AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Violoncello

MAGISTERSKÁ PRÁCE

EVOLUCE VIOLONCELLOVÝCH KONCERTŮ KARLA DAVYDOVA

Anna Boiprav

Vedoucí práce : odb. as. Mikael Ericsson

Oponent práce: Tomáš Strašil, MgA.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Musical Arts

Cello

MASTER THESIS

EVOLUTION OF KARL DAVYDOV CELLO CONCERTS

Anna Boiprav

Thesis advisor: odb. as. Mikael Ericsson

Examiner: Tomáš Strašil, MgA.

Date of graduation:

Academic title granted: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

EVOLUCE VIOLONCELLOVÝCH KONCERTŮ KARLA DAVYDOVA

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Děkuji za pomoc pří psaní této práce vedoucímu mé diplomové práce, panu odb. as. Mikaelu Ericssonovi, děkuji za podnětné připomínky.

Ráda bych poděkovala mojí mámě Irině Aslanové a Marie-Anně Bukačové za jejich podporu, pomoc s korekturou a úpravou práce.

ABSTRAKT

Tato magisterská práce je zaměřena na rozbor vývoje violoncellových koncertů ruského skladatele, interpreta a pedagoga Karla Julieviče Davydova. Především je to analýza vzestupného rozvoje od virtuózneho typu koncerta k typu virtuózně-symfonickému.

Tato práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. První kapitola se ve třech podkapitolách soustředí na typizaci a charakteristice smyčcových koncertů. Druhá kapitola se v šesti podkapitolách věnuje souvislosti západoevropských tradic a zvlášností vývoje violoncellové tvorby v Rusku. Třetí kapitola se ve dvou podkapitolách a čtyřech menších podkapitolách soustředí na osobnost Karla Julieviče Davydova, periodizaci jeho tvorby a analýzě jeho violoncellových koncertů.

ANNOTATION

This master thesis is focused on analyzing the development of cello concerts written by Russian composer, respected cellist and teacher Karl Julievich Davydov. In the first place, the analysis is about the upward development of the genre – from virtuosic type of concerts to virtuosic-symphonic type of cello concerts.

This thesis is divided into three main chapters. The first chapter in the three subsections is focused on typing and characterization of string concerts. The second chapter in the six subsections devoted to the context of Western European traditions and peculiarities of the development of cello art in Russia. The third chapter in two separate sections and four smaller subsections focus on the personality of Karl Julievich Davydov, periodization of his work and analysis of his cello concerts.

OBSAH

Seznam príloh

Úvod

Poslední desetiletí v umění, zejména hudebním umění, roste zájem o národní a autorské styly, které v průběhu času byly výraznějšími styly utlačeny do pozadí. Přiblížit se k hlubšímu pochopení procesů vývoje hudebního umění umožňuje studium širokého spektra hudebních skladeb, které tvoří pozadí a živnou půdu pro mistrovská díla světového umění. Je důležité si uvědomit, že mnoho polozapomenutých děl koncertní hudby mají nespornou uměleckou hodnotu a často jsou zařazovány do současného repertoáru. Výše zmíněné lze zcela uplatnit na violoncellové koncerty K. J. Davydova, které se vyznamenávají hloubkou a výrazem autorského záměru. Po mnoho let byly nedílnou součástí učebních osnov, ale v poslední době se s nimi lze čím dál častěji setkat v programech významných koncertních umělců. Přitom v Evropě a Americe s dílem K. J. Davydova nejsou obeznámeni dokonce ani profesionálové. Na absenci profesionálního pohledu na tvorbu hudebníka poukazuje George Kennaway: „Základní dílo Lva Ginsburga[1] o ruských violoncellistech 19. století nebylo nikdy přeloženo do angličtiny, což zapříčinilo to, že za hranicemi Ruska chybí ucelená studie tvorby Karla Davydova jak violoncellové, tak skladatelské.“[2]

---

1) Jedná se o základní monografii Lva Solomonoviče Ginsburga *Historie umění violoncella* (*История виолончельного искусства)* ve čtyřech svazcích. První vydání Moskva: МУЗЫКА, 1965.

2) KENNAWAY, George. *Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries.* Ph.D. diss. Univ. of Leeds, 2009. P.16 (Citace převzaty z disertační práce D. B. Gudimova *Formování a rozvoj ruské violoncellové školy v kontextu evropské tradice* (Д.Б.Гудимов *Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции* РАМ им.Гнесиных, Moskva, 2015.Str. 5.))

