

Кустов Михаил Юрьевич

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

профессор кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов,
кандидат искусствоведения, профессор,
заслуженный артист России

ТВОРЧЕСТВО НЕМЕЦКИХ СКРИПАЧЕЙ И ВИОЛОНЧЕЛИСТОВ XIX ВЕКА КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ ФОРМИРОВАНИЯ МИРОВОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТРУННО-СМЫЧКОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

С позиций нашего времени чрезвычайно интересно наблюдать движение центров (доминант) развития классического музыкального искусства. В данном случае мы будем говорить о струнно-смычковом (далее — «смычковом») исполнительстве и педагогике в современном классическом виде, насчитывающем 400-летнюю историю.

Подобно тому, как классическая архитектура зародилась в древней Греции, так и великие итальянские скрипачи Корелли, Вивальди, Тартини не только создали начальные образцы симфонии, инструментального концерта, ансамблевой сонаты, трио, квартета, но и сформировали базовую технологию смычкового исполнительства.

Ко второй половине XVIII века эпицентр инструментального искусства сместился в сторону Германии и Парижа. Вивальди на два столетия оказался забыт, ученики Корелли — Джеминиани и Локателли осели в Лондоне, где гонорары были значительно выше итальянских. К первой половине XIX столетия происходит ряд примечательных явлений.

Во-первых, чтобы получить мировое признание, музыканту необходимо было пройти апробацию Европой, а «Европа» в то время — это Париж и города (музыкальные центры) Германии. Если бы Паганини остался в Италии, он, вероятно, не сделал бы такой блистательной карьеры.

Почему так по-разному — во Франции только Париж, а в Германии многочисленные города: Дрезден, Лейпциг, Берлин, Франкфурт-на-Майне, Кессель, Кётен, Мейнинген и другие? Потому что Париж являлся эпицентром музыкальной жизни Европы, своего рода музыкальной Меккой, уникальным местом встречи, общения, взаимодействия и обмена мнениями мировой музыкальной элиты.

В Германии же музыкальная деятельность была рассредоточена по разным городам, представляющим собой столицы герцогств, королевств, императорств (объединение Германии произошло лишь в 1871 году под эгидой Пруссии со столицей в Берлине). И при каждом венценосном дворе считалось престижным обязательно содержать капеллу (небольшой оркестр), или инструментальный ансамбль, а иногда даже театр.

Во-вторых, примерно к периоду 1800–1820 гг. завершается процесс усовершенствования (реконструкции, переделки) старинных уникальных

итальянских инструментов (Амати и Страдивари и других мастеров) и стабилизации их параметров и размеров. То есть, через 100 лет после создания шедевры великих мастеров переделывали или доделывали, приспособлявая гриф для виртуозной игры в высоких позициях. В чём это заключалось. Для того чтобы удлинить и стабилизировать игровой участок струны (мензуру), врезали новую шейку и накладывали более длинный и узкий гриф (поэтому если нам нужно удостовериться, подлинно ли это старинный инструмент, следует обнаружить место вклейки новой шейки в головку скрипки или виолончели).

В какой-то период (конец XVII – самое начало XIX века) бытовали два типа виолончелей — «барочная», с коротким и широким грифом, и обновлённая, с длинным грифом, приспособленная для виртуозной игры. Это ясно просматривается в творчестве Гайдна: очень скромное по тесситуре использование виолончели в камерных и оркестровых сочинениях, и невероятно трудная, даже для современных исполнителей, тесситура в его виолончельных концертах Ре-мажор и До-мажор. Так, и у Бетховена: скромное фактурно-тесситурное использование виолончели в ранних виолончельных сонатах ор. 5 №1 и № 2, написанных в 1796 году, и совсем иное, виртуозное решение фактуры в произведениях более позднего периода (1808–1815) — виолончельных сонатах № 3 ор. 69, № 4 ор. 102 и виолончельной партии в его Тройном концерте для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром ор. 56.

