-moll (1892)
1872	П.И. Чайковский		Rezzo Capriccioso для влч. и ф-но ор. 62 (1887, авт. транскрипция для влч. и орк. 1888)	Andante Cantabile B-dur (ок. 1872, авт. транскрипция. Andante из стр. квартета № 1 ор. 11), Вар. на тему Рококо ор. 33 A-dur (1876); Ноктюрн d-moll (ок. 1888, авт. транскрипция №.4 из 6 пьес ор. 19)
1880	М. Брух		4 пьесы для влч. и ф-но ор. 70 (1896)	«Кол нидрей» ор. 47 D-dur, Канцона ор. 55 B-dur (1891), Адажио на кельтские темы ор. 56 E-dur (1891), Ave Maria ор. 61 A-dur (1892)
1882	Э. Григ		Соната для влч. и ф-но ор. 36 a-moll	

1883	Г. Форе		2 сонаты для влч. и ф-но: № 1 op. 109 d-moll (1917), № 2 op. 117 G-dur (1921)	5 пьес
1883	Р. Штраус		Соната для влч. и ф-но op. 6 F-dur	«Дон Кихот» op. 35 D-dur (1897)
1886	Ц.А. Кюи		Баркарола для влч. и ф-но op. 81 fis-moll–Fis-dur (1910)	2 пьесы op. 36: a-moll и D-dur
1886	Ц. Франк		Соната для влч. и ф-но A- dur FWV 8 (перелож. Со- наты для скр. и ф-но)	
1887	А.С. Аренский		Для влч. и ф-но: 2 пьесы op. 12: «Маленькая балла- да» e-moll, «Danse- sarciscieuse» D-dur; 4 пье- сы op. 56 (1902)	
1887	А.К. Глазунов		Элегия для влч. и ф-но op. 17 Des-dur	2 пьесы op. 20: «Ме- лодия» D-dur, «Ис- панская серенада» A- dur (1888); «Песня менестреля» fis-moll op. 71 (1900)
1880- е	А.В. Кузнецов	6 пьес	4 квартета (сюиты) для 4- х влч. (1890-е), пьесы для влч. и ф-но	
1890	Л.А. Кашперо- ва		2 сонаты для влч. и ф-но op. 1: G-dur и e-moll–E-dur	
1892	С.В. Рахмани- нов		Для влч. и ф-но: 2 пьесы op. 2 F-dur и a-moll, Сона- та op. 19 g-moll (1901)	
1893	Н.А. Римский- Корсаков		Серенада для влч. и ф-но B-dur (авт. перел. для влч. и орк. как op. 37 в 1903)	
1898	А.Н. Корещен- ко		2 пьесы для влч. и ф-но op. 34: A-dur и a-moll	
1901	А.А. Крейн		«Лирический фрагмент» для 4-х влч. op. 1 а, Поэма для влч. и ф-но op. 10 (1910)	
До 1905	Г.А. Пахуль- ский		3 пьесы для влч. и ф-но op. 4	
1905	Н.С. Потолов- ский		Для влч. и ф-но: 2 пьесы op. 3 A-dur и h-moll, Сона- та op. 2 d-moll (ок. 1907)	

1909	Р.М. Глиер		8 пьес для скр. и влч. ор. 39, 12 пьес для влч. и ф-но ор. 51 (1910), 10 дуэтов для 2-х влч. ор. 53, (1911)	
1909	М.Ф. Гнесин		Соната-баллада для влч. и ф-но ор. 7 cis-moll	
1910	З. Кодаи	Соната ор. 8 (1915)	Соната для влч. и ф-но ор. 4	
1910	П. Котов		Andante cantabile для влч. и ф-но ор. 3 d-moll	
1911	Н.Я. Мясковский		Соната № 1 для влч. и ф-но ор. 12 D-dur	
1911	А.И. Юрасовский		Драматическая соната для влч. и ф-но ор. 3	
1912	С.С. Прокофьев		Баллада для влч. и ф-но ор. 15 c-moll	
1913	П.Ф. Юон		Соната для влч. и ф-но № 2 ор. 54 a-moll	
1914	А. Веберн		Для влч. и ф-но: Соната движения ор. post. 3 маленькие пьесы ор. 11	
1915	К. Дебюсси		Соната для влч. и ф-но d-moll	
1916	Э. Блох		Для влч. и ф-но: «Из жизни еврея» № 1, «Молящийся» c-moll (1924)	«Шеломо», еврейская рапсодия g-moll
1917	Ф. Бридж		Соната для влч. и ф-но d-moll Н. 125	
1917	П. Хиндемит	Соната № 3 ор. 25 (1922)	Для влч. и ф-но: 3 пьесы ор. 8; Соната ор. 11 № 3 (атональна, 1919)	
1919	Э. Эльгар			Концерт ор. 85 e-moll
1920	А. Онеггер		Соната для влч. и ф-но d-moll	Концерт G-dur (1929)
1921	Н.А. Рославец		2 сонаты для влч. и ф-но: № 1 e-moll, № 2 (атональна, 1922)	
1922	М. Равель		Соната для скр. и влч. C-dur	



**Приложение 4. Хронологический список выхода инструктивных пособий  
для виолончели (1720–2011)<sup>445</sup>**

**1720**

Scipriani [Supriani] Francesco Paolo. Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 toccate a solo [1720]<sup>446</sup>.

**1741**

Corrette Michel. Méthode théorique et pratique pour apprendra en peu de temps le violoncelle dans sa perfection. Ensemble de principes de musique avec des leçons, op. 24. Paris, 1741.

**1745**

Geminiani Francesco. Rules for playing in a true taste on the violin, German flute, violoncello, and harpsichord, particularly the thorough bass, op. 8. London, [до 1745].

**1751**

Geminiani F<sup>447</sup>. The Art of playing on the violin, containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord & c., op. 9. London, 1751.

**1760**

Lanzetti Salvatore. Principes ou l'application de violoncelle, par tous les tons de la manière la plus facile. Amsterdam, [ок. 1760].

**1761**

Caperolli. Lessons [for violoncello], which are the works of the Great and Ingenious Sigr. Caperolli, principle Violoncello, to the Court of Russia, [не позднее 1761]<sup>448</sup>.

---

<sup>445</sup> В настоящий список включены школы и методы, представляющие комплексный подход к вопросам обучения игре на виолончели, а не посвящённые решению каких-либо отдельных специфических исполнительских проблем. Название каждого учебного пособия приводится в оригинальной транскрипции с выходными данными первого издания, а в случае последующего переиздания в редакторской обработке – с выходными данными неоригинального издания и с именем редактора в качестве соавтора. Все уточнения или необходимые дополнения, отсутствующие в оригинальных текстах, даются здесь в квадратных скобках. В частности, в случае отсутствия имени/имён авторов они добавлены или название приведено с пометкой «Аноним», или с указанием издателя или издания. Не проставленные даты дописаны, исходя из совокупности сведений справочных источников. Купирование количества имён авторов произведено в соответствии с общеупотребительной музыкальной практикой. В случае невозможности установления полных инициалов используются сокращения.

Отмеченные знаком \* произведения были созданы и/или опубликованы иностранными авторами в годы их проживания в России, либо российскими или советскими виолончелистами, выпускниками российских или советских учебных заведений.

<sup>446</sup> Данная рукопись хранится в библиотечном фонде: Naples, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ед. хр. Ms. 9607 bis.

<sup>447</sup> В случаях повторов имён они приводятся в виде инициалов.

<sup>448</sup> Рукописная копия под названием «Instructions for the Violoncello. Ms. copy of seven “Lessons”» находится на хранении в: Washington, Library of Congress, call n. MT305 C17.

**1765**

Crome Robert. The compleat tutor for the violoncello, containing the best & easiest instructions for learners by Robt. Crome, to which is added a favourite collection of airs, marches, minuets, song-tunes, duetts. London, [1765].

**1772**

Cupis François [de Camargo]. Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello. Paris, 1772.

Lepin Henry-Noël. Six Sonates pour le violoncelle avec la méthode qui enseigne à prendre les positions hors du manche, op. 2. Paris, Lyon, 1772.

**1774**

Baumgartner Jean-Baptiste. Instructions de musique, theorique et pratique, a l'usage du violoncello. Hague, 1774.

Tilliére Joseph Bonaventure. Méthode pour le violoncelle contenant tous les principes necessaires pour bien jouer de cette instrument. Paris, 1774.

**1776**

Azais Hyacinthe. Méthode de basse contenant des leçons élémentaires suivies de 18 sonates en duos. Soréze, [ок. 1776].

**1780**

Schetky Johann. Twelve Duetts for Two Violoncellos, with some Observations & Rules for playing that Instrument, op. 7. London, 1780.

**1781**

[Preston&Son]. New and complete tutor for the violoncello, wherein the present much improv'd method of fingering is clearly & fully explained, shewing by sections of the fingerboard, the various modes of fingering in different keys, as used by the most eminent masters; to which is annexed for the improvement & practice of the student, a selection of admired Italian, French, English, Scotch, & Irish airs, and also by permission of the patentee a drawing of the new invented patent fingerboard. London, [ок. 1781].

**1782**

Berg Lorents Nicolaj. Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten, eller en kort og tydelig Underretning om de første Noder at lære, til Lættelse ved Informationen paa adskillige Musicalske Instrumenter, i sær paa Claveer, Violin, Alt-Violen, Bas-Violoncel, Citar og en Deel blæsende Instrumenter. Christiansand, 1782.

**1785**

[Аноним]. The new and complete tutor for violoncello. London, [ок. 1785].

**1788**

Kauer Ferdinand. Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zi Spielen. Vienna, 1788.

**1789**

Gunn John. The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules & progressive lessons for attaining the knowledge & command of the whole compass of the instrument. London, 1789.

Kauer F. Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen. Wien, [1789].

**1790**

Gehot Joseph. Complete instructions for every musical instrument. London, [1790].

Giardini Felice. Istruzioni per violoncello [ок. 1790]<sup>449</sup>.\*

Schetky J. 12 Duetts for violoncello with some observation on and rules for violoncello playing, op. 7. London, [1790].

### 1795

[Cahusac William Maurice]. New instructions for the violoncello containing the best and easiest method for learners to obtain a perfection, to which is added a favorite collection of songs, minuets, marches and d[uetts,]<sup>450</sup> the whole selected and adapted for the instrument by a celebrated performer. London, [ок.1795].

### 1799

[Goulding G.] New and complete instructions for the violoncello, containing the most approved rules for learners, to which is added a select collection of favorite airs, marches, minuets, duets and songs, compiled from the most eminent masters. London, [ок. 1799].

[Vidal Pablo]. Arte y escuela de violoncello, compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo, [ок. 1799]<sup>451</sup>.

Thompson C. New Instruction for the Violoncello, containing the best direction for fingering etc in the present improved method, to which is added a collection of airs and duets, properly adapted for that instrument. London, 1799.

### 1800

[Broderip Francis, Wilkinson George]. Broderip & Wilkinson's complete treatise for the violoncello [...] together with excellent examples by the late Mr. Cervetto. London, 1800.

Reinagle Joseph. A Concise introduction to the art of playing the violoncello including a short and easy treatise on music, to which is added thirty progressive lessons. London; Dublin, 1800.