Kapitola 1: Typizace a charakteristika smyčcových koncertů

Podrobný rozbor hudebního díla – violoncellových koncertů K. J. Davydova, jejímž cílem je identifikovat typické a jedinečné rysy interpretace žánru, přispívá k pochopení vývoje violoncellového koncertu v tvorbě skladatele. Tento vývoj znázorňuje v zhuštěné formě základní etapy vývoje romantického smyčcového koncertu: od virtuózního k virtuózně-symfonickému. Přičemž je třeba mít na paměti historický a kulturní kontext a tradice, s nimiž je spojen jeho skladatelským odkazem. Bezprostřední vliv na koncerty Davydova měla tvorba virtuózních skladatelů první poloviny 19. století, úspěchy skladatelů „lipské“ školy, v neposlední řadě tvůrčí činnost ruských současníků.

Na základě charakteristiky v hudební vědě můžeme definovat následující základní typy smyčcového koncertu 19. století: virtuózní typ, přechodný typ a virtuózně-symfonický typ. Toto vnitřní dělení je poněkud relativní, ale je nezbytné pro vytvoření obšírného a zároveň jasného přehledu vývoje žánru. Čtyři violoncellové koncerty Davydova, napsané v období mezi roky 1860 a 1879, zastupují nejdůležitější etapy tohoto vývoje.

Virtuózní koncert (spolu s doprovodnými žánry koncertních fantazií s operními tématy, variacemi na témata populárních písní, virtuózních charakterních skladeb) je výrazovým prostředkem virtuózního typu v klasicko-romantickém směru hudebního umění konce 18. století až první poloviny 19. století. V poslední době v dílech mnoha umělců pojmy "virtuozita" a "virtuózní typ" byly považovány za imanentní vlastnosti tohoto žánru. V některých případech definice "virtuózní koncert" je nadčasovou charakteristikou díla. Nicméně, většina badatelů jej připisují první polovině 19. století. Kromě toho je nutné konstatovat, že pojem „virtuózní“ je použit v této práci v užším slova smyslu, jako přímá manifestace vynikajících schopností umělce.

Na základě virtuózního koncertu v polovině 19. století vzniká nový typ koncertu – tzv. „přechodný“. Počínaje třicátými léty 19. století, rychlý vývoj nového symfonického myšlení a jeho pronikání do všech žánrů přispělo k postupné transformaci koncertu. V důsledku vznikly díla s novými symfonickými principy tematického vývoje a zároveň s tradičními pro virtuózní koncert způsoby demonstrace technické zdatnosti sólisty. V dílech tohoto stylu se objevují jednotlivé znaky romantické tvorby symfonické hudby (koncerty Josepha Raffa, Roberta Volkmanna a řady dalších

skladatelů), a proto lze tyto koncerty stylisticky zařadit do zralého romantismu. Ke stejnému typu koncertu patří díla ruských skladatelů Nikolaje Afanasyeva, Antona Rubinsteina. Tyto koncerty jsou již nezávislými výklady tohoto žánru s přihlédnutím k ruské národní tradici, připravené četnými různorodými variačními cykly na ruská témata zahraničními a tuzemskými virtuózy.

Virtuózně-symfonický typ koncertu získal vedoucí pozici ve druhé polovině 19. století a byl vytvořen na základě obohacení koncertního žánru principy symfonické dramaturgie.

1.1 Virtuózní koncert

Smyčcový virtuózní koncert se utvářel mezi lety 1790 a 1820 a byl plně dotvořen v pozdější fázi mezi lety 1820 a 1840. Mezi hlavní rysy, které charakterizují tento typ koncertu, patří teatrální výraz základních témat, plastičnost společných forem pohybu (především v rozvinutých motorických oddílech), převaha exponovaného materiálu nad rozvíjeným.

Virtuózní typ koncertu se původně začal formovat v oblasti houslové interpretace (koncerty Pierre Gavinièse a jeho žáků, kteří publikovali v Paříži v šedesátých letech 18. století). Tyto koncerty se mnohem méně vyznačují virtuózním leskem a pompézností, což je charakteristické pro virtuózní typ jako celek, a nacházejí se nejčastěji v mezích galantní estetiky.

Giovanni Battista Viotti pokračoval v rozvíjení virtuózního koncertu a pozdní koncerty mistra, které vznikly mezi lety 1792 a 1805, jsou napsány novým, více dramatickým a monumentálním stylem.Tento styl byl dále rozvíjen v dílech jeho žáků Pierre Rodeho, Rodolphe Kreutzhera, stejně jako následovníků Louise Spohra, Niccolò Paganiniho.

Ze školy Viotti se odvětvila francouzsko-belgická smyčcová škola, ke které patří jména violoncellistů Nicholase Josepha Platela a jeho žáka Adriena Françoise Servaise.

Tradice položené Josephem Haydnem, Wolfgangem Mozartem, Ludwigem van Beethovenem v Německu a Rakousku jsou uchovány ve virtuózních koncertech Antona Krafta, Ignaze Josefa Pleyela. Pozdější virtuózní koncerty, vzniklé po roce

1820, jsou hluboce prosáknuté romantickou hudební estetikou. Patří mezi ně například koncerty Louise Spohra.