Добавим, что именно к этому времени установились современные параметры смычка: материал (фернамбук — дерево, которое тонет в воде), длина, вес, центр тяжести, конструкция колодки, объём и качество конского волоса. Смычок — второй половины нашего инструментария.

В-третьих, к 1820 году происходит реальное разделение композиторской и исполнительской музыкантской деятельности. Музыкант-исполнитель становится самостоятельной и необходимой фигурой в передаче произведения от композитора к слушателю. Отсюда объективно возникает необходимость в воспитании музыканта-исполнителя в самом широком спектре профессии: оркестровый и камерный ансамблист, методист-педагог, солист-виртуоз.

В-четвёртых, начинается процесс формирования образовательных структур музыкальной педагогики. Создаются учебные заведения — консерватории нового типа (в отличие от консерваторий-приютов эпохи Барокко). Так, рождаются консерватории:

Париж	— 1795 г.
Прага	— 1811 г.
Вена	— 1814 г.
Брюссель	— 1823 г.
Варшава	— 1826 г.
Лейпциг	— 1843 г.
Дрезден	— 1856 г.
С.-Петербург	— 1862 г.
Берлин	— 1865 г.
Москва	— 1866 г. и т.д.

В-пятых, возникает необходимость инструктивно-учебного (педагогического) материала (литературы), которого до того времени как категории не существовало. Для учебных задач барочные композиторы сами создавали произведения, которые мы сейчас вводим в разряд высокохудожественных. Свои 500 инструментальных концертов Вивальди написал именно в учебных целях. Концертными для него были только «Времена года». Вообще, он мыслил себя как оперный композитор, создавая блистательные виртуозные арии для контр-теноров (кастратов). От учебной рутины он и уехал в Вену с любимой женщиной в 1740 году.

Подобная ситуация с учебным материалом была и у И. С. Баха. Приглашённый учителем музыки для детей герцога кётенского Леопольда (1717–1723), а затем и в Лейпциг в школу при соборе Св. Фомы, Бах сам создавал учебный материал в виде маленьких прелюдий и фуг, 2-х и 3-хголосных инвенций для клавира и т. д. Кроме того, он написал уникальные сочинения: сольные сонаты и партиты (сюиты) для скрипки и виолончели, ансамблевые сонаты для смычковых, для фортепиано — Хорошо темперированный клавир (*Wolt temperirte klavir* — «Правильно настроенный клавир») и другие произведения.

Любопытно, что при отсутствии инструктивной учебной литературы, методические трактаты для разных инструментов в то время создаются, например, «Основательное скрипичное училище» Леопольда Моцарта (отца великого Вольфганга), «Опыт, как правильно играть на клавире» Ф. Э. Баха, «Методики» Кванца и множества других авторов.

Немецкие скрипачи и виолончелисты первой половины XIX века **первыми в мировой музыкальной педагогике** создают инструктивно-педагогический репертуар, формируя новую модель учебного процесса.

Таким образом, по целому ряду причин и обстоятельств на авансцену исторического развития смычкового инструментализма к первой половине XIX века выдвигается немецкая исполнительская и педагогическая школа. А уже на её основе формируется русская и далее — мировая исполнительская школа.

* * *

Выстроим хронологическую цепочку передачи эстафеты немецких музыкально-педагогических принципов (сначала к русским скрипачам и виолончелистам, а далее к американским), которые в результате становятся всемирными.

Начнём с виолончелистов, которые внесли неоценимый вклад в создание инструктивного материала. Может быть, перечисленные ниже имена немецких виолончелистов XIX века не столь известны широкой музыкальной общественности, как плеяда скрипачей-виртуозов этого времени. Тем ценнее и важнее объективная информация, заложенная в данной статье. Как правило, виолончелисты работали в оркестрах, занимались ансамблевым исполнительством (трио, квартеты), вели педагогическую деятельность, создавали инструктивно-методическую литературу, в виде сборников этюдов и упражнений.

Выстроим генеалогические цепочки, ведущие от немецких музыкантов-педагогов к русским учебным заведениям.