Kueter Klaas. Leergang. [Leeuwarden, ок. 1800].

### 1801

Gunn J. An essay theoretical and practical, with copious and easy examples on the application of the principles of harmony, thorough bass, and modulation, to the violoncello. London, 1801.

Alexander Joseph. Anweisung zum Violoncellspielen. Leipzig, 1801.

Müntz-Berger Joseph. Nouvelle méthode pour le violoncelle dans la quelle toutes les difficultés sont gradués, op. 30. Paris, 1801.

### 1802

Bideaux Dominique. Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle. Paris, 1802.

---

<sup>449</sup> Джардини Феличе (1716–1796) – известный итальянский скрипач, композитор и педагог, с 1792 г. жил в России, умер в Москве. — См.: Hogwood C., McVeigh S. Giardini [Degiardino], Felice (de) // The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. 2-nd ed. Vol. IX. P. 828.

<sup>450</sup> Продолжение слова в рукописи отсутствует.

<sup>451</sup> Рукопись. Место хранения: Madrid, Biblioteca Nacional de España. Идентификатор: a4629825

**1803**

Raoul Jean-Marie. Méthode de violoncelle contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, ceux de l'étude de la double corde; l'art de conduire l'archet, et des leçons d'une difficulté progressive. op. 4. Paris, 1803.

Aubert Olivier. Méthode ou nouvelles études, 2 parties. op. 11. Paris, 1803.

**1804**

Bréval Jean-Baptiste. Traité du violoncelle, op. 42. Paris, 1804.

**1805**

[Аноним]. New and complete instructions for the violoncello. London, [до 1805].

[Baillot Pierre, Levasseur Jean-Henri, Catel Charles-Simon, Baudiot Charles]. Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement. Paris, 1805.

**1806**

Duport Jean-Louis. Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet. Paris, 1806.

Hardy Henry. The violoncello preceptor, with a complete set of scales for fingering in the various keys and the finger board properly delineated; also the octave accurately measured & divided, by which the student will be enabled to obtain a proficiency. To which is added a number of exercises and lessons, etc. Oxford, [1806].

**1810**

[Fröhlich Franz Joseph]. Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musikdirectoren, systematisch mit Benutzung der besten bisher erschienenen Anweisungen bearbeiten von J. Froehlich. Bonn, [1810].

Peile John, [Bréval J.-B.]. Bréval's new instructions for the violoncello, being a complete key to the knowledge of that instrument. London, 1810.

**1811**

MacDonald John. A treatise explanatory of the principles constituting the practice and theory of the violoncello and of a systematic method of fingering, fully exemplified in every compass of the instrument, with a description of the harmonics throughout its whole extent. London, 1811; An appendix to the author's treatise, being the theory and practice of the harmonic system of the violoncello. London, 1815.

Schetky J. Practical and progressive lessons for the violoncello. London, 1811.

**1812**

Stiastny [Štastný] Bernard. Violoncell-Schule [mit 82 Lektionen, 6 grössern Übungsstücken und 6 Fugen versehen], 2 vols. Mainz, [ок. 1812].

**1813**

Fröhlich F.J. Violoncell-Schule nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften: Auszug aus dessen grösserem Werke der allg. theoretische-practische Musikschule. Bonn, 1813.

**1815**

Vaillant Pierre. Nouvelle méthode de violoncelle. Paris, [ок. 1815].

**1819**

Peile John. A new and complete tutor for the violoncello. London, [1819].

**1820**

[Riley Edward]. Riley's preceptor for the violoncello, including a treatise on music, with scales, exercises and preludes, to which is added thirty lessons and duets [...]. New York, [ок. 1820].

**1823**

Zaccagna Bernardo. Metodo pratico per violoncello, di accordi per tutti i tuoni maggiori e minori, circolazione di tuoni maggiori con l'uso delle settime minori, quarte e seste maggiori. Firenze, [ок. 1823].

**1824**

Dotzauer Justus Friedrich. Violoncell-Schule, op. 65. Mainz, 1824.

Crouch Frederick William. A Compleat treatise on the violoncello. London, 1824.

Rachelle Pietro. Breve metodo per imparare il violoncello, op. 14. Milano, 1824.

**1826**

Baudiot Charles. Méthode de violoncelle, op. 25, 2 livres. Paris, 1826, 1828.

**1829**

Hus-Desforges Pierre-Louis. Methode de violoncelle. Paris, 1829.

**1830**

Eley Chr[istian]. Improved method of instruction for violoncello. London, 1830.

Lee Sebastian. Méthode, op. 30. Paris, [ок. 1830].

**1832**

Merrick Arnold, [Baillot P., Levasseur J.-H., Catel C.-S., Baudiot C.]. Method for violoncello by Baillot, Levasseur, Catel & Baudiot, adopted by the Paris Conservatory of Music, transl. by A. Merrick. London, [до 1832].

**1833**

Dotzauer J.F. Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Nebst 40 zweckmässigen Übungsstücken. op. 126. Wien, 1833.

**1835**

Kummer Friedrich August. Violoncello-Schule für der ersten Unterricht, nebst 101 zweckmäßigen Übungsstücken, op. 60. Paris, 1835; Leipzig, 1839.

Kastner Jean-Georges. Méthode élémentaire pour le violoncelle. Paris, 1835.

**1839**

[Romberg Bernhard]. Violoncell-Schule von Bernhard Romberg, 2 Abtn. Paris, Berlin, London, 1839–1840.

**1840**

Зотов С., [Baillot P., Levasseur J.-H., Catel C.-S., Baudiot C.]. Метода для виолончели и аккомпанирующего баса, составленная из сочинения гг. Бальо [Байо], Левассе [Левассёра], Катель и Бодио / Пер. с франц. С. Зотова. СПб., 1840.\*

Anspach, Miné J[acques] A[dolphe]. Méthode élémentaire et facile pour violoncelle [avec] 20 airs des plus célèbres compositeurs. Paris, 1840.

Gross Johann Benjamin. Elemente des Violoncell-Spiels nebst einem Anhang leichter Übungsstücke, op. 36. Leipzig, 1840.\*

Hamilton James Alexander. Complite preceptor for the violoncello. London, 1840.

Miné Jacques Claude Adolphe. Méthode de basse ou violoncelle, op. 15. Paris, [ок. 1840].

Mulhauser F. K. Méthode de violoncelle. Paris, 1840.

**1841**

Bohrer R. Nouvelle méthode de violoncelle. Paris, 1841.

Reinagle Alexander Robert. First lessons for beginners on the violoncello, to which is added a selection of psalm tunes and chants. London, 1841.

Vimeux Joseph. Méthode de basse ou violoncelle. Paris, 1841.

**1842**

Dotzauer J.F. Praktische Schule des Violoncellospiels, 4 Hefte, op. 155. Leipzig, 1842.

**1843**

Taylor James. A complete instruction book for the violoncello with rules to obtain a perfect knowledge of fingering in the 1st, 2d, 3d, 4th, 5th & 6th positions, with a concise explanation of the harmonics and a correct method of bowing. New York, [до 1843].

**1845**

[Addison Robert, Hodson Robert]. Instructions for the violoncello /Addison & Hodson's standart modern tutors. London, [1845].

**1846**

Phillips William Lovell. New and complete instructions for the violoncello, where-in the art of bowing and fingering that instrument is carefully explained in a series of exercises, including scales and airs as duets. London, 1846.

**1850**

Banister Henry John. 150 Lessons. London, [1850].

Chevillard Alexandre François. Méthode complete de Violoncelle. Paris, [ок. 1850].

**1852**

Wälder G[ualbert Johann]. Kurze Anleitung zum Violoncell-Spiel. Augsburg, 1852.

**1854**

Cornette Victor. Méthode de violoncello. Paris, 1854.

**1855**

[Аноним, Romberg B.]. The Violoncello, a popular system of modern instruction, selected mainly from Romberg's celebrated school, to which is added a choice collection of favorite melodies. Boston, 1855.

Lindley Robert. Hand-book for the violoncello, with numerous gamuts, scales, exercises, and examples. Manner of holding the violoncello and of holding the bow. London, 1855.

**1856**

[Аноним, Hamilton J.A.]. Violoncello without a master [...] to which is added the complete preceptor of J.A. Hamilton. Boston, 1856.

**1858**

Rimbault Edward Francis. Popular instruction book. London, 1858.

**1860**

Lee S. Die ersten Schritte des jungen Violoncellisten, 50 sehr leichte Stücke in fortschreitender Ordnung, op. 101. Leipzig; Hamburg, [ок. 1860].

Leutgen H. First lessons for the violoncello. London, 1860.

Warot Adolphe. Méthode progressive d'après un nouveau plan. Bruxelles, 1860.

**1862**

Bohrer Max, Bohrer Anton. Méthode de violoncelle. Paris, 1862.

Lebouc Charles Joseph. Méthode complète et pratique de Violoncelle. Paris, [ок. 1862].

**1863**

Javelot Jules. Petite méthode de basse ou violoncelle. Paris, 1863.

**1864**

Henning Karl. Kleine Violoncellschule, op. 37. Leipzig, 1864.

**1865**

Duport J[ean] V[incent]. Nouvelle méthode élémentaire de violoncelle, op. 92. Paris, 1865.

**1866**

Rabaud Hippolyte François. Méthode complète de violoncelle, 2 parties, op. 12. Paris, [1866].

**1867**

Depas Ernest. Méthode élémentaire pour violoncelle, à l'usage des collèges et pensions. Paris, [1867].

**1870**

Benito Cosme José de. Méthode elemental. Madrid, [ок. 1870].

Lasserre Jules Bernard. Méthode. [Ок. 1870].

Tietz Heinrich. Praktischer Lehrgang für der ersten Unterricht im Violoncellspiel (mit Hinweglassung des Daumen-Einsatzes), 3 Hefte. Dresden, [ок.1870].

**1872**

[Albrecht Eugen Maria / Альбрехт Е.К.]. Практическая элементарная школа для виолончели. М., 1872.\*

**1873**

[Шульгоф А.М.]. Самоучитель музыки или Полное руководство и практические школы к основательному изучению музыки и игры на различных инструментах и пению, в 3 ч[астях]. М., 1873.\*

**1874**

Winner Septimus. Winner's primary school for the violoncello. Cleveland, [1874].

**1875**

[Albreht Ludwig / Альбрехт Л.К.]. Школа для виолончели, Тетр. 1–2. СПб., 1875.\*

Quarenghi Guglielmo. Metodo di violoncello. Milano, 1875.

**1876**

Forino Ferdinando. Metodo completo per violoncello addottato vari Instituti, 2 vols. Roma, 1876.

Schröder Karl. Neue grosse theoretisch-praktische Violoncell-Schule, op. 34. Leipzig, 1876.

Weiss Julius. Praktische Violoncell-Schule. Berlin, 1876.

**1877**

Banger Georg. Praktische Violoncell-Schule, op. 35, 3 Hefte. Offenbach am Main, 1877.

**1878**

[Braga Gaetano, Dotzauer J.F.]. Metodo per violoncello di J.J.F. Dotzauer interamente riformato da Gaetano Braga, 3 libri. Milano, 1878.

Junod Laurent, [Clayton F.]. New and concise method for the violoncello. London, 1878.