V Itálii virtuózní typ je rozvíjen v tvorbě Niccoló Paganiniho. V jeho dílech se odrážejí charakteristické rysy hudební estetiky italské romantické opery (Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante).

Vezměme si některé zvláštnosti tematismu a formy virtuózního koncertu. Vzhledem k tomu, že se jednalo o fenomén evropské kultury, který spojil charakteristické tendence italského, francouzského, mannheimského a německo-rakouského instrumentálního stylu. Charakteristickým rysem tematismu prvních částí je důraz na pochodové intonace v hlavních tématech a ariozo-zpěvné ve vedlejších. Spojení tematismu virtuózních koncertů s vokální kulturou začalo být charakteristickým rysem po celou dobu své existence. Významnou roli zde hraje mollová tonalita, která stále více proniká a objevuje se jako primární složka koncertů romantického stylu. Patetický odstín se později stal nejfrekventovanějším v koncertech přechodného a virtuózně-symfonického typu.

Tempo a charakter druhých části jsou většinou označovány jako Adagio. Intonační základ tématu má ve své podstatě vokální charakter. Je zde cítit spojení s francouzskými romancemi z komických oper a vokálních miniatur. Někdy však lze vysledovat spojení s pateticky zabarvenými áriemi z oper-seria a oper Christopha Willibalda Glucka. Takovýto tematismus se objevuje v klasických virtuózních koncertech a občas v pozdějších fázích vývoje tohoto žánru. Uvnitř středních částí je patrná velmi jemná změna nálad se sotva znatelným nádechem dramatu.

Většina finálních částí virtuózních koncertů je napsaná ve formě rondo. Nejběžnější je obrazně-tempový pokyn – Allegretto. Základem tematismu jsou nejčastěji zpěvně taneční prvky, někdy se v refrénech imituje hra národních interpretů na smyčcové nástroje, anebo základ tvoří taneční žánry: polonéza, mazurka, valčík nebo ländler.

Zvláštností rondo finálních částí je velké množství motorických částí, založených na figurativním tematismu a všeobecných formách vývoje. Většina finálních částí je napsaná ve dvoudobým taktu, na rozdíl od mannheimských symfonických a koncertních finálních částí, psaných v třídobých taktech (6/8, 3/8 nebo 3/4).

Při tvorbě formy, částí a celého cyklu virtuózního koncertu sehrály hlavní roli principy mannheimské a italské instrumentální školy. Od "Italů" zdědil virtuózní koncert poměr hudebních charakterů třídílného cyklu a střídání solo – tutti. A od "mannheimců" – formu jednotlivých částí: v první sonátovou, jednoduchou nebo složitou třídílnou ve druhé a rondo ve třetí.

Když mluvíme o změnách, které ovlivnily tonální rozsah, zaměřme se na figurální epiyody. V první řadě, pronikají do nich chromatické a sekundové obraty v podobě opoždění, pomocných vstupních tónů. Přidávají obecnému pohybu expresivní přízvuk a vytvářejí intonační napětí. Objevení živějších obratů přibližuje figurativní obraty s reliéfností tématu, uvnitř toku nevýznamných not začínají prosvítat rysy motivů, témat – v intonační sféře, někdy v souvětích a periodách – v oblasti formy. Vše výše uvedené přibližuje figurativní epizody virtuózních koncertů k hlavním tématům.

Role orchestru ve virtuózním koncertu se uplatňuje ve vývoji a zobecnění základních témat. Za hybnost a pulzování je zodpovědná smyčcová skupina a dechová skupina provádí výrazné zvolací fráze, které vyzdvihuje a odpovídá na repliky sólisty, nebo vytváří plastický kontrapunkt v motorických částech.

V pomalých částech instrumentace je více vzdušná, je zde zapojen neúplný sbor orchestru, většinou jen strunová skupina.

Různé techniky hry: tremolo, flažolety, pizzicato a další expresivní techniky se používají později. V ranní etapě skladatelé používali více tradičních výrazových prostředků, "zlaté kroky" u lesních rohů, imitace basových „dud“ a také fanfáry.

1.2 Koncert "přechodného typu"

Charakteristickým rysem koncertů přechodného typu je individualizace tematického materiálu, což vede ke vzniku více konvexních a plastických obrazů, což dává velký potenciál pro další rozvoj. V důsledku toho se snižuje počet témat a vývoj materiálu dominuje nad exponováním. Hlavní témata prvních částí pod vlivem nových estetických trendů se mění z charakteristického pro virtuózní koncert "lyricko-dramatického průvodu" na "lyricko-dramatickou výpověď." Velkou roli v tom hraje využití možností instrumentálního recitativu.