Ю. Доцауэр – Ф. Куммер – Б. Коссман (в 1866–1870 гг. первый приглашённый профессор Московской консерватории);

Ю. Доцауэр – К. Шуберт – К. Давыдов (основатель петербургской виолончельной школы);

Ф. Грюцмахер – В. Фитценгаген (в 1870–1890 гг., после отъезда Б. Коссмана, профессор Московской консерватории, ему Чайковский посвятил Вариации на тему «Рококо») – А. Брандуков (выдающийся русский виолончелист, друг Чайковского и Рахманинова).

Приведём краткие сведения о немецких виолончелистах, сформировавших эту педагогическую преемственность.

Юстус Иоганн Фридрих Дотцауэр (нем. *Justus Johann Friedrich Dotzauer*, 1783–1860) — виолончелист, композитор и музыкальный педагог, автор целой серии сборников упражнений (учебных пособий — *Ubungen*). Это: «Виолончельная школа» (нем. “*Violoncellschule*”, *op.* 165, 1832 г.), «18 этюдов нарастающей сложности» (фр. “*18 exercices d’une difficulté progressive*”, *op.* 120), «24 ежедневных упражнения для овладения виртуозностью» (нем. “*24 taglichen Studien zur Erlangungen der virtuozitet*”, *op.* 155*b*), «Школа игры флажолетами» (нем. “*Schule des Flageolettspiels*”, *op.* 147, 1837) и другие.

Учениками Дотцауэра являются Фридрих Куммер, Карл Шуберт, Карл Дресклер и много других виолончелистов. Его школа отличалась от французской тем, что он первый предложил держать смычок у колодки, подобно тому, как это делают современные виолончелисты. Французские школы рекомендовали держать смычок на некотором расстоянии от колодки. В 1826 году в Лейпциге Ю. Дотцауэр стал первым, кто издал собственную редакцию шести сюит для виолончели соло И. С. Баха.

В 1799–1801 гг. он служил в Мейнингенской придворной капелле, затем некоторое время жил и работал в Лейпциге (1801–1805), играл в оркестре Гевандхауза и в самом первом составе струнного квартета Гевандхауза. В 1806 г. отправился для совершенствования своего мастерства в Берлин, где занимался под руководством Бернхарда Ромберга. В 1811 г. начал работать в Дрезденском придворном оркестре, в составе которого играл вплоть до выхода на пенсию в 1850 году.

Доцауэр оставил множество композиций для камерных и симфонических составов, общим счётом до 200 произведений, однако главная его роль состоит в создании инструктивных материалов для виолончели.

Фридрих Август Куммер (нем. *Friedrich August Kummer*, 1797–1879) — виолончелист и композитор. Ученик Ю. Дотцауэра, брал уроки у Б. Ромберга, часто приезжавшего в Дрезден на гастроли. В 1812 году поступил в Дрезденскую капеллу как гобоист, поскольку вакансии виолончелиста не было. Затем, при поддержке К. Вебера получил место виолончелиста, а в 1850–1864 гг. стал концертмейстером виолончельной группы.

В качестве ансамблевого исполнителя был известен своими дуэтами с Францем Шубертом, а также игрой в квартете. В частности, известны лейпцигские квартетные вечера 1838 года, в которых выступал коллектив в составе выдающихся музыкантов того времени: Пьера Байо — профессора Парижской консерватории (первая скрипка); Кароля Липиньского — польского виртуоза (вторая скрипка); Феликса Мендельсона (альт) и Фридриха Куммера.

Композиторское наследие Куммера разнообразно, оно включает ряд произведений для виолончели, в том числе — концерт, концерттино в форме вокальной сцены, концертштюк для двух виолончелей, фантазии на темы популярных опер («Роберт-дьявол» Дж. Мейербера, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно) и народных песен разных стран. Куммеру также принадлежат транскрипции для виолончели и фортепиано сочинений Франца Шуберта.