Schröder Karl. Practischer Lehrgang des Violoncellspiels. Zum Gebrauche am Königl. Conservatorium zu Leipzig nach den Schulen von Romberg, Duport etc. zusammengestellt von Carl Schröder. Braunschweig, 1878.

### 1879

Fries Wulf, Suck August. Practical violoncello instruction book, carefully selected from the best authors and arranged in an easy and progressive manner. Boston, 1879.

Howell Edward. First book for the Violoncello, adapted from Romberg's school. London, 1879.

Zimmer Friedrich August. Theoretisch-praktische Schule für ersten Unterricht, op. 20. Berlin, 1879.

### 1880

Alder Richard Ernest. Méthode pour violoncelle. 1880<sup>452</sup>.

Heberlein Hermann. Praktische Violoncell-Studien in progressive Folge zur Übung und Unterhaltung (Praktische Schule), op. 5. Leipzig, [ок. 1880].

Heberlein H. Anfangsmethode. Leipzig, [ок. 1880].

Jackson G. New instructions for the violoncello. London, 1880.

Lindner August. Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet par J.L. Duport. Offenbach, [ок. 1880].

Nathan Ernest. Méthode elementaire. Paris, 1880.

Rapp, Louis. Praktischer Lehrgang für das Violoncellspiel enth. Vorschule, Strichübungen und leichte progressiv bearbeitete Übungsstücke unter Benutzung beliebter Volks- und Opernmelodien, op. 20. Offenbach, 1880.

Sidney Ryan. Ryan's true violoncello, without a master, containing complete instructions, exercises and examples with extracts from the works of Romberg, Dupont, Hamilton, Dotzauer, and others to which is added a collection of the most popular melodies. Cincinnati, [ок. 1880].

Schröder C. Die ersten Violoncello-Übungen, op. 31. Leipzig, 1880.

Wohlfahrt R[obert]. Violoncellschule. Leipzig, [ок. 1880].

### 1881

Forberg Friedrich. Violoncell-Schule, op. 31. Leipzig, 1881.

Siedentopf Chr[istopher]. Violoncellschule, op. 16. Magdeburg, [1881].

### 1882

Piatti Alfredo Carlo. Méthode de violoncelle tirée des Oeuvres instructives de Dotzauer, Duport, Kummer, Lee, Romberg, etc. London, 1882.

Schultz August. Elementar Violoncello-Schule, 4 Hefte. Hannover, [1882].

Werner Josef. Praktische Violoncell-Schule, Systematischer Unterricht durch entsprechende Übungen in allen Positionen, in allen Ton und Stricharten mit Begleitung des Pianoforte, op. 12. 4 Hefte. Leipzig, 1882.

---

<sup>452</sup> Упоминается без выходных данных в следующем издании: Feves M., Lambooy H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007. P. 16.



**1883**

Stransky Joseph. Praktische Elementarschule für Violoncello, 3 Abtn., [op. 33]. Berlin, 1883.

**1884**

Vaslin Olive. L'art du violoncelle: conseils aux jeunes violoncellistes sur la conduite de l'archet. Paris, 1884.

Langey Otto. Tutor for the violoncello. London, 1884.

**1886**

Neruda Alois, Srb-Debrnov Josef. Instruktive Violoncello-Schule, 4 Hefte. Praha, 1886.

**1887**

Heberlein Hermann. Cello-Schule für Schul- und Selbstunterricht, op. 7, 2 Hefte. Leipzig, 1887.

Lupresti Plácido. Lecciones para violoncello con acompañamiento de piano: adoptadas por dicho conservatorio: 1ª serie. Barcelona, 1887.

Roth Philip. Violoncell-Schule mit einem Anhang: Führer durch die Violoncell-Literatur, op. 14. Leipzig, 1887.

**1888**

Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели. Лейпциг, 1888.\*

Gock Emil. Elementarschule. Dresden, 1888.

Swert Jules de. Gradus ad Parnassum ou le mécanisme moderne du violoncelle, op.50. Leipzig, 1888.

Massau Alfred. Cours préparatoire de violoncelle, 4 parties. Bruxelles, [1888].

**1889**

Dotzauer J.F. Violoncell-Schule, op. 165. Mainz, [до 1889].

**1890**

Hutschenreuter Otto. Method. [Helsinki, ок. 1890].

Kling Henri. Leichtfassliche praktische Schule, op. 455. Hannover, [1890].

Werner J. Der erste Anfang im Violoncellspiel, Kurzgefaßter praktischer Lehrgang, op. 41. Leipzig, [1890].

**1891**

Fischer C. Method for the violoncello. 1891<sup>453</sup>.

**1892**

Borschitzky John Francis. Violoncello school for violinists. London, 1892.

**1897**

Uberti V. Méthode progressive du violoncelle, suivies d'un recueil des mélodies des opéras de Rossini, Meyerbeer, Bellini, Mercadante, Donizetti. Paris, 1897.

Weber Carl. The premier method for violoncello, from the works of the following celebrated writers: Dotzauer, Bach, Laurent, Rombert, Lévasséur, Tolbecque, Jackson and others. Philadelphia, 1897.

**1898**


---

<sup>453</sup> Место издания не указано. Оригинал находится на хранении в: Washington, Library of Congress, Music Division. Ед. хр. МТ302.F 53.

Straeten Edmund Sebastian Joseph van der. The Technics of violoncello playing, 2 vols. London, 1898.

**1899**

Loveri Vincenzo. Primo corso del violoncello, nuovo metodo pratico e progressive corredato di una raccolta di opera classiche e studi di noti violoncellisti nonche di alcuni cenni storici sullo strumento, op. 30. Firenze, 1899.

Mollenhauer Edouard. The imperial method for the violoncello. Philadelphia, 1899.

**1900**

Розенталь Я.С. Школа игры на виолончели. СПб., 1900.\*

Abbate Louis. Nouvelle method, 3 parties. Paris, 1900.

Becker Hugo, [Lee S.]. S. Lee's Technologie des Violoncellspiels revidirt und herausgegeben von H. Becker [...] Methode, op. 30. London, 1900.

Bertram Eugen. Schule für Violoncello. Hamburg, [после 1900].

Lier Jacques van. Moderne Violoncelltechnik der linken und rechten Hand. [Leipzig, ок.1900].

Salter Norbert. Die Fibel des Violoncellspiels, erster Elementarunterricht. Leipzig, 1900.

Skarżyński Karol. Méthode pour violoncelle. [1900]<sup>454</sup>.

Strigl Franz. Praktische Violoncellschule, 2 Teile, op. 10. Offenbach, [ок .1900].

**1901**

Broadley Arthur. A Complete course of instruction in violoncello playing/The Strad, 12/139. London, 1901.

Gruet Albert. Méthode de violoncelle élémentaire et pratique. Paris, 1901.

Heger Robert. Praktische Violoncell-Schule mit Benutzung von Werken klassischer Meister, 3 Teile. Bremen, 1901.

Petrucci Paul. Leçons écrites de violoncelle, method nouvelle pour apprendre seul dans les localités ou il n'y a pas de professeur. Paris, 1901.

**1902**

Dressel Hans. Moderne Violoncellschule, 2 Hefte. Leipzig, 1902.

**1904**

Charpentier Antoine. Enseignement moderne du violoncelle, 2 livres. Paris, 1904.

**1905**

Cornette Victor. Petite méthode élémentaire. [Paris], 1905.

Farmer Henry. Henry Farmer's new violoncello school. London, [ок. 1905].

Fiévet Claude. Méthode de violoncelle élémentaire, mélodique et progressive. Paris, 1905.

**1906**

[Klingenberg Johannes, Dotzauer J.F.]. Violoncell-Schule nach J.J.F. Dotzauer, für den heutigen Studien-Gebrauch neu bearbeitet und ergänzt von Johannes Klingenberg, 3 Bande. Braunschweig; Frankfurt; New York, 1906.

Michâlek Joseph. Kurzgefaßte, theoretisch-practische Celloschule. Praha, 1906.

---

<sup>454</sup> Упоминается без выходных данных в следующем издании: Feves M., Lambooij H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007. P. 524.

- Ville Paul de. The Eclipse self instructor for violoncello. New York, 1906.
- 1907**  
Fuchs Carl. Violoncello-Schule, 3Hefte. Mainz, 1907.  
Gruet Albert. École du mécanisme du violoncelle. Paris, 1907.
- 1908**  
Paschalski Konstantin. École de violoncellle, partie 1, op. 4. Warsava, 1908.\*
- 1909**  
Fohström Ossian. Violoncello school. Helsinki, 1909.  
Thorbrietz Karl. Der neue Kurs des Violoncellspiels, op. 36. Leipzig, 1909.
- 1910**  
Döbereiner Christian. Violoncell-Schule, 3 Hefte. München, 1910.  
Schiffer Adolf. Theoretisch-praktische Violoncellschule, 2 Bde. Budapest, 1910;  
1912.
- 1911**  
Wohlrab Richard. Schule der Violoncell-Technik. Leipzig, 1911.
- 1912**  
Liégeois Cornélis. Les Premiers pas du violoncelliste, méthode nouvelle, op. 23.  
Paris, 1912.
- 1913**  
Beckenbach Th. W. Theoretisch-praktische Violoncell-Schule. Hamburg, 1913.  
Krall Emil. The Art of tone-production on the violoncello. London, 1913.  
Krall E., Hill Francis. A General guide to violoncellon playing, a complete survey  
over the whole field of technical questions on the violoncello, with detailed advice to  
the students. London, 1913.  
Such Percy. New school of cello studies, 4 vols. London, 1913.
- 1914**  
Cuccoli Arturo. Metodo elementare, 3 parti. Padua, 1914, 1953.  
Schlemüller Hugo. Etüden-Schule für Violoncello, eine Sammlung von progressiv  
geordneten Etüden der bedeutenden Cellomeister, 8 Bde. Leipzig, 1914-1919.
- 1916**  
Hofmann Alb[ert]. Neue theoretisch-practische Schule für Violoncello. Berlin,  
1916.
- 1917**  
Malkin Joseph. Fundamental method for violoncello. New York, 1917.\*  
Bilstin Yuri. Méthode psycho-physiologique d'enseignement musical. Parties 1–3.  
Paris, partie 1 – 1917, partie 2 – 1927, partie 3 – 1925.\*
- 1919**  
Earnshaw Alfred. The Elements of 'cello technique. London, 1919.  
Forino Luigi. La Tecnica razionale e progressiva del violoncellista, 3 parti. Milano,  
1919.
- 1920**  
Bornschein Franz Carl. First lessons for violoncello, individual or class instruction.  
Boston; Philadelphia, 1920.  
Brown James. Polychordia string tutor, class method, 12 vols. London, 1920.

[Hawkes Ralph, Hawkes&Son]. The simplicity tutor for violoncello. London, [ok. 1920].

Herrmann Hugo. Das Violoncello-Spiel, Anleitung zu sicherem greifen und lockerer Bogenführung. Eine pädagogisch-technische Studie. Leipzig, 1920.

### 1921

Straeten E.S.J. The art of violoncello playing, a complete tutor, 3 bks. London, 1921-1923.

### 1922

Alexanian Diran. Enseignement du violoncelle. Traité théorique et pratique du violoncelle. Paris, 1922.

