

Юй Ялун

Российская государственная специализированная академия искусств,
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
Хэнаньский университет,
475001, Китайская Народная Республика, Хэнань, Кайфэн, улица Минлунь, дом 85

ФОРМИРОВАНИЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ В РОССИИ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ

Становление музыкального искусства имеет глубокие исторические корни, в этой связи особую актуальность приобретают вопросы укрепления национальных исполнительских школ и традиций. Начало XIX века отмечено появлением и утверждением многочисленных европейских исполнительских школ с присущими им педагогическими особенностями и методическими принципами. В предлагаемой статье прослеживается процесс формирования виолончельной школы — как в исторической ретроспективе, так и в современных условиях, выделяются имена западноевропейских и русских музыкантов, сыгравших значительную роль в развитии системы профессионального обучения в России.

Особое внимание уделяется творческому наследию К. Ю. Давыдова — выдающегося исполнителя и педагога, одного из основоположников русской виолончельной школы, который воспитал плеяду иностранных и русских виолончелистов. Цель статьи — рассмотреть процесс кристаллизации русской школы игры на виолончели.

Ключевые слова: русская виолончельная школа, профессиональное исполнительство, национальные музыкальные корни, творчество К. Ю. Давыдова

DOI: 10.36871/hon.202202012

Статья поступила в редакцию: 27 февраля 2022 года

Рекомендована в печать: 14 марта 2022 года

Информация об авторе:

Юй Ялун — аспирант, доцент музыкального института Хэнаньского университета, приглашенный первый виолончелист Хэнаньского национального оркестра (Китайская Народная Республика)

41329395@qq.com

ORCID: 0000-0002-3480-9655

В отличие от инструментов семейства виол, появление которых больше было связано с аристократическими кругами феодального общества, виолончель утвердилась в конце XV – начале XVI века в результате длительной эволюции народных смычковых инструментов. Сначала ее применяли преимущественно как басовый регистр в разных ансамблях и называли *basse de violon* (фр.), то есть басовая скрипка. Считается, что название «виолончель» впервые было использовано в сборнике сонат Дж. Аррести для вторых и третьих голосов с добавлением партии *виолончели*, изданном в Венеции в 1665 году. В работе М. Преториуса «*Syntagma museum*» (1619) находим одно из первых упомина-

ний о современном строе виолончели, хотя в XVI–XVII веке встречались также пятишестиструнные инструменты этого типа. В книге «История виолончели» Эдмунд ван дер Стратен указывал, что «уровень технических достижений виолончели был крайне низким и его нельзя было даже сравнивать с уровнем скрипичного или гамбового исполнительского искусства» [7, 554]. Стоит отметить, что на этот же период приходилось и время расцвета виолы да гамба, которая пользовалась популярностью как сольный и как ансамблевый, оркестровый инструмент, успешно конкурируя с виолончелью. Для нее писали мадригалы, канцоны, ричекары И.-С. Бах, Д. Букстехуде, Ф. Куперен,

Г. Перселл, Г. Телеман и др. В связи с этими жанрами происходило и постепенное формирование сольного использования виолончели, ее звуковых, тембровых и технических ресурсов [2, 13].

Возникновение исполнительского и композиторского интереса к инструменту можно отнести к концу XVII века, то есть времени активизации инструментального исполнительства в разных жанрах и областях музыкального искусства. По этому поводу И. Кванц в своем труде «Опыт игры на флейте» (1752 год) в разделе «Сольная игра» пишет следующее: «Сольная игра на виолончели не такое уж легкое дело (!!!), для сольной игры рекомендуется виолончель меньшего размера, чем та, которая используется для сопровождения большой музыки» [1, 267].

Расцвет виолончельного искусства начался в XVIII веке, когда виолончель окончательно вытеснила виолу да гамба. Модернизация инструмента (смена строев, освоение игры со шпилем, держание смычка, использование подставки), обогащение его звуковых ресурсов, красочной палитры повлекло за собой усиление его художественного, музыкально-воспитательного влияния на культурную прослойку европейского общества. Начало XIX века выделяется появлением и утверждением разных европейских исполнительских школ с присущими им педагогическими особенностями и методическими принципами. Так как эти школы были непосредственными предтечами русской, то считаем необходимым кратко остановиться на их важнейших характеристиках.