Очень важным фактом является его руководство классом виолончели в Дрезденской консерватории со времени её основания (1858). Среди учеников Куммера, в частности, — Берхардт Косман и Юлиус Гольтерман. Виолончелистами стали и двое его сыновей. Сын Макс Куммер в 1867–1871 годах работал в Одессе, где с успехом выступал как солист и камерный музыкант. В 1839 году он опубликовал «Школу игры на виолончели», а также множество этюдов и упражнений для виолончели.

Бернхард Косман (нем. *Bernhard Cossmann*, 1822–1910) — ученик Ф. Куммера. Играл в оркестрах Парижа (в том числе в 1840 году в оркестре Парижской оперы), Лондона (1841), Лейпцига (1847, оркестр Гевандхауз). Был концертмейстером Веймарского симфонического оркестра под управлением Ф. Листа (1850). Б. Косман является **первым профессором по классу виолончели Московской консерватории** (1866–1870, приглашён Н. Г. Рубинштейном). Автор этюдов и упражнений для виолончели.

Фридрих Грюцмахер (нем. *Friedrich Grützmacher*, 1832–1903) — виолончелист, педагог и композитор. Ученик К. Дрекслера — виднейшего представителя школы Ф. Дотцауэра. В 1849–60 гг. он являлся концертмейстером оркестра Гевандхауз в Лейпциге, с 1860 года — концертмейстером придворного оркестра в Дрездене. Одновременно он с успехом концертировал как солист в Германии и других странах Европы, в том числе в России (1878, 1884). Ф. Грюцмахер обладал виртуозной техникой, красивым, выразительным звуком. Его игра отличалась строгим академическим стилем. Он способствовал обогащению виолончельного репертуара, освобождению его от салонных произведений. Ему принадлежат редакции виолончельных произведений И. С. Баха, Л. Боккерини, Дж. Тартини (многие из них, однако, существенно отличаются от оригиналов), концертов Б. Ромберга, сонат Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Рубинштейна.

Значительна исполнительская деятельность Ф. Грюцмахера. Он сделал виолончельные транскрипции скрипичных сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана. Он исполнил трио А. Рубинштейна *op.* 18 вместе с автором и Ф. Давидом в 1854 году и трио *op.* 52 в 1857 году. Собственные

многочисленные сочинения Ф. Грюцмахера (концерты, пьесы, этюды) сохранили лишь педагогическое значение.

В разные периоды он являлся профессором консерваторий Лейпцига (1850–1860) и Дрездена (1860–1892). Им составлен сборник «Высшая школа виолончельной игры». Грюцмахер воспитал много видных виолончелистов, среди них — В. Фитценгаген, Х. Беккер, Б. Виферт и другие.

Карл Фридрих Вильгельм Фитценгаген (нем. *Karl Friedrich Wilhelm Fitzenhagen*, 1848–1890) стал рано обучаться игре на виолончели у Ф. Грюцмахера и скоро сделался видным виртуозом в Германии. В 1870 году он был приглашен Н. Рубинштейном (после отъезда Б. Коссмана) на должность **профессора виолончели Московской консерватории**. В этой должности В. Фитценгаген пробыл 20 лет до самой смерти, принимая участие в выступлениях оркестра и квартета ИРМО, а также в качестве солиста в концертах ИРМО.

В. Фитценгаген написал немало произведений для своего инструмента: инструктивные, виртуозные, больше всего переложения, романсы; струнный квартет, премированный Санкт-Петербургским обществом камерной музыки. Как профессор, он отличался редкой энергией. В числе его учеников Анатолий Брандуков (золотая медаль), выдающийся русский виолончелист.

П. И. Чайковский посвятил Фитценгагену «Вариации на тему Рококо» для виолончели с оркестром, *op. 33*. Существуют две редакции этого произведения: первая — авторская, вторая — Фитценгагена. Обе редакции на конкурсе им. П. И. Чайковского приняты к исполнению как равнозначимые.

После смерти В. Фитценгагена профессором виолончели в Московскую консерваторию был приглашён выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик К. Ю. Давыдова, выходец из семьи обрусевших немцев **Альфред (Константин) Эдмундович фон Глен (1858–1927)**. В его классе учился виолончелист мирового уровня **Григорий Пятигорский**. С 1925 года фон Глен преподавал в консерватории в Берлине.