Stuber Benjamin Franklin. Instrumental music course for use in public schools, 3 parts. Chicago, 1922.

### 1923

Lebell Ludwig. The Technique of the lower positions. London, 1923.

Maddy Joseph Edgar, Giddings Thaddeus Philander. The Universal teacher for orchestra and band instruments (violoncello), 3 vols. Elkhart, 1923.

Rathsach Vitus. Natur-metode for strygere (Violoncel udgave). Copenhagen, 1923.

Schofield Joseph. Method for violoncello. London, 1923.

Zack Arthur. An outline of violoncello technique. Chicago, 1923.

### 1924

Warner Maurice. Warner's very easy violoncello method for beginners. Chicago, 1924.

### 1925

Feuillard Louis. Méthode du jeune violoncelliste. Lyon, 1925.

Rooijen N. F. van. Schule für das Violoncellspiel. Leipzig; Wien, 1925.

Sandby Hermann. Method for the violoncello based on modern principles. New York, 1925.

Trendelenburg Wilhelm Ernst. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels mit 84 Abbildungen. Berlin, 1925.

### 1926

Wittenbecher Otto. Schule für Violoncellspiel. Bruxelles; Leipzig, 1926.

### 1928

Bazelaire Paul. L'Enseignement du violoncelle en France: La technique du violoncelle. Paris, 1928.

### 1929

Brockway William Edward. Oxford 'cello method, 2 bks. Oxford Univ. Press, 1929.

Becker Hugo, Rinar Dago. Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels. Wien; Leipzig, 1929.

De'ak Stephen. Modern method, 2 vols. Philadelphia, 1929-1930.

Stutschewsky Joahim. Das Violoncellspiel. Neue systematische Schule. Mainz; Leipzig, 1929.

Toenniges C. F. The Music master: the most modern elementary method, all of its contents harmonized and in unison. Detroit, 1929.

### 1930

Gervais François, [ed. Hekking Gerrard]. Principes de la technique de violoncelle, main gauche suivi des exercices de remise. Paris, 1930.

Johnson Harold McKinley. The Fillmore beginning string class, a class method. Cincinnati, 1930.

Rader Claude. Groundwork of cello playing. Kansas City, 1930.

Sakom Jakob. Violoncello Etüden-Schule, 4 Hefte. Hamburg; London, 1930.

### 1931

Hessel Carl. Kurzgefaßte Cello-Schule, 2 Hefte. Leipzig; Zürich, [ок. 1931].

### 1932

Струве Б.А. Типовые формы постановки рук инструменталистов (смычковая группа). М.; Л., 1932.\*

Caminiti Giuseppe. Tecnologia del violoncello, esercizi giornalieri. Milano, 1932.

Bye Frederick. Foundations of cello playing. London, 1932.

Defty Dwight Sparks. The Defty cello method. San Francisco, 1932.

Maddy Joseph Edgar. A Radio course for stringed instruments (violin, viola, violoncello, string bass). Detroit, 1932.

### 1933

O'Shea John, Sordillo Fortunato, Gardner Carl. Academic method for orchestra and band instruments (individual or group instruction). New York, 1933.

Slavkin I.E. Play quick method for violoncello. Altoona, 1933.

### 1934

Борисяк А.А. Метод органического развития приёмов игры на виолончели. М., 1934.\*

Grace Harvey. The New musical educator, 3 vols. London, 1934.

Morrison Don. The Morrison string-class system (violoncello), 2 vols. Boston; New York, 1934.

### 1935

Berbier Jean. Technique rationnelle du violoncelle. Paris, 1935.

Fischel Max, Bennett Aileen. Gambles class method (Cello), 2 vols. Chicago, 1935.

### 1936

Aaron Nathan. The Pattern method. Milwaukee, 1936.

Guerrera Anthony. Cello method. Chicago, 1936.

Jones Edwin, Krone Max. Strings from the start, 2 vols. New York, 1936.

Ward Sylvan Donald. Rubank elementary method. Chicago, 1936.

### 1937

Marcelli Nino. Carl Fischer basic method for the cello, 2 vols. New York, 1937.

McCurdy Flora. American college of music course; cello, lessons 1-15. Kansas City, 1937.

Moehlmann Roland. Rubank group method for orchestra and band instruments (violoncello), 2 vols. Chicago, 1937.

### 1938

Борисяк А.А., [Lee S.] Школа игры на виолончели / Под ред. и с добавлением А. Борисяка. М.; Л., 1938.

Isaac Merle. String class method for the teaching of violin, viola, cello and bass. Chicago, 1938.

Lockhart Lee. The Lockhart string-class method. New York, 1938.

**1939**

Whistler Harvey Samuel. The "World's Masters" method for string instrument. New York, 1939.

**1941**

Waller Gilbert. Waller string class method, 2 vols. Park Ridge, 1941.

Waller G. Waller vibrato method for strings. Park Ridge, 1941.

**1942**

Knechtel Ried. Universal's fundamental method. New York, 1942.

Ward Sylvan Donald. Rubank intermediate method. Chicago, 1942.

**1943**

Francesconi Gino. Scuola pratica del violoncello, antologia didattica. Milano, 1943.

Pais Aldo. La tecnica del violoncello (mano sinistra). Milano, 1943.

**1944**

Bazelaire Paul. La technique du violoncelle. Paris, vols. 1–2 – 1925, vol. 3 – 1936, vol. 4 – 1944.

**1947**

Swift Fredric Fay. Belwin string class method. New York, 1947.

Козолупов С.М., Гинзбург Л.С., [Давыдов К.Ю.] Школа игры на виолончели / Ред. и доп. Козолупова С.М. и Гинзбурга Л.С. М.; Л., 1947.\*

**1948**

Benedetti. Traité méthodique complet des gammes et arpèges. Nice, 1948.

Maddy Joseph Edgar. Symphonic string course, based on themes from symphonic masterpieces (violin, viola, violoncello, string bass, piano). Chicago, 1948.

Potter Louis Alexander. Cello handbook, fundamentals of 'cello playing for teachers and students. Univ. of Illinois, 1948.

**1949**

Борисяк А.А. Школа игры на виолончели. М.; Л., 1949.\*

Bornoff George. Bornoff's finger patterns for violoncello with addenda, a basic method for strings. New York, 1949.

Herman Helen. Bow and Strings for class & individual instruction, 3 vols. New York, 1949.

Hopfer Margarete. Die Kunst des Cellospiels, kürzester Weg zur Meisterschaft, Übungsstoff für alle Cellisten vom Anfänger bis zum Künstler, 6 Hefte. Leipzig, 1949.

Persfeld Bror. Cellospelets A.B.C. Stockholm, 1949.

Victor John. Victor string series, 2 vols. Dallas, 1949.

**1950**

Feldman Harry. Unison string class method. New York, 1950.

**1951**

Сапожников Р.Е. Школа игры на виолончели. М., 1951.\*

Cheyette Irving, Salzman Edwin. Beginning string musicianship. New York. 1951.

Cirimele J[ohn], Minor Gordon. Melody method for string class or individual study, an educationally sound approach to early orchestra and ensemble participation. Oakland, 1951.

Müller Frederick, Rusch Harold. Müller-Rusch string method for class or individual instruction (violoncello), 3 vols. San Diego, 1951.

Schulz Walter. Violoncell-Schule. Leipzig, 1951.

**1952**

Bleier Paul. Einführung in das Cellospiel. München, 1952.

**1953**

Friss Antal. Gordonkaiskola Maros Rudolf és Sugár Rezső műveinek felhasználásával. Budapest, 1953.

Mokranjac Jovan. Cello metodica. Beograd, 1953.

Sadlo Karel Pravoslav. Skola Etud. Praha, 1953.

**1954**

Benoy Arthur William, Burrowes Louise. The First, second and third year violoncello methods. London, 1954.

Stewart Olga Kraus. Pathway for young cellists. New York, 1954.

**1955**

Alvin Juliette. Cello tutor for beginners, 2 vols. London, 1955.

Grümmer Paul. Die Grundlage des Violoncellspiels. Berlin, 1955.

Sato Yoshio. Sato cello school, adaptation of Suzuki method, 4 vols. Tokyo, 1955.

Suzuki Shinichi, Sato Yoshio. Suzuki cello school, 4 vols. Tokyo, 1955.

**1957**

Eisenberg Maurice, Stanfield Milly. Cello playing of today. London, 1957.

**1958**

Krane Charles. New school of cello studies. Barnet, 1958.

Pullinen Vili. Sellokoulu. Helsinki, 1958.

Zerbe Louis, Zerbe India. String art, a basic method for class or individual instruction, a finger pattern system for cello. New York, 1958.

**1959**

Тактакишвили Г.М. Школа для виолончели. С методической частью. В 2 т. Тбилиси, т. 1 – 1959, т. 2 – 1960.\*

Gordon Carl, Beckstead Ross, Stone Gregory. Visual method for strings, class or private instruction for beginners on all string instruments, 5 vols. Hollywood, 1959.

Hirzel Susanne. Violoncello-Schule, 4 Hefte. Kassel, 1959.

**1960**

Броун А.В. Очерки по методике игры на виолончели. М., 1960.

Ward Norman. Elementary school beginner 'cello method. New York, 1960.

**1961**

Aaron Nathan. The New approach for study of the cello, in the 2<sup>nd</sup>, 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> positions. Milwaukee, 1961.

Новинский Н.В. Первые уроки игры на виолончели, учеб. пособие для детских музыкальных школ. Л., 1961.\*

**1962**

Мардеровский Л.Н. Уроки игры на виолончели. М., 1962.\*

Dinicu Dimitrie. Metoda de violoncello, 2 vols. Bucharest, 1962.

Epperson Gordon. A Manual of essential cello techniques. New York, 1962.

Wiesel Uzi. Introduction to the cello, 3 vols. Tel Aviv, 1962.

### 1964

Anastasio Richard. A Theory of violoncello technique. Berkeley, 1964.

Deckert Hans Erik, Holm Peder. Elementær celloskole. Copenhagen, 1964.

Gruppe Paulo. A Reasonable and practical approach to the cello. St. Louis, 1964.

Jelinek Jerome. Fundamentals of elementary violoncello technique, a text designed for beginning class or private instruction. Los Angeles; New York, 1964.

Potter Louis. The art of cello playing, a complete textbook method for private or class instruction. Evan, 1964.

Vashaw Cecile, Smith Julia Frances. Work and play string method, 2 vols. Bryn Mawr, 1964.

### 1965

Freed David. Cello adventures. Salt Lake City, 1965.

Isaac Burton, Bay Mel. The Burton Isaac string method, string method for class or individual instruction. Kirkwood, 1965

Längin Folkmar. Praktischer Lehrgang für das Violoncello-Spiel, 5 Hefte. Wiesbaden, 1965.

Wenzinger August, Müller Hannelore. Lehrgang für Violoncello. Basel, 1965.

Wiłkomirski Kazimierz. Die Technik des Violoncellos und die Probleme der Interpretation (1965).

Starker Janos. An Organized method of string playing. New York, 1965.

### 1967

Freed D. The Cello explorer an accelerated method for the mastery of basic cello positions. Salt Lake City, 1967.