Развитие немецкой виолончельной школы связано с деятельностью трех выдающихся исполнителей — Б. Ромберга, Ю. Доцауэра и Ф. Куммера. Будучи известным педагогом, Б. Ромберг изложил свои педагогические и методические взгляды в известной «Школе игры на виолончели» (1839). В частности, по его предложению были введены в практику ложбинка на грифе, мешавшая биению струны о гриф при сильном нажатии смычка, утончена шейка инструмента, удлинены шейка и гриф, увеличено расстояние между грифом и корпусом. Б. Ромбергу принадлежит заслуга максимального развития приема использования большого пальца в качестве опоры в верхних регистрах на соседних струнах, что постепенно позволило реже применять изменение позиций (цит. по: [2, 20]). Целый ряд приемов, предложенных Б. Ромбергом, получил распространение

в виолончельной литературе последующего времени (например, пассажи легато на одной струне, ряд натуральных флажолетов на одной струне, чередующийся со звучанием одной струны и т. д.). В своей «Школе» автор уделяет значительное внимание динамическим оттенкам, связывая их применение с искусством пения, подчеркивая тем самым сходство игры на виолончели с пением и выразительностью человеческого голоса.

Особенно значимыми для развития теории и методики обучения игре на виолончели в XIX веке стали труды Ю. Доцауэра «Виолончельная школа» (1832), «Виолончельная школа для начального обучения» (1836), «Школа игры флажолетами» (1837), «Практическая школа игры на виолончели» (1888). Анализ их содержания свидетельствует о методичности и внимании известного виолончелиста к исполнительским проблемам. В его работах теоретически и практически был освоен прием применения подставки, что стало новым словом в виолончельной методике; систематизировано до 120 штриховых комбинаций, введена наглядная схематическая таблица штрихов, среди которых интересны пунктирные штрихи и различные виды арпеджио. Для современной виолончельной практики важно то, что в аппликатуре гамм предложены различные варианты, в частности с открытыми струнами и без них, представлен материал для развития навыков игры двойными нотами (включая кварты и квинты), приведен редкий в виолончельной практике пример исполнения октав.

Из нотных изданий Ю. Доцауэра следует отметить «Практическую школу», содержащую четыре тетради этюдов на разные виды техники, расположенных в порядке постепенного возрастания трудностей (от элементарных упражнений до сложных виртуозных этюдов) и «Школу флажолетов», в которой представлена методика овладения этим приемом, двойные ноты, гаммы и упражнения в игре флажолетами, дополнительный раздел посвящен *pizzicato*, выполняемому левой рукой. Что касается его «Ежедневных упражнений», то этот вид учебно-тренировочного материала стал достаточно популярен в Германии, такого рода упражнения писали почти все известные немецкие виолончелисты.

К величайшим немецким исполнителям и педагогам-виолончелистам, оказавшим влияние на дальнейшее развитие виолончельного искусства, исследователи относят и Ф. Куммера. Судя по «Школе для виолон-

чели», изданной в 1839 году, главной целью обучения игре на инструменте автор считает достижение полнзвучного, мощного, но не жесткого тона. По его словам, исполнительские приемы виолончели «не следует перегружать украшениями, вибрацией, *portamento, rubato*» [6, 68].

Стоит отметить, что во второй половине XIX века в Германии выходит несколько методических работ, посвященных обучению игре на виолончели. Это «Школа для виолончели» (1845) Себастьяна Ли, «Школа виолончельной игры» (1885) Йозефа Вернера, «Катехизис игры на виолончели» (1890) К. Шредера, в которых кроме основных сведений по истории и устройству инструмента, рассматриваются вопросы технического развития музыканта, основывающегося на принципах немецкого и французского направлений подготовки виолончелистов. Значительный научный интерес представляют педагогические очерки талантливого педагога и исполнителя Ф. Грюцмахера, отраженные во введении в его пособие «Избранные этюды из произведений прославленных старых мастеров-виолончелистов». Методическое значение сборника состоит в том, что вместо схематических и формальных упражнений для развития исполнительских навыков здесь используются произведения (или фрагменты из них), которые могли бы заинтересовать учащихся с художественной стороны.