Бернхард Генрих Ромберг (нем. *Bernhard Heinrich Romberg*, 1767–1841) — особая фигура в развитии мирового виолончелизма. Как и Паганини в скрипичном исполнительстве, он стоит особняком в инструментальной иерархии. В истории виолончельного искусства имя Ромберга ознаменовало целую эпоху, для которой характерен переход от классического стиля к романтическому. Вместе с этим, искусство Ромберга олицетворяло яркое проявление виолончельной виртуозности.

В период 1790–1793 гг. Ромберг служил в Боннской придворной капелле, играл в квартете вместе с юным Бетховеном, который состоял там в качестве альтиста. В 1801–1802 гг. Б. Ромберг — профессор Парижской консерватории. В 1805–1806 гг. и в 1816–1819 гг. — солист Берлинской придворной капеллы. С 1820 г. жил в Гамбурге.

Неоднократно и продолжительно бывал в России: в 1806–1807 гг. и в 1808–1812 гг. — в этот период он создаёт в России семью. У него родился сын Карл, будущий виолончелист оркестра императорских театров в Петербурге. В третий приезд Б. Ромберга (1825–1827) у него сложились

дружеские отношения с графом Матвеем Виельгорским, виолончелистом-любителем, соратником А. Рубинштейна по созданию Русского музыкального общества и первой в России консерватории. Последний приезд выдающегося немецкого виолончелиста в Россию пришёлся на 1828–1830-е годы [6, с. 17–18]. Как видим, творческие и жизненные связи Б. Ромберга с Россией были чрезвычайно интенсивны. Его Влияние на дальнейшее развитие виолончельного исполнительства огромно, а педагогическая ценность его виолончельных концертов, учебных этюдов и сонат сохранилась до наших дней.

Карл Богданович Шуберт (нем. *Karl Schubert*, 1811–1863) — ученик Ф. Доцауэра. С 1828 г. концертировал в Германии и в других странах. С 1835 года жил в России, активно участвуя в её музыкальной жизни. Он солист оркестра Петербургского оперного театра, участник струнного квартета ИРМО, а с 1842 г. — директор Петербургского филармонического общества. Среди его учеников К. Ю. Давыдов, который получил от него великолепную инструментальную школу. Некоторое время (1862) К. Шуберт был профессором Петербургской консерватории.

Карл Юльевич Давыдов (1838–1889) — ученик К. Шуберта. С 1852 г. концертировал в России и за рубежом. Был солистом и концертмейстером ряда оркестров, в том числе Гевандхауза. Профессор Лейпцигской консерватории (с 1860 г.) и Петербургской консерватории (1862–1887 гг., в период 1876–1878 гг. её директор). Глава русской классической виолончельной школы.

Получив отличную виолончельную подготовку в России у К. Шуберта, К. Давыдов, тяготевший к композиторскому творчеству (напомним, что в его итоговом творческом портфеле Опера, 5 виолончельных концертов, камерные инструментальные произведения, романсы), решил совершенствовать свою композиторскую технику в Лейпцигской консерватории. Для этой цели он в 1859 году приехал в Лейпциг и по случаю оказался на одном из камерных вечеров. Выдающиеся исполнители того времени И. Мошелес, Ф. Давид и Фр. Грюцмахер должны были играть Трио Ф. Мендельсона. Но неожиданно оказалось, что Фр. Грюцмахер болен, и концерт находится под угрозой срыва. Тогда из публики вышел К. Давыдов и предложил своё участие в исполнении Трио.

Концерт прошёл с большим успехом. Администрация Гевандхауза предложила К. Давыдову в следующем сезоне выступить в симфонической программе с Виолончельным концертом. За лето К. Давыдов пишет свой Первый виолончельный концерт *op. 5*, который он исполнил сначала в Москве, а затем в Лейпциге. Профессионалы и критика высоко оценили исполнительские качества молодого русского виолончелиста.