### 1969

Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969.\*

Marian Międlar. Szkoła na wiolonczelę, 2 cz. Krakow, 1969.

### 1970

[Аноним]. Fingerboard-rail method for beginners. Yokohama, 1970.

Matesky Ralph, Womack Ardelle. Learn to play a stringed instrument (violoncello), 3 vols. Port Washington, 1970.

### 1971

Cole Hugo, Shuttleworth Anna. Playing the cello, an approach through live music making. Borough Green, 1971.

Fletcher Stanley. New tunes for strings, 2 vols. New York, 1971;1972.

Rowell Margaret, Rolland Paul. Prelude to string playing, basic materials and motion techniques for individual or class instruction. New York, 1971.

Vree Tom de. Samen leren we strijken, methode voor groepsles op viool en cello, 2 dln. Hilversum, 1971.

### 1972

Applebaum Samuel. Applebaum string method, a conceptual approach for class instruction or individual tutoring, 2 vols. Melville, 1972.



Flor Samuel. I like to play the cello; school, group or individual instruction. Philadelphia, 1972.

Planas Josep-Odiló. El Violoncel, método racional i pedagógic. Barcelona, [1972].

Szomoru Arpad. Cello pedagogy, on becoming you. Orla, 1972.

Zahtilla Paul,[Suzuki Shinichi]. Suzuki in the string class, an adaptation of the teachings of Shinichi Suzuki. Evanston, 1972.

### 1973

Doppelbauer Rupert. Einföhrung in das Violoncellospiel, 2 Bde. Mainz, 1973.

Edwards Arthur. String ensemble method class instruction in violin, viola, cello, and bass. Dubuque, 1973.

Stanfield Milly Bernardine. The Intermediate cellist. Oxford Univ. Press, 1973.

Trillon André. Lectures instrumentals pour violoncelle. Paris, 1973.

### 1974

Grant Francis. Beginner's guide to the cello, 4 bks. Cleveland, 1974.

Kenneson Claude. A Cellist's guide to the new approach. New York, 1974.

Horsfall Jean. Teaching the cello to groups. New York, 1974.

Matz Rudolf, Aronson Lev. The complete cellist, 2 vols. New York, 1974.

Noras Arto. Sellokoulu, Osa 1. Helsinki, 1974.

Rolland P., Mutschler Marla, Hellebrandt Frances. The teaching of action in string playing. Urbana, 1974.

Smith G[eorge] Jean. Cellist's Guide to the Core Technique. Urbana, 1974.

### 1975

Selmi Giuseppe. Compendio di studio per l'esame del 5 anno di violoncello: raccolta di esercizi supplementari per il Duport, preparazione scale a 4 ottave, terze, seste, ottave, decime. Roma, 1975.

Tortelier Paul. How I play, how I teach. London, 1975.

Wisniewski Thomas. Learning unlimited string program, an orchestral & individualized beginning method with supplementary cassette tape. Winona, 1975.

### 1976

Morris Miriam. The key approach to cello playing. London, 1976.

Sadlo Karel Pravoslav. Priprava nizsich poloh. Praha, 1976.

### 1977

Mish Violet. Stringing along, a tutor for the first year schools 'cello class. Gnosall, 1977.

### 1978

Григорян Л.А. Школа этюдов для виолончели. М., 1978.\*

Goodman Lillian Rehberg. The development of cello hands, a supplementary method for developing basic technique. Bryn Mawr, 1978.

Linde Hans-Peter, Linde Doris. Violoncellofibel, 2 Hefte. Leipzig, 1978.

Smith Doreen. Introduction to the cello. London, 1978.

### 1979

Levenson David. Foundation and corrective exercises for violoncello. Lebanon, 1979.

### 1980

Epperson Gordon. The Art of cello teaching. St. Louis, 1980.

Wilson Charlene, [Suzuki Shinichi]. Teaching Suzuki cello, a manual for teachers and parents (using the cello repertoire of Suzuki Talent Education). Berkeley, 1980.

**1981**

Arizcuren Elias. Video method for violoncello. Utrecht, 1981.

Froseth James, Johnson Robert. Introducing the strings a preliminary text for beginning homogeneous or heterogeneous string classes, with sound recording. Chicago, 1981.

Havas Kato, Landsman Jerome. Freedom to play, a string class teaching method (Violoncello). New York, 1981.

Mancini Olga. Prime interpretazioni: 20 spunti musicali in prima posizione per violoncello solo. Milano, 1981.

Pitluck Sherman. The art of tone-production for stringed instruments, violoncello. Bloomington, 1981.

**1982**

Bunting Christopher. Essay on the craft of 'cello-playing, 2 vols. Cambridge Univ. Press, 1982.

Pyron Nona, Barritt Christopher, [Reinagle J.]. Thirty progressive lessons for the violoncello by Reinagle Joseph (1800). London; Fullerton, 1982

**1983**

Fleming Amaryllis, Dexter Harold. The Way to play the cello, 2 vols. Ilford, 1983.

**1984**

Heran Bohumil. Základní etudy/Method, 4 Hefte. Praha, 1984.

**1985**

Anderson Gerald, Robert Frost. All for strings: comprehensive string method, book 1 (Cello). San Diego, 1985.

Arizcuren Elias. Técnica del violonchelo, principios básicos. Madrid, 1985.

Edwards Arthur. Beginning string class method: for violin, viola, cello, and bass. Dubuque, 1985.

Pinkston Patricia, Moore Miltrona. Champion strings: cello. San Diego, 1985.

**1986**

Johnson Sheila, Rolland P. Young strings in action, a string method for class or individual instruction, 3 vols. Farmingdale, [ok. 1986]

Pyron N., Chatfield Mark, [Stiastny B.]. Il maestro ed il scolare for two violoncellos. Fullerton, 1986.

Wimmer Harry, Givens Shirley. The Joy of cello playing, master lessons, 6 vols. New York, 1986.

Young Phyllis. The String play, the drama of playing and teaching strings. Univ. of Texas Press, 1986.

**1987**

Cumant Micheline, Flachot Reine. Cahier du jeune violoncelliste, vol. 1. Paris, 1987.

Degen Johannes. Ich spiele Cello, ein buch mit Bildern. Zürich, 1987.

Pratt Dorothy Churchill, Bunting C. 'Cello technique «from one note to next», a distillation for students of Christopher Bunting's «Essay on the craft of 'cello playing». Cambridge Univ. Press, 1987.

Rickard Garth, Heather Cox. Sing, clap and play (cello tutor), 2 vols. Oxford Univ. Press, 1987.

### 1988

Albrecht Beate. Silbenfibel für Cello, von den Handzeichen zur gewohnten Notation. Kassel; Berlin, 1988.

Bon Bernard. École du violoncelle. Paris, 1988.

Hall Joy, [Tillièrè J. B.]. Méthode pour le violoncelle, with Tillièrè's text reproduced from the original Paris and London ed. c. 1775 and 1790. Topsham; Exeter, 1988.

Knaven-Rats Els. Ik speel cello/I play the cello. Method for group instruction or individual lessons, 3 vols. Amsterdam, 1988.

Oboussier Philippe, [Tillièrè J. B.]. New and complete instructions for the violoncello, the original English edition (Longman & Broderip, London, c. 1790) reproduced in facsimile, with corresponding text from the 1st French edition. Topsham; Exeter, 1988.

### 1989

Leisegang Peter. Methodischer Leitfaden für den Violoncellunterricht. Zürich, 1989.

Marton Anna. Einführung in das Lagenspiel mit 125 kleinen Übungen. Kassel, 1989.

Passchier Maja. Abracadabra cello: The way to learn through songs and tunes, 2 vols. London, 1989.

### 1990

Hill Barrie, Legg Pat. The Better late - cello book, cello playing for late starters. London, 1990.

Wilson Charlene. Key papers, technique and theory for cello, 3 bks. [ok. 1990].

### 1991

Szilvay Csaba. Cello ABC. Colour strings series. Espoo, 1991.

### 1992

Dillon Jacqueline, Kjelland James, O'Reilly John. Strictly strings. A comprehensive string method. Cello/Book 1. Van Nuys, 1992.

Motatu Demetri. Escuela de violoncello, ejercicios técnicos para la mano izquierda: nivel elemental, op.32. Zaragoza, 1992.

Motatu Demetri. Escuela de violoncello, método práctico de iniciación, op. 34, n1. Zaragoza, 1992.

Thomas-Mifune Werner, Lehner Wolfgang, Kotzias Nikos. Cello-Spielen leichter, ein neue Celloschule mit physiologischen Beiträgen von Marie-Luise Duda. Adliswil; Zürich, 1992.

Tunncliffe Hilary. Stropshire cello, a beginner's course book. Clairmont, 1992.

### 1994

Allen Michael, Gillespie Robert, Hayes Tellejohn. Essential elements for strings. Cello, a comprehensive string methode (arr. Higgins John), 2 Bks. Milwaukee, 1994.

Jensen Hans. The Galamian scale system for violoncello, 2 vols. Boston, 1994.

Lynex Penelope. Cello ideas, a practical guide. Huddersfield, 1994.

Pomar Bernat. El meu violoncel. Palma de Mallorca, 1994.

Villani Theresa. Things to know about the cello. Greensboro, [1994].

**1995**

Higgins John, Lavender Paul, Bocook Jay. Essential elements for strings, play along trax.; 1 book, 2 tapes. Milwaukee, 1995.

Mantel Gerhard, Mantel Renate. Cello mit Spaß und Hugo, ein neuer Weg zum Cellospiel, Bde 3. Mainz, 1995, 1996, 2000.

Mengler Walter. Mit dem Cello auf Entdeckungsreise. Die andere Celloschule. Bde 3. London; Vienna; Köln; Leipzig, 1995.

SazerVictor. New Directions in Cello Playing: How to make cello playing easier and play without pain. Los Angeles, 1995.

**1996**

Bourin Odile. Méthode de violoncelle, pour debutants. 1- 2 vols. Paris, 1996; 3 vol. Paris, 2005.

Koch Edwin. Violoncello spielen(d) lernen. Eine Schule für Kinder, 3 Hefte. Hamburg, 1996.

**1997**

Brady Francis. Creative string techniques (violoncello). Encinitis, 1997.

De Smet Robin, De Smet, Bernice. Teacher and I playing cello duets. Corby, 1997.

Feijóo Alonso Carlos, Feijóo Maria Soledad. El violonchelo inicial, método de violonchelo. Asturias, 1997.

Howard Gerald, Elliot Catherine, Nelson Sheila, Thorne Adrian. The essential string method, 4 bks. London, 1997.

**1998**

Cabo Dintén. Iniciació al violoncel, 2 vols. Barcelona, 1998.

Gendron Maurice, Grimmer Walter. Die Kunst des Cellospiels. Mainz, 1998.

Lescat Philippe, Saint-Arroman Jean. Méthodes and Traités, violoncelle. Serie 1: France 1600-1800. Courlay, 1998.

Luckman Phyllis. Handbook for cello students: music theory and other facts. Oakland, 1998.

Watts Christine. Cello method, 2 vols. Pacific, 1998.

**1999**

Bodènes Alain, Naulais Jérôme. Méthode de musique (basson, violoncelle, trombone C). Charnay-lès-Mâcon, 1999.