Существенным прогрессивным шагом французской виолончельной педагогики XIX столетия можно считать «Школу игры на виолончели» Ш. Бодио, развивающую положения предыдущих изданий. Она состоит из двух частей: первая отведена начальному обучению, вторая — очерчивает «пути, ведущие к полному освоению инструмента» [4, 11]. Автор отмечает значение сознания и методичности в занятиях, строит практические упражнения на музыкальных отрывках, обеспечивая их партией сопровождения (фрагменты из произведений В. Моцарта, Л. Керубини, Б. Ромберга). В содержание школы входят упражнения в *sons files*, большое внимание уделяется штрихам, позициям, ставке, двойным нотам, хроматизмам, арпеджио, *pizzicato*, растяжениям, флажолетам, украшениям. Особенностью данной методики является то, что наряду с плавными штрихами автор одновременно предлагает овладевать *spiccato* и *staccato*, при этом обращает внимание на энгармонические звуки, подчеркивая отличие их интонирования на виолончели и темперированном фор-

тепиано. Существенный интерес представляет его ашпликатура гамм без открытых струн, что продолжает развитие принципов выдающихся французских виолончелистов братьев Дюпор, но используется в гаммах с четырьмя диезами и бемолями.

Наши представления об уровне теоретико-методического обеспечения процесса обучения игре на виолончели во второй половине XIX века дополняют работы французских виолончелистов, в частности школы П. Шевильера (1865), П. Васлена (1884) и И. Рабо (1885). Во всех трех школах большое внимание уделено развитию разнообразной и гибкой техники смычка, что способствует достижению элегантности и грации штрихов, характерных для французских исполнителей.

Наконец, остановимся на более детальном анализе формирования русской виолончельной школы. Известно, что император Петр II брал уроки игры на виолончели у Риделя, который в 1727 году был назначен придворным мастером фехтования и игры на виолончели [8, 174]. Многие иностранные артисты, среди которых были итальянские виолончелисты Гаспаро и Оглио, служили при дворе императрицы Анны Иоанновны. Первым же русским виолончелистом, игравшим в Императорском оркестре с 1770 года, был Черщевский [там же]. Известным исполнителем на виолончели был и Матвей Юрьевич Виельгорский (1787–1863), семья которого поселилась в России после раздела Польши в 1772–1774 годах. Он получал уроки игры на виолончели у Бернхарда Ромберга (о роли которого в формировании немецкой виолончельной школы речь шла выше). По настоянию графов Салтыковых, Виельгорских и князей Голицыных музыкальная жизнь России в начале XIX века значительно стимулировалась, повысился интерес к оркестровому и сольному исполнительству, в том числе и к искусству виолончели, что привело к формированию основ русской виолончельной школы. Виельгорский подарил свою виолончель работы Страдивари Карлу Давыдову (1838–1889)¹, которого часто по праву называют первым выдающимся русским виолончелистом. Чайковский считал

¹ В 1960 году «виолончель Давыдова» (именно такое официальное название носит этот музыкальный инструмент) была приобретена выдающейся виолончелисткой Жаклин Дю Пре, на ней она играла до конца своей исполнительской карьеры в 1970 году. Ныне с этим инструментом выступает китайский виолончелист Йо Йо Ма.

Давыдова незаурядным художником и называл «царем виолончелистов» [2, 393].

Давыдов родился в 1838 году в Гольдингене Курляндской губернии Российской империи (ныне Кулдига, Латвия). Большой музыкальный талант исполнителя проявился у него очень рано, но его отец, врач и скрипач-любитель, настоял на том, чтобы Карл занимался не только игрой на виолончели и фортепиано, но и математикой. Степенью по математике в Санкт-Петербургском университете Давыдов был отмечен раньше, чем сосредоточился на музыке как на роде деятельности. Первые профессиональные уроки игры на виолончели Давыдов получил у Генриха Шмидта в Москве, а затем обучался у Карла Шуберта в Санкт-Петербурге. Занятия на виолончели он продолжал и в Лейпциге, у Грюцмахера. Намереваясь стать композитором, он имел возможность изучать композицию и теорию музыки в Лейпцигской консерватории у Морица Гауптмана — известного теоретика с опытом работы в области скрипки, акустики, архитектуры и математики (среди других известных его учеников были скрипач Фердинанд Давид и дирижер Ганс фон Бюлов). Философия Гауптмана оказала глубокое влияние на молодого виолончелиста — идеи об акустике и гармонии благодаря его образованию прекрасно воспринимались им, дополняя математические знания.