К. Давыдова приглашают концертмейстером оркестра Гевандхауз и профессором Лейпцигской консерватории по классу виолончели (дополнительно отметим, что в его виолончельном классе учился брат Эдварда Грига — Йун Григ) [2, с. 23–30]. Таким образом, Карл Юльевич Давыдов был

приглашён профессором Петербургской консерватории как специалист, прошедший апробацию в одной из ведущих консерваторий Германии.

* * *

Более сложную «наследственную» педагогическую цепочку представляет собой скрипичная династия, причём, влияние Парижа в этой линии более чем очевидно — каждый скрипач, имеющий исполнительские амбиции, считал необходимым получить «фирменный знак» Парижской консерватории, что называется, «причаститься Парижем». Но и «немецкий след» в скрипичной педагогической цепочке так же просматривается вполне отчётливо.

Можно считать, что европейскую скрипичную профессиональную школу заложил итальянец Джованни Батиста Виотти (1755–1824), проживавший всю свою творческую жизнь в Париже. От него идут ниточки к первым скрипичным профессорам Парижской консерватории — П. Роде, П. Байо, Р. Крейцеру.

Особое слово о французском скрипаче немецкого происхождения (его отец переехал из Германии в Париж) **Родольфе Крейцере** (фр. *Rodolphe Kreutzer*, 1766–1831). Он — ученик основателя Мангеймской школы А. Стамица. Концертировал с 13-летнего возраста и уже в 17 лет являлся солистом Королевской капеллы в Париже. Вскоре Р. Крейцер становится крупнейшим деятелем парижской музыкальной культуры, одним из ведущих профессоров Парижской консерватории, создателем коллективного труда «Скрипичная школа Парижской консерватории» (совместно с П. Байо и П. Роде).

Важнейшее значение в освоении техники игры на скрипке имеют «Этюды и капризы» Р. Крейцера (первое издание 1796 г.), которые **открыли новое направление в скрипичной педагогике**, оказав влияние не только на парижскую, но и на немецкую и — далее — мировую инструктивно-педагогическую скрипичную технологию.

Возвращаясь в Германию, начнём «генеалогическую» педагогическую цепочку от Людвиг Шпора: **Л. Шпор – Ф. Давид – Й. Иоахим – Л. Ауэр** – далее русская и мировая школы.

Людвиг Шпор (нем. *Ludwig Spohr*, 1784–1859) — необычайно разносторонний деятель музыкальной культуры. В 1817–1819 гг. он являлся директором театра во Франкфурте-на-Майне. В 1821 году в Дрездене Шпор основал музыкальное общество Санта-Цицилия (наподобие римского). С 1822 года он живёт в небольшом немецком городке Кесселе. Шпор создал одну из первых немецких романтических опер, оказав влияние на творчество К. Вебера и Р. Вагнера. Он написал 9 симфоний, 10 опер, 12 скрипичных и 4 кларнетовых концертов, большое количество ансамблевых произведений, много гастролировал как скрипач-виртуоз, его считали вторым, после Паганини, европейским виртуозом. Игра Шпора отличалась задушевностью тона.

Л. Шпор много сделал для совершенствования игрового процесса на скрипке. Он в 1820-х годах изобрёл подбородник, создав позиционный комфорт для виртуозного исполнительства. Ввёл в практику дирижирование палочкой. Л. Шпор положил начало немецкой скрипичной (считай, мировой) скрипичной школы. Автор «*Violinschule*» (1833), он воспитал 187 учеников, среди которых **Ф. Давид**, М. Хауптман, Х. Рис.

Фердинанд Давид (нем. *Ferdinand David*, 1810–1873) — ученик Л. Шпора. С 1826 г. играл в оркестре Королевской оперы в Берлине, а с 1836 г. — концертмейстер Гевандхауз-оркестра. Друг и соратник Ф. Мендельсона, он возродил забытые произведения композиторов эпохи Барокко, в том числе И. С. Баха, сделав редакцию его Партит и Сонат для скрипки соло. Ф. Давид является первым исполнителем Концерта Мендельсона ми-минор. Он составитель сборника «*Die hohe Schule des Violinspiels*» («Высшая школа скрипичной игры»). Среди его учеников выдающиеся музыканты XIX века — Й. Иоахим и А. Вильгельми.