Ghigi Marcella. Il violoncello, conoscere la tecnica per esprimere la musica. Milano, 1999.

Robertshaw Manon, Barth Rudiger. Ultimate beginner series: cello (video 35'). Miami, 1999.

**2000**

Champagne Pierre. Je découvre le violoncelle, 2 livres. Paris, 2000.

Negoescu Gabriel. Técnica elemental del violonchelo, 5 vols. Madrid, 2000.

**2001**

Allen Michael, Gillespie Robert, Hayes Tellejohn. Essential elements 2000 for strings, a comprehensive string method (arr. Higgins John). Milwaukee, 2001.

Löhr Christine. Violoncelloschule, 3 Bde. Wilhelmshaven, 2001-2003.

Rentsch Sebastian. Der Cello-Atlas ein Inhaltsverzeichnis des Cellospiels; Landkarten, Ausrüstungskatalog, Checkliste, Planungshilfen, Erlebnisbericht. Wörth am Rhein, 2001.

Rhonda Janice. The ABCs of cello, 3 bks. New York, 2001.

**2002**

Blackwell Kathy, Blackwell David. Cello Time series, 3 bks. Oxford Univ. Press, 2002, 2005, 2012.

Pejtsik Árpád. Violoncello Gordonka ABC. Budapest, 2002.

**2003**

Jüttendonk Christian. Play-along violoncello method. Wien, 2003.

**2004**

Morganstern Daniel. Fundamentals of cello technique and musical interpretation. New York, 2004.

Pereira David. Tertiary cello method, the path to eloquent cello technique. Macquarie, 2004.

**2005**

Tournus Michel. L'A.B.C. du jeune violoncelliste, 2 livres. Paris, 2005.

Köpp Kai, [Romberg B.]. Violoncell-Schule von Bernhard Romberg. München, 2005.

**2006**

Grigorian Levon, Grigorian David. Etüdenschule für Violoncello, 3 Bde. München, 2006.\*

Joubert Claude-Henry . Méthode de violoncelle, 32 leçons pour les débutants. Paris, 2006.

Wicklund Brian, Faith Farr. Vol. 1, Cello/American fiddle method. Pacific, 2006.

**2007**

Angus. From fingers to bow. New York, [2007].

Muller Philippe, Saint-Arroman Jean. Méthodes and Traités, violoncelle. Serie 2: France 1800–1860, 7 vols. Courlay, 2007.

Wearing Katie, Frankie Henry, Elaine Scott. Abracadabra cello, beginner. London, 2007.

**2008**

Sassmannshaus Egon, Sassmannshaus Kurt. Früher Anfang auf dem Cello, 4 Bde. Kassel, 2008.

**2009**

Klickstein Gerald. The musician's way, 3 bks. Oxford Univ. Press, 2009.

Marco Ceccato, [Scipriani Francesco Paolo]. 12 Toccate per violoncello solo. In appendice: Principij da imparare a suonare il violoncello. Stuttgart, 2009.

**2010**

Whitcomb Benjamin. The advancing cellist's handbook, a guide to practicing and playing the cello. Whitewater , 2010.

Wright Emily. A modern cellist's manual: technique, approach and musings. Raleigh, 2010.

**2011**

Aikin Jim. Picture yourself playing cello, step-by-step instruction for playing the cello. Clifton Park, 2011.

Vivaldi Giovanna. Percorsi di Violoncello. Roma, 2011.

### Список литературы и электронных ресурсов

1. Главный каталог Национальной библиотеки Франции, г. Париж (Paris, Bibliothèque Nationale de France, catalogue general) [Электр. ресурс]. URL: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr). (Дата обращения 5.02.2015).

2. Каталог Библиотеки им. Эрвин Сзабо, Будапешт (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár katalógusa) [Электр. ресурс]. URL: <http://saman.fszek.hu> (Дата обращения 13.02.2015).

3. Каталог Королевской библиотеки Дании, Копенгаген (Det Kongelige Bibliotek, København) [Электр. ресурс]. URL: <http://www.kb.dk/da/index.html> (Дата обращения 10.02.2015).

4. Коллекция редких книг Библиотек Чепел Хилл, Унив. Северной Каролины [Электр. ресурс]. URL: <http://www.lib.unc.edu/music/rarebks.txt> (Дата обращения 13.02.2015).

5. Электронная база данных Официального вестника Королевства Италия (1860–1946) / Проект Au.GUSto [Электр. ресурс]. URL: [www.augusto.digitpa.gov.it](http://www.augusto.digitpa.gov.it) (Дата обращения 2.02.2015).

6. Becker Carl. Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Leipzig, 1836.

7. Feves M., Lambooij H. A Cellist's Companion: A Comprehensive Catalogue of Cello Literature. Utrecht, 2007.

8. Hofmeister XIX, Электр. версия каталогов Hofmeister Monatsberichte 1829–1900 гг. Univ. of London, 2007 [Электр. ресурс]. URL: <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> (Дата обращения 13.02.2015).

9. Golby David. Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain. Ashgate, 2004

10. Musical compositions / Catalog of Copyright Entries. Part 3, vol. 28, N 10. Washington, 1934.

11. Musical compositions / Catalog of Copyright Entries. Part 3, vol.32, N 1. Washington, 1938.

12. Musical compositions / Catalog of Copyright Entries. Ser. 3: 1965. Washington, 1968.

13. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 / Zentrum Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung [Электр. ресурс]. URL: <http://www.biographien.ac.at> (Дата обращения 11.02.2015).

14. Penesco Anne. Itinéraires de la musique française: théorie, pédagogie et création. Presses universitaires de Lyon, 1996.

15. Pillet Ainé. Bibliographie de la France, vol. 30. Paris, 1841.

16. Sollinger Charles. String class publications in the United States, 1851–1951. Detroit, 1974.

17. The Cambridge Companion to the cello / Ed. by R. Stowell. Cambridge Univ. Press, 1999.

18. Whitcomb Benjamin. The advancing cellist's handbook, a guide to practicing and playing the cello. Whitewater, 2010.

**Приложение 5. Преподавание виолончели в России до 60-х гг. XIX века  
(1700–1860 гг.: «доконсерваторский» период)<sup>455</sup>**

**Государственные учебные заведения**

**1(а). Специальный инструментальный класс при Придворной капелле (СПб; с 1740 по 1763? гг.)**

Педагоги: скрипач и капельмейстер **И. Гюбнер**, виолончелист **И. Ридель**.

**1(б). Классы инструментальной струнной музыки при Императорской Придворной Певческой капелле (СПб; с 1830-х гг.)**

Педагоги: пианист и теоретик **Ф. Дробиш** (начало 1830-х), виолончелисты **А. Мейнгардт** (1839–1844 гг.), **Ф. Кнехт** (1843–1845 гг.), **К.К. Маркс-Маркус** (1857–1901 гг.).

**2. Инструментальные классы при Петербургской Театральной школе (с 1783 г., позднее – училище). Инспектор музыки **К.Б. Шуберт** (после 1837 г.)**

Педагоги: скрипачи **Антон Горн** (1780-е гг.), **Л.П. Ершов** (1794–1827 гг.), виолончелисты **Д.Г. Бахман** (предположительно с 1776 г.), **А. Дельфино** (предположительно с 1793 г.), **А. Маурер** (1849–1858 гг.), **И.К. Подобедов** (1836–1850-е гг.), **К.К. Маркс-Маркус** (ок. 1856 г.), **И.И. Зейферт** (1857–1867 гг.), **Р. Альбрехт** (с 1857).

**3. Инструментальные классы при Школе Императорского Московского театра (Московской Театральной школе) (с 1809 г., с 1811 г. – училище)**

Педагоги: **Шарль Марку** (1830-е гг.)

**4. Музыкальные классы при Академии художеств (СПб; с 1764 г., с 1777 г. под руководством Г.Ф. Раупаха – самостоятельное музыкальное отделение).**

Педагоги: скрипач **И.Е. Хандошкин** (с 1765 г.), **В.А. Пашкевич** (с 1773 г.), **Андрей Бабошин** (с 1770 г.), **Архип Балахнин** (с 1772 г.).

**5. Классы «изящных искусств» при Московском Воспитательном доме (со второй половины XVIII века).**

Педагоги: скрипачи **Константин Россовский** (около 1776 г.), **Михаил Эккель** (ок. 1776 г.).

**6. Инструментальные классы при Петербургском Воспитательном доме**

---

<sup>455</sup> Данный список объединяет сведения об учебных заведениях, собранные в процессе работы над данным исследованием. Сведения изложены по убывающей – от наиболее документализированных областей к фактологически наименее насыщенным. Имена неизвестных и малоизвестных музыкантов (в том случае, если эти имена удалось установить) даны без сокращений, неустановленные и известные истории музыки имена – в виде одного либо двух инициалов. В скобках представлены: город функционирования учебного заведения (при необходимости), время его открытия, возможные перемены его статуса либо положения инструментальных классов, а также – установленные даты преподавания там указанных музыкантов.

(с 1770 г.; с 1779 воспитанники и выпускники обучались в инструментальных классах театральной школы при Вольном Российском театре).

Педагоги: **В.А. Пашкевич** (1780-1783 гг.), **И.Е. Хандошкин** (до 1785 г.)

**7. Художественные классы при Московском университете** (с 1757 г. при гимназии разночинцев, с конца XVIII века – музыкальные классы при университетском Благородном пансионе и университете).

Педагоги: скрипачи **Клим Яновский** (с 1757 г.), **Г.А. Рачинский** (1797–1805 гг.); **Д.Н. Кашин** (с 1800 г.), **Л.И. Жолио** (с 1807 г.), **И.И. Иоганнис** (с 1849 г.), **И.Ф. Фоглер** (с начала 1850-х гг.).

**8. Музыкальные занятия для студентов и профессоров СПб университета** (1837–1838 гг., 1842–1863 гг. – оркестровые «музыкальные упражнения студентов»)

Руководители и педагоги: **К.Б. Шуберт**, **А.И. Фицтум фон Экштадт**.

**9. Курс преподавания на виолончели при Русском музыкальном обществе в СПб,** (1860–1862 гг.)

Педагог: **К.Б. Шуберт**.

**10. Инструментальные классы при Сухопутном шляхетском кадетском корпусе** (СПб; с 1732 г., с 1750 г. открыт Придворный кадетский театр)

Капельмейстер: **Андрей Бабошин**.

**11. Инструментальные классы при Пажевском кадетском корпусе** (СПб; с 1759 г.).

Педагог: **А. Мейнгардт** (конец 1810-х гг.).

**12. Инструментальные классы при Павловском кадетском корпусе** (СПб; с 1798 г.).

Педагог по виолончели: **И.К. Подобедов** (1849–1860 гг.).

**13. Инструментальные классы при Втором кадетском корпусе** (СПб; с 1762 г.)

Педагог по виолончели: **И.К. Подобедов** (1839–1858 гг.).

**14. Инструментальные классы при Институте корпуса горных инженеров** (СПб)

Педагоги не установлены.

**15. Инструментальные классы при Императорском училище правоведения** (СПб; с 1835 г.)

Педагоги: **Ф. Кнехт** (конец 1830-х гг.), **К.Б. Шуберт** (с 1840-х гг.)