В 1859 году Давыдов успешно заменил своего заболевшего педагога Грюцмахера в ансамбле с Фердинандом Давидом. Это выступление содействовало его приглашению для сольного исполнения с Лейпцигским оркестром. Здесь Давыдов решил представить свой только что написанный технически сложный концерт для виолончели с оркестром № 1 си минор. К концу того же года виолончелист был назначен солистом Лейпцигского оркестра Гевандхаус. По словам М. Кэмпбелл, «Давыдов был одним из первых, кто связал технику игры с анатомией и физиологией, а также раскрыл технические и художественные достоинства, которыми успешно пользовались Беккер, а затем Фейерман и Казальс» [5, 199].

Уже в начале своего творческого пути Давыдов начал гастролировать в странах Европы, но вскоре предпочел карьеру преподавателя игры на виолончели. В 1876 году он был назначен профессором Санкт-Петербургской консерватории, сменив в этой должности своего бывшего учителя Карла Шуберта и став самым первым русским профессором-виолонче-

листом в этом учебном заведении. Его мастерство и строгое обучение в традициях немецкой школы позволили ему развить свой собственный подход к виолончельной педагогике. Давыдов считал, что виолончелисты могут многое заимствовать из скрипичной техники. По этой причине он изучал технику игры выдающихся скрипачей, особенно своего партнера по квартету Леопольда Ауэра. Мастерство владения инструментом у Давыдова было непревзойденным: интонация безупречна даже в самых высоких регистрах, тон великолепен, но виртуозность никогда не шла в ущерб выразительности музыки. Он разработал то, что мы теперь иногда называем «шарниром Давыдова» — усовершенствовал навыки положения большого пальца на нижних струнах, а также экспериментировал с использованием гармонического изложения на одной струне, чередующейся и резонирующей с соседней струной, что видно в одной из самых популярных его композиций «У фонтана». Тем не менее первостепенная важность качества тона побудила его выступать за использование аппликатуры, которая сохраняла мелодию или виртуозный пассаж на верхних струнах, где они звучали более ярко, вместо того чтобы оставаться на месте и играть на нижних струнах. Этот принцип русской школы отличался от французской и немецкой системы.

Заслуживает внимания и вклад Давыдова в смычковую технику. Он выступал за свободный захват грифа при более гибком запястье, а также за освобождение и давление указательным пальцем, что давало больший контроль над смычком и мощный, равномерный тон. В результате игра Давыдова получила признание за красивую фразировку и певучий звук. Пьесу «У фонтана», где много штриха «*spiccato*» — очень быстрого удара по струне, над которым мы даже сегодня упорно трудимся, практически невозможно исполнить натянутым запястьем. Среди учеников Давыдова в Санкт-Петербургской консерватории были и иностранцы: Карл Фукс, Лео Стерн, Ханус Вихан, которому А. Дворжак посвятил свой концерт для виолончели с оркестром. Отчасти связанным со школой Давыдова был и известный виолончелист Григорий Пятигорский, обучавшийся в Московской консерватории у Альфреда фон Глена — также ученика Давыдова.

Заслуживает особого упоминания и фигура Александра Вержбиловича (1850–1911), тоже обучавшегося у К. Давыдова. Благодаря назначению профессором класса виолон-

чели в Санкт-Петербургской консерватории, он продолжил традицию русской виолончельной школы, стал придворным солистом и виолончелистом Санкт-Петербургского квартета под руководством Леопольда Ауэра. Вержбилович был учителем Леопольда Ростроповича — еще одного одаренного русского виолончелиста, обучавшего своего сына, впоследствии выдающегося российского виолончелиста Мстислава Ростроповича.

Систематизированное обобщение многолетнего педагогического опыта К. Давыдова, прогрессивность его методических взглядов представлены в его «Школе игры на виолончели» (1887). Анализ содержания этого труда позволил изложить в виде тезисов некоторые из его основных положений:

- 1) воспитание музыканта-художника; стремление к единству художественного и технического развития учащегося;
- 2) достижение высокой культуры звучания как в кантиленных эпизодах, так и в пассажных и штриховых;
- 3) ориентация на принцип концентрации внимания учащегося изначально на основной трудности, временно отвеченной от других, что сохраняет свое значение и в современной виолончельной методике;
- 4) исключительное внимание к безупречной интонации на основе постоянного слухового контроля;
- 5) четкая дифференциация узкого и широкого положения пальцев на грифе; введение в виолончельную методику приема под названием «шарнир Давыдова»;
- 6) направление педагогических действий на развитие инициативы ученика, на подготовку его к предстоящей самостоятельной деятельности музыканта-художника.