Йозеф Иоахим (нем. *Joseph Joachim*, 1831–1907) — венгр по национальности, один из ярчайших представителей немецкой скрипичной школы. В разное время являлся концертмейстером симфонических оркестров в немецких городах: Веймаре (1849–1853), Ганновере (1853–1866), Берлине (с 1866 года). С 1868 г. он директор и профессор Высшей школы музыки в Берлине. Дружил с Шуманом и Брамсом, активно популяризировал произведения классиков и написал методический труд «*Violinschule*». Одним из наиболее выдающихся его учеников является Л. Ауэр.

Леопольд Семёнович Ауэр (также Лев Семёнович, нем. *Leopold Auer* 1845–1930) — крупнейший педагог мирового масштаба, стал носителем и продолжателем немецкой классической традиции. Почти 50 лет (1868–1917) жил в России, являясь профессором Санкт-Петербургской консерватории и примариусом струнного квартета ИРМО. В 1918 году он вместе со своими любимыми учениками эмигрировал в США.

Леопольд Ауэр создал всемирно известную исполнительскую скрипичную школу, привнёс методические и педагогические принципы, идущие от корифеев немецкой скрипичной школы, на русскую, а затем и американскую почву. Написал книги «Моя школа игры на скрипке». «Интерпретация произведений скрипичной классики.

* * *

Как видно из проделанного краткого исторического обзора, принципы и традиции, идущие от немецкой смычковой педагогики начала XIX века, вследствие педагогической «эстафеты» были привнесены в российскую музыкальную культуру и оказали огромное влияние на формирование собственно русской исполнительской школы. Это касается как начальных этапов обучения, так и высших художественных проявлений.

Нет ни одного пособия по обучению игре на скрипке или виолончели, изданных к настоящему времени, где бы не было виолончельных этюдов Куммера, Доцауэра, Грюцмахера, каприсов для скрипки Крейцера.

Актуальность инструктивных материалов, которые находятся в опусах названных мастеров смычковой педагогики, сохранилась и по сей день. Более того, чрезвычайно важна та эстетика, которую несёт немецкое исполнительское искусство XIX века, например, Й. Иоахима (а затем Л. Ауэра) или Ф. Доцауэра (а затем К. Давыдова), опирающееся — в противовес салонно-виртуозному стилю — на самые высокие образцы классической музыки.

Список литературы и источников

1. *Брейтбург, Ю. А.* Й. Иоахим-педагог и исполнитель [Текст] : / Ю. А. Брейтбург. – Москва : Музыка, 1966. – 116 с.
2. *Гинзбург, Л. С.* История виолончельного искусства [Текст] : Монография: в 4-х т. /Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1965. – Т. 3 (русская классическая виолончельная школа). – 615 с.
3. *Доцауэр, Ю. Ф.* Ubungen, op. 120, 47, 54, 35, 70, 158 [Ноты] / J. J. F. Dotzauer. – Leipzig. – М. : Изд. А. Гутхейля.
4. *Косман, Б.* «Упражнения для виолончели для развития беглости и силы в пальцах и чистоты интонации» [Ноты] / В. Cossmann. – Петроград : Иво «А. Юргенсон». – М. : Госмузиздат. 1934 г. – 28 с.
5. *Крейцер, Р.* Этюды для скрипки [Ноты] / ред. А. Ямпольского. – М. : Музыка, 1991. – 24 с.
6. *Минкин, Ю. В.* Русская смычковая школа XVIII–XIX веков (вопросы становления и развития) [Текст]. / Ю. В. Минкин. – Волгоград : РИС Волгоградского муниципального института искусств им. П. А. Серебрякова, 2001. – 232 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь. [Текст] : – М. : «Советская энциклопедия», 1991. – 671 с.