**16. Инструментальные классы при Обществе благородных и мещанских девиц при Новодевичьем Смольном монастыре** (СПб; с 1770 г., позже – Смольный институт).



Педагоги не установлены

**17. Инструментальные классы школы при Киевской городской капелле (1810-е гг.)**

Педагоги не установлены

**18. Музыкальные классы при Казанской гимназии (с 1760-х гг.).**

Педагог: **Данило Орефьев** (1860–1880-е гг.).

**19. Прибавочные классы Харьковского коллегіума** (примерно с 1787 г., впоследствии – Харьковский университет).

Педагоги: **И.М. Витковский, И.А. Лозинский** (с 1820-х гг.).

**20–23. Инструментальные классы при Царскомесельском лицее, Морском корпусе, Дворянском полке, Корпусе путей сообщения** (все – СПб).

Педагоги не установлены

### Частные учебные заведения

**1. Музыкальное училище И. Керцелли** (Москва; с 1773 г.).

Педагоги: скрипач **Иосиф Керцелли**, виолончелист **Франц Керцелли**.

**2. Музыкальное училище Михаила Керцелли и Антона Дилья** (Москва; с 1783 г.).

Педагоги: пианист и скрипач **М. Керцелли**; кларнетист **А. Дилья**.

**3. «Народное училище»** (Воронеж; с 21 апреля 1785 г.).

Педагоги не установлены.

**4. Музыкальная школа М. Стабингера** (Москва, с 1786 г.).

Педагог **М. Стабингер**.

**5. Музыкальная школа братьев Бартолотти и Геринга** (Москва; с 1791 г.)

Педагог: пианист, скрипач, дирижёр, композитор **Д.Н. Кашин**.

**6. Музыкальный Пансион М.П. Гердличко** (Москва; 1801–1820-е гг.).

Педагог: **М.П. Гердличко**.

Музыкальные школы при крепостных капеллах в Московской, Тульской, Смоленской, Курской, Владимирской, Полтавской, Подольской, Псковской, Пензенской, Могилёвской, Орловской, Рязанской и др. областях и губерниях.

### Частные уроки и домашнее образование

Обучение среднего и низшего классов общества музыкантами клезмерских капелл (за чертой оседлости).

### Список литературы и электронных ресурсов

1. Вольный Российский театр // Сов. энцикл. 1967. Т. 1. С. 90.
2. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. М., 1957. Кн. 2.
3. Горлинская С.Е. Проблемы изучения музыкального пласта Российско-Украинских связей (культур) начала XIX в. – первого десятилетия XX в. // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы. Курск, 2006. С. 1047–1059.
4. Зверев В. Московская антреприза Михаила Медокса // Промышл. ведомости. 2006. № 1–2, янв.–фев.
5. Керцелли // Муз. энцикл. словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3151.html> (Дата обращения 25.12.2014).
6. Клезмеры // Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12119> (Дата обращения 25.12.2014).
7. Королькова Н. Школа Малого театра. 190 лет Высшему театральному училищу им. М.С. Щепкина. М., 2000.
8. Космовская М.Л., Брежнева Т.А. Музыкальные деятели курского края XIX – начала XX века: словарь. Курск, 2008.
9. Материалы для истории Санкт-Петербургского Воспитательного дома. СПб, 1878.
10. Митрофанов А. Прогулки по старой Москве. Солянка. М., 2009.
11. Музыкальный Петербург. Энцикл. словарь. XVIII век. Кн. 1. СПб, 1996.
12. Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://academy.tart.spb.ru/Home/History/Begining/default.aspx?lang=ru> (Дата обращения 25.12.2014).
13. Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым. Т. 1. М., 1935.
14. Пыляев М.И. Старая Москва. М., 2007.
15. Штейнпресс Б.С. Из музыкального прошлого. Сборник очерков. М., 1960.
16. Wasielewski W. J. The violoncello and its history. New York, 1968.

**Приложение 6. Преподаватели первых русских консерваторий:  
Петербург–Москва (1859–1921)**

***ПЕТЕРБУРГ***

**1859–1914: Зейферт Ян** (1833–1914). В 1846–1852 гг. учился в Пражской консерватории у А. Трега и Ю. Гольтермана, в 1852 году переехал в Петербург, до 1889-го – солист балетного оркестра Императорских театров. Один из директоров Филармонического общества, в 1855 году он стал также и одним из учредителей струнного квартета из немецких музыкантов, проживавших в столице (позже – квартет Филармонического общества, с которым Зейферт гастролировал по России). В 1857–1867 гг. виолончелист преподавал в Театральном училище, с 1859-го – в Музыкальных классах РМО, с 1862-го в консерватории: адъюнкт К. Шуберта, потом Давыдова, с 1881-го – старший преподаватель, с 1890-го – профессор. Работал в ИРМО без перерыва 55 лет. Матв.Ю. Виельгорский, в знак восхищения игрой музыканта, подарил ему итальянскую виолончель. Зейферт – автор многочисленных виолончельных пьес, в том числе квартета для 4 виолончелей (посвящён ученику, герцогу Е.М. Лейхтенбергскому), а также переложений произведений Р. Шумана, А.Г. Рубинштейна, Чайковского. Составитель пособия «Диатонические гаммы для виолончели с обозначением пальцев и примечаниями И.И. Зейферта» (СПб.: А. Битнер, 1880-е).

**1860–1863: Шуберт Карл Богданович** (1811–1863). Ученик Ю.И.Ф. Дотцауэра. После концертов в 1835-м назначен солистом Его Императорского Величества и жил в Петербурге, где вёл разностороннюю сольную и педагогическую деятельность. Занимал должности солиста оперного оркестра Императорских театров, директора Придворной певческой капеллы и Филармонического общества (с 1842), директора музыки столичного университета<sup>456</sup>, инспектора музыкальных классов Театрального училища. Основатель струнного квартета (совместно Г. Ве-

---

<sup>456</sup> В круг обязанностей директора музыки Императорского университета входила организация и руководство «Университетскими концертами» (в т. ч. дирижирование Симфоническим оркестром господ профессоров и студентов) и преподавание в Музыкальных классах университета.

нявским, И. Вейкманом, И. Пиккелем). С 1860-го преподаватель виолончели в Музыкальных классах и кандидат в Комитете директоров РМО, с 1862 профессор консерватории. Автор сольных виолончельных сочинений, нескольких струнных квартетов и квинтетов, а также переложений.

**1863–1887: Давыдов Карл Юльевич** (1838–1889). Ученик И. Шмидта и К. Шуберта. В 1862 году в консерватории преподаватель истории музыки (приглашён А.Г. Рубинштейном, впоследствии курс передан А.С. Фаминцыну). В 1863–1887 гг. профессор виолончельного, оркестрового (предположительно с 1864 г.) и камерного (предположительно с 1876 г.) классов, в 1876–1887 гг. директор консерватории. В 1862 (по некоторым источникам 1863) –1887 гг. – солист оркестра Императорской оперы. Интересно, что Давыдову престарелый Матв.Ю. Виельгорский весной 1864 года также подарил (причём публично, после концерта) один из своих инструментов – любимую виолончель работы А. Страдивари<sup>457</sup>.

Огромное значение для русской виолончельной педагогики имеет создание «Школы для виолончели» Давыдова, незавершённой из-за смерти автора и опубликованной в виде одной (первой) части в 1888 году в Лейпциге. Артисту также принадлежат 4 концерта и «Концертное аллегро» для виолончели с оркестром, симфоническая картина «Дары Терека» и оркестровая сюита, большое количество сольных и камерных виолончельных опусов, романсы. Опера Чайковского «Мазепа» написана на либретто, переданное Давыдовым, который заинтересовался этим сюжетом, но не имел возможности окончить сочинение.

**1874 (по некоторым данным 1870)–1876: Портен Арвид Владимирович** (1836–1901). Брал уроки в Риге у К.Ф. Лютцау (ученика М. Борера), после отъезда этого педагога в Москву – у К.К. Маркс-Маркуса. Около года занимался у Ф.

---

<sup>457</sup> Подробнее об этом см.: Гинзбург Л.С. Цит. изд. Кн. 3. М., 1965. С. 36. По некоторым сведениям, на подарках Матв. Виельгорского – двух виолончелях работы Н. Амати – также играли Франц Кнехт и Эрнст Венявский (брат Г. Венявского). Апокрифическое изложение истории с вручением инструмента Давыдову находим, кроме того, в воспоминаниях его ученика Карла Фукса: «Виельгорский давно обещал подарить свою виолончель тому, кто лучше всех сыграет “Швейцарский” [№ 7] концерт Ромберга. Передавая этот инструмент Давыдову, он произнёс: “По правде, я никогда не слышал, чтобы Вы играли Швейцарский концерт Ромберга, но я не могу представить кого-нибудь играющего лучше, чем Вы”». – См.: Fuchs C. Carl Davidoff // The Strad. 1892. March. P. 190.

Куммера в Дрездене, с 1856-го – в классе Серве в Брюссельской консерватории (завершил образование с дипломом и первой премией). Концертировал по всей Европе. Впервые выступил в Петербурге 14 марта 1860 года и почти сразу же был приглашён в оркестр Итальянской оперы, где работал до 1874-го. В консерватории – адъюнкт Давыдова, уволился по болезни. Затем концертировал в Варшаве, долгое время провёл в Париже и Генте (с 1886-го профессор консерватории).

**1873–1901: Маркс-Маркус Карл Карлович** (1820–1901). С 1840-го – виолончелист в оркестре Гевандгауза, в 1843-м студент Лейпцигской консерватории<sup>458</sup>, в 1845 – солист оркестра Рижского городского театра (по рекомендации Ф. Мендельсона и Ф. Давида). В 1856–1885 гг. работал в оркестре Итальянской оперы Петербурга. Старейший столичный педагог. Преподавал в Инструментальных классах Придворной певческой капеллы (1857–1893) и Петербургской Театральной школы (с 1856 г.); его учеников Давыдов охотно принимал в свой класс. В 1873 году Маркс-Маркус приглашён в консерваторию на должность адъюнкта, с 1877-го – младший преподаватель, с 1880-го – старший преподаватель, с 1886-го – профессор. Автор инструктивных пьес для виолончели, ансамблей для 2 и 4 виолончелей, методического пособия «24 диатонические и хроматические гаммы», изданного в 1886 году и официально принятого консерваторией в качестве руководства.

**1887–1911: Вержбилович Александр Валерианович** (1849 или 1850 –1911) – лучший и самый известный из учеников Давыдова, олицетворяющий первое предметное воплощение тенденции преемственности внутри собственно русской школы. Учился в консерватории в 1866–1871 гг., с 1887-го – преподаватель, с 1890-го – профессор. В 1877 году, после ухода Давыдова, занял, в результате конкурсного испытания, место первого виолончелиста в оперном оркестре Императорских театров; в 1885-м уволен оттуда «согласно прошению» (т.е. по собствен-

---

<sup>458</sup> Можно предполагать, что педагогом Маркс-Маркуса в Лейпцигской консерватории был тогдашний (до 1848 г.) концертмейстер виолончелей оркестра Гевандхауза, немецкий виолончелист Уитман (Whittmann), поскольку, по уставу оркестра, его музыканты были обязаны преподавать в городской консерватории, первоначально разместившейся в здании оркестра (эта традиция просуществовала вплоть до 1890 года). – См. подробнее: Wasielewski W.J. The violoncello and its history. New York, 1968. P. 26.