В этом отношении К. Давыдов стоял на позиции, хорошо сформулированной Г. Ларошем: «...важнейшей задачей школы является — активизировать и разумно направить самостоятельную деятельность ученика» [3, 140].

Первым виолончелистом, назначенным профессором в открытую в 1866 году Московскую консерваторию, стал Вильгельм Фитценхаген (которому П. И. Чайковский посвятил ряд своих виолончельных сочинений, в том числе и «Вариации на тему рококо»). Среди студентов, которые учились у Фитценхагена в Москве, были Анатолий Брандуков, Петр Даниельшпенко и Иван Сараджев. Анатолий Брандуков (1856–1930) много гастролировал в качестве солиста и артиста камерного ансамбля. Его мастерством восхищались

Чайковский, который посвятил Брандукову свое «Пещо каприччиозо», и С. В. Рахманинов, создавший в расчете именно на его исполнение свою «Виолончельную сонату».

В XX веке исполнительский уровень русской виолончельной школы поднялся до невиданных высот. Благодаря педагогической деятельности и мастерству С. М. Козолупова (1884–1961), русское виолончельное искусство приобрело широкую популярность. Как бывший ученик Вержбиловича в Санкт-Петербургской консерватории Козолупов сохранял и развивал его школу в разных городах России, где ему приходилось работать. Но кульминацией его деятельности стало преподавание в Московской консерватории, которое продолжалось сорок лет — с 1921 по 1961 год. Среди педагогических особенностей профессора Козолупова была концентрация внимания ученика на технических навыках. Он был известен тем, что обучал студентов этюдам, гаммам и позициям, обязывая их выучивать наизусть фортепианную и/или оркестровую партию, а не только виолончельную часть произведения, которую они исполняли.

Он воспитал целую плеяду выдающихся музыкантов, среди которых Мстислав Ростропович, Святослав Кнушевицкий, Валентин Берлинский (солист квартета имени Бородина), лауреат международного конкурса им. П. И. Чайковского Наталья Шаховская и дочь профессора — профессор Московской консерватории Галина Козолупова, продолжавшая традиции своего отца. Однако именно Мстислав Ростропович (1927–2007) стал одним из самых знаменитых музыкантов всех времен. Его мастерство не только как виолончелиста, но и как дирижера и пианиста, признано во всем мире. Его влияние на исполнительское искусство можно было наблюдать не только благодаря основанному им Международному конкурсу виолончелистов (ныне носящему его имя), но и той поддержке, которую он всегда оказывал молодым виолончелистам. Некоторые из русских студентов Ростроповича, учившиеся в его классе в Московской консерватории, добились больших успехов во всех странах. К ним относятся Давид Герингас, Борис Пергаменщиков, Наталья Гутман, Миша Майский, Лев Евграфов (1934–2021), у которого в ассистентуре-стажировке обучался автор этой статьи. Эти известные виолончелисты-солисты также являются выдающимися педагогами, передающими свое мастерство следующему поколению исполнителей XXI века.

Рассмотрим труды российских педагогов-виолончелистов, основывающиеся на важнейших положениях методики К. Давыдова. К основным и передовым для своего времени пособиям можно отнести «Школу для виолончели» Л. Альбрехта (1874), близкую в своих основных положениях давыдовскому направлению в виолончельном искусстве. Она была первым оригинальным методическим трудом для виолончели, написанным и изданным в России на русском языке. Школа охватывает все основные элементы игры на виолончели — от простых исполнительских навыков до сложных штрихов, двойных нот, флажолетов. Ее ограниченность, по мнению специалистов, заключается в использовании устаревшего приема удержания виолончели без шпилья, недооценке роли верхней части правой руки при движении смычка. Менее развит и интересен в музыкальном плане по сравнению с давыдовским нотный материал «Школы», где этюды написаны для виолончели в сопровождении фортепиано. К достоинствам пособия можно отнести проявленное автором понимание роли пальцев в смычке, смены позиций, широкое использование штрихов как важного средства выразительности, стремление приблизить свои

теоретические и методические наработки к практическим исполнительским задачам.