ному желанию). Выдающийся солист и ансамблист, постоянный участник симфонических, камерных, квартетных (совместно с Л. Ауэром, Пиккелем, Вейкманом) собраний ИРМО, неутомимый гастролёр, один из любимых партнёров А.И. Зилоти. Автор виолончельных пьес и большого количества переложений.

**1898–1899: Фёдоров Пётр Павлович** (1863–1942). Выпускник консерватории по классу Давыдова «в заведовании» Вержбиловича (до 1884-го учился у Вержбиловича, после 1884-го – у Давыдова, в 1887-м закончил у Вержбиловича). В 1890–1896 гг. работал в оркестре Мариинского театра и преподавал в музыкальных школах столицы. В консерватории – ассистент Вержбиловича. В 1900-м, вследствие туберкулёза лёгких, был вынужден переселиться на юг. Выступал и преподавал в Ростове-на-Дону, Екатеринодаре, Симферополе, Ялте, Одессе. В числе учеников – выдающийся педагог Александр Яковлевич Штример (1888–1961), впоследствии профессор Петроградской консерватории и учитель Даниила Шафрана.

**1900–1917: Гербек Эмиль Фёдорович** (1855–1917). Ученик Й. Вернера (Мюнхен) и Ф. Гегенбарта (Прага). В 1874–1907 работал в оркестре Императорских театров, с 1877 – солист. Преподавать в консерваторию приглашён на место Фёдорова, с 1909 – профессор. В классе Гербека учились, в частности, О. Фогельман (впоследствии профессор Рижской консерватории) и М.И. Ямпольский (в дальнейшем профессор Московской консерватории).

**1905–1918: Алоиз Владислав (Ладислав) Францевич** (1860–1918). Окончил Пражскую консерваторию по классу Гегенбарта. В 1879–1886 преподаватель Музыкального училища ИРМО в Киеве; в 1886–1891 солист оперного оркестра в Варшаве, профессор варшавского Музыкального института; в 1891–1893 педагог Музыкального училища Одессы, в 1891–1897 концертмейстер виолончелей Одесской оперы; с 1897-го – солист петербургского Придворного оркестра. С 1901 (после смерти Маркс-Маркуса) – профессор инструментальных классов Придворной певческой капеллы, с 1905 – преподаватель виолончели и камерного ансамбля в консерватории, с 1909 – профессор.

**1911–1919: Аббиате Луи** (1866–1933). Учился в Турине у К. Казелло, в Па-

рижской консерватории у Ж. Дельсара. Солист оркестра театра «Ла Скала»; успешно концертировал в европейских странах, в том числе в России в 1899 году. В 1911-м, после смерти Вержбиловича, – профессор консерватории (среди его учеников, в частности, – приехавший из Ростова-на-Дону Штример). Выступал как солист и ансамблист, принимал участие в сонатных вечерах с пианисткой М.Н. Бариновой. Был членом жюри первого в России конкурса виолончелистов, организованного в ознаменование 50-летия Московского отделения ИРМО (декабрь 1911, Москва). После отъезда из России в 1919 году возглавлял Школу музыки в Монако. Автор симфонических поэм и камерных ансамблей, Концерта для виолончели с оркестром, 2-х сюит и 5-ти сонат для виолончели и фортепиано, многочисленных пьес для виолончели соло; каденций к концертам Й. Гайдна, Л. Боккерини и Шумана, виолончельных транскрипций (например, «Детского альбома» Шумана), а также «Школы для виолончели» (1900).

**1914–1918: Ямпольский Марк Ильич** (1879–1951). В 1913 окончил Петербургскую консерваторию по классу Гербека, затем был его ассистентом. С 1921 жил и преподавал в Москве, с 1930 профессор консерватории. Выступал как камерный исполнитель, а также в составе Персимфанса. Среди учеников – Л.С. Гинзбург, Б.В. Доброхотов, А.П. Стогорский.

**1916–1918: Пресс Иосиф Исаакович** (1880 или 1881 –1924). Закончил Музыкальное училище Харьковского отделения ИРМО по классу С.С. Глазера, в 1902 – Московскую консерваторию у А.Э. фон Гленна. Брал уроки у Кленгеля и П. Казальса. С 1898 концертировал как солист и ансамблист (выступал с Ф.И. Шаляпиным, В.И. Сафоновым, К.Н. Игумновым). С 1906 участник «Русского трио» (совместно с женой В.И. Мауриной-Пресс и братом М.И. Прессом). В 1911-м на I Всероссийском конкурсе виолончелистов в Москве получил (совместно с Е.Я. Белоусовым) II премию. С 1916-го профессор Петроградской, с 1918-го – Киевской, затем Одесской консерваторий. В 1921 уехал из СССР, концертировал в Европе и США. С 1922 преподавал в Истменовской школе музыки при Рочестерском университете. В числе наиболее известных учеников – Л.В. Березовский.

**МОСКВА**

**1863-1866: Эзер Карл Фёдорович** (1833 или 1834–1891). Ученик Куммера и Грюцмахера. В 1862–1890 солист оркестра Большого театра; много выступал в составе ансамблей (в частности, вместе с Н.Г. Рубинштейном). Преподавал виолончель в Музыкальных классах РМО.

**1866–1870: Косман (Коссман) Бернгард** (1822–1910). Ученик К. Дрекслера, Т. Мюллера и Куммера, выдающийся виртуоз. В Россию приехал в 1866 году специально для преподавания в консерватории по приглашению Н.Г. Рубинштейна. До этого работал в лучших оркестрах Европы – в Парижской опере, Лейпцигском Гевандхаузе, Лондонском симфоническом оркестре и Веймарской Придворной капелле (камер-виртуоз, концертмейстер и солист). Общался и выступал с Мендельсоном, Листом, Бюловым, Й. Иоахимом, Ф. Лаубом, был любимым виолончелистом И.С. Тургенева. Параллельно с работой в консерватории занимался активной сольной и ансамблевой деятельностью. После отъезда из Москвы жил в Баден-Бадене, продолжая публичные выступления. С 1878 года – профессор Франкфуртской консерватории. Автор виолончельного концерта и фантазий на оперные темы, транскрипций романсов Ф. Шуберта, каденций к концертам Гайдна, Шумана и И. Раффа, а также этюдов и упражнений, актуальных по сей день.

**1870–1890: Фитценгаген Вильгельм** (Василий Фёдорович, 1848–1890). Ученик Мюллера и Грюцмахера. Солист Саксонской Придворной капеллы, замечательный ансамблист, участник крупных музыкальных фестивалей. В первой половине 1870 года получил подряд два весьма выгодных предложения: от Листа – занять место солиста в Веймарской капелле, и от Н.Г. Рубинштейна – преподавать в Москве. Как известно, выбрал второе. Здесь совмещал активную профессорскую деятельность с выступлениями в квартете и сольно, работой концертмейстера оркестра ИРМО. Автор 4 концертов и других концертных и камерных сочинений для виолончели, переложений и обработок, а также «Технических этюдов» ор. 28, которые частично сохранились в педагогическом репертуаре и сейчас. Первый исполнитель и автор донныне популярной (и уже ставшей классической)



исполнительской редакции «Вариаций на тему рококо» Чайковского (1877, издана в 1878).

**1 февраля – май 1890: Семашко Мариан Ромуальдович** (даты жизни не установлены). В 1882–1890 гг. студент Московской консерватории по классу Фитценгагена. Активный участник отчётных ученических вечеров и престижных «больших» (сборных) консерваторских концертов, где нередко присутствовали представители царской фамилии и иные высокопоставленные лица. Преподавал в *alma mater* полгода – в «переходный» период после смерти учителя и до назначения фон Гленна. С 1892 – артист оркестра Большого театра (по рекомендации Чайковского). Близкий друг семьи А.П. Чехова.

**Сентябрь 1890–1921: Гленн (Глен) Альфред Эдмундович фон** (1858–1927). Выпускник Давыдова (учился в 1877–1881 гг.). С успехом концертировал в крупнейших европейских городах. Проработал в оркестре столичной Итальянской оперы лишь год (1882–1883), затем – после лондонских гастролей – приглашён солистом Берлинского Филармонического оркестра, где тоже задержался на год (1883–1884). В 1884–1890 гг. возглавлял классы виолончели, контрабаса и камерного ансамбля Харьковского отделения ИРМО, с 1888-го – организатор и дирижёр студенческого местного университетского оркестра. В 1890-м приглашён в Московскую консерваторию Сафоновым (бывшим соучеником по столичной консерватории), несмотря на то, что Чайковский считал более подходящей для должности профессора виолончельного класса кандидатуру А.А. Брандукова – ученика Фитценгагена и весьма значительного исполнителя. Фон Гленн вскоре после приглашения занял должность помощника ректора и преподавал более 30 лет, до эмиграции в 1921 году, параллельно оставаясь востребованным солистом и ансамблистом (до 1905-го). В 1921–1925 работал в Таллине, в 1925–1927 – в знаменитой консерватории Клиндворта-Шарвенки в Берлине.

*Приложение 7. Де Гойя-и-Лусьентес Ф.Х.*  
**«Портрет Хосе Альвареса де Толедо-и-Гонзага». 1795 г.**

Портрет экспонируется в Музее Прадо (Мадрид)



**Приложение 8. Образцы постановок рук на виолончели в иллюстрациях**

1. Неизвестный художник. Портрет Луиджи Боккерини, играющего на виолончели. Ок. 1764-1767. Оригинал картины находится в Национальной галерее провинции Виктория (Австралия).



2. Дескарси Р. Жан-Луи Дюпор. Оригинал экспонируется в Musée de la Musique de Paris.



3. Бернгард Ромберг. Изображение помещено в издании: Romberg В. Violoncell Schule von Bernard Romberg in zwei Abtheilungen. Berlin, 1840. P. 4.



4. Юстус Иоганн Фридрих Дотцауэр. Изображение помещено в издании:  
Dotzauer F. Violonzell-Schule. Mainz, 1824. S. 7.



### Приложение 9. Нотные примеры

1. Ромберг Б. «Вариации на русские темы для виолончели и струнных инструментов» d-moll, op. 20, партия виолончели

The musical score is written for a cello in D minor. It begins with a quarter note (Q) and a *dolce* marking. The first staff is in 2/4 time, while the rest of the piece is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic figures such as triplets, sixteenth-note runs, and slurs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and natural signs (0) are placed above the notes to indicate fingerings. The piece concludes with a double bar line.

2. Виельгорский А. «Тема с вариациями для виолончели с оркестром» a-moll,  
партия виолончели

Violoncello

ВАРИАЦИЯ IV И КОДА

The musical score is written for a cello in 2/4 time, starting with a forte (*ff*) dynamic. The first system consists of a single staff with a bass clef, featuring a series of chords and eighth-note patterns. The second system is divided into two staves: the left staff continues the bass clef line with triplets and eighth-note patterns, while the right staff uses a treble clef for a melodic line with triplets and a final cadence marked with a double bar line and a fermata. The piece concludes with a final chord in the bass clef staff.