Свое педагогическое значение до настоящего времени сохранила «Полная новейшая практическая школа для виолончели» Я. Розенталя (1890). Это учебное пособие, направленное на популяризацию виолончельного образования, содержит немало оригинальных рекомендаций по вопросам обучения. Оно привлекает методичностью изложения и расположением материала, тщательным описанием деталей исполнения и обучения отдельным техническим вопросам.

В целом отметим, что в развитии инструктивных жанров в виолончельной литературе можно выделить два направления: первое (более типичное для немецкой школы) связано с созданием множества схематических этюдов и ежедневных упражнений, направленных на совершенствование «ремесленной», технической сноровки. Второе, более характерное для русской школы, обусловлено стремлением соединить чисто технические задачи с музыкально-выразительными. В пользу последнего говорят и концертные наименования пьес — «каприз» и «каприччио», «прелюд», «концертный этюд» — и введение для этюдов программных заголовков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М. : Музыка, 1978. 287 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. Кн. 4. М. : Музыка, 1978. 407 с.
3. Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Со вступ. ст. М. И. Чайковского и воспоминаниями Н. Д. Кашкина: в 2 т. М. : Музыкально-теоретическая библиотека, 1913–1924.
4. Baudiot C. N. Méthode de violoncelle. Paris: E. Gallet, 1899. 99 p.
5. Campbell M. The Great Cellists. London: Robson, 2004. 277 p.
6. Kummer F. A. Violoncell-Schule: für den ersten Unterricht nebst einhundert und ein zweckmassigen Übungsstücken. Leipzig: Hofmeister, 1839. 112 s.
7. 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 : in 2 vol. New York: AMS Press, 1976. 717 p. (Reprint from the ed. of 1915).
8. Wasielewski W. J. von. Das Violoncell und seine Geschichte. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. 260 s.

Yu Yalong

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

Henan University
28 Ming Lun Street, Kaifeng, Henan, 475001, People's Republic of China

FORMATION OF THE CELLO SCHOOL IN RUSSIA: WESTERN EUROPEAN TRADITIONS AND NATIONAL ORIGINS

The formation of musical art has deep historical roots, and therefore the issues of strengthening national performing schools and traditions are of special relevance. This article traces the

process of the cello school formation, both in historical retrospect and in modern conditions. It highlights the names of Western European and Russian musicians who played a significant role in the development of the professional education system in Russia. Particular attention is paid to the creative heritage of Karl Davydov, an outstanding performer and teacher, one of the founders of the Russian cello school. The goal of this article is to consider the process of crystallization of the Russian cello school.

Keywords: Russian cello school, professional performance, national musical roots, creativity of K. Yu. Davydov

DOI: 10.36871/hon.202202012

Received: February 27, 2022

Accepted: March 14, 2022

Information about the author:

Yu Yalong — Ph.D. student, Associate Professor of the Music Institute of Henan University, Visiting Chief Cellist of the Henan National Orchestra (People's Republic of China)

41329395@qq.com

ORCHID: 0000-0002-3480-9655

REFERENCES

1. Becker Kh., Rinar D. *Tekhnika i iskusstvo igry na viloncheli* [Technique and Art of Cello Playing]. Moscow, 1978. 287 p. (In Russian)
2. Ginzburg L. S. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva* [The History of Cello Art : in 4 vol.]. Vol. 4. Moscow, 1978. 407 p. (In Russian)
3. Larosh G. A. *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statei* [Collection of Music and Critical Articles. With the introduction of M. I. Tchaikovsky and memories of N. D. Kashkin : in 2 vol.]. Moscow, 1913–1924. (In Russian)
4. Baudiot C. N. *Méthode de violoncello* [Cello Method]. Paris, 1899. 99 p. (In French)
5. Campbell M. *The Great Cellists*. London, 2004. 277 p. (In English)
6. Kummer F. A. *Violoncell-Schule: für den ersten Unterricht nebst einhundert und ein zweckmassigen Übungsstücken* [Violoncello School: for the First Lessons Together with One Hundred and One Practical Exercises]. Leipzig, 1839. 112 p. (In German)
7. 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 : 2 in vol.* New York, 1976. 717 p. (Reprint from the ed. of 1915). (In English)
8. Wasielewski W. J. von. *Das Violoncell und seine Geschichte* [The Cello and Its History]. Leipzig, 1911. 260 p. (In German)