Na rozdíl od charakteru *intermezzo* pomalých částí virtuózního koncertu, obrazová sféra koncertů přechodného typu nese znaky vlivu pomalých částí symfonického cyklu. To je patrné zejména ve středních oddílech částí, které často tvoří lyricko-dramatické odbočky, vedoucí k jedné z kulminace částí. Může se zakládat i na zcela novém materiálu a obměněném původním tématu.

Charakter hlavních témat a refrénů finálních částí mají ještě pořád zpěvně- taneční základ. Nicméně, hlavní témata koncertů přechodného typu jsou více spjata s novými tanečními žánry, s každodenní hudbou poloviny 19. století, a s hudbou s národními kořeny. V těchto koncertech je často optimistická, slavnostní atmosféra narušena lyrickými odbočkami, v některých případech spojených tematicky s dramatickým vývojem v první části. Těsně před kodou se běžně vyskytuje otevřená citace témat z předchozích částí, nebo ty mohou být součástí té kody (Y. Raff, A. Rubinstein, N. Afanasev). Sonátová forma byla mezi skladateli poloviny 19. století považována za nejvíce univerzální a dynamickou. V této souvislosti mezi tématy pomalých částí vznikalo napětí a součinnost v duchu sonátové expozice. Stejnou tendence lze pozorovat ve finálních částech. Změnám podléhá také forma cyklu jako celek: vznikají přechody od jedné věty ke druhé, přičemž první věta představuje dvojitou expozici – orchestrální a sólovou. Poté následuje přechod ke druhé větě s tím výsledkem, že finální věta se dostává na místo zdánlivé reprízy. Lze předpokládat, že zdrojem této podoby by mohlo být programové ouvertury a symfonické básně.

Hlavní koncept v oblasti formy koncertu přechodného typu je snaha dosáhnout obrazové a tematické generalizace. V rámci této snahy se projevují jevy, jako jsou interakce různých témat, které vedou k intonačním vztahům mezi jednotlivými částmi, jakožto i intenzivní interakce sólisty a orchestru.

Role orchestru na koncertech přechodného typu výrazně expanduje: orchestr dostává nezávislé obsáhlé oddíly, které předcházejí nebo završují sólové oddíly. Faktura se stává intenzivnější, v širší míře se používá vývoj imitace.

V polovině 19. století se v Rusku z různých důvodů tvorba instrumentálních koncertů výrazně omezila. Všechny tyto důvody byly úzce propojeny a determinovaly se navzájem: za prvé, nadšení ruských skladatelů ze symfonických a operních projektů, za druhé, široká činnost zahraničních virtuózů, která se těšila velkému zájmu veřejnosti a za třetí, zdlouhavé budování národní interpretační školy.

Z violoncellových koncertů hudebníků-cizinců, kteří dlouhodobě žili a pracovali v Rusku, je třeba zmínit koncerty Karla Schuberta (h-moll a g-moll), napsané na konci čtyřicátých let a počátkem padesátých let 19. století. Není pochyb o tom, že tyto koncerty byly dobře známy jeho žákovi Karlu Davydovu. V těchto skladbách jsou jasně zřetelné rysy virtuózního stylu, zejména snaha autora ztělesnit současné tendence ve vývoji symfonického a koncertního žánru: hloubka některých témat, snaha o jejich rozvoji, upevnění role orchestru.

Violoncellový koncert C-dur Nikolaje Afanaseva, vytvořený na konci čtyřicátých let 19. století, je jedním z prvních pokusů vyvinout v instrumentálním koncertu nejnovější vývojové principy, mezi které patří jednodílná kontrastně-složená forma, různorodé vazby mezi oddíly a využití originality ruských lidových intonací.Tematismus skladby je kombinací témat, typických pro virtuózní styl, a tématu, stylizovaného v ruském duchu.To vše umožňuje zařadit tento koncert do přechodného typu.

Dva koncerty pro violoncello Antona Rubinsteina pokračují v naznačených tendencích v koncertu N. Afanaseva ve sbližování ruských a západně-evropských hudebních tradic. Takže, v první větě Prvního koncertu a-moll (1864), což je lyricko-dramatické vyprávění, významné místo je vyhrazeno sólovému výstupu violoncella. Druhá věta je psána v tradičním žánru instrumentální romance. Třetí věta je spojena s první tematickým intonačním průběhem.

Podobné tendence spojování cyklů lze pozorovat ve Druhém koncertu d-moll (1874). Hlavní téma první věty je nejdůležitějším prvkem celého cyklu - na její intonaci je postavena kadence sólisty před druhou větou a před codou finále. Veškerý hlavní tematismus koncertu je postaven na základě ruských lidových písní. Tato skladba má s děly virtuózního stylu společnou přítomnost obšírných figurativních oddílů, přechody mezi částmi, tradiční principy vytváření formy.

Takovým způsobem, v sólových smyčcových, především violoncellových, koncertech přechodného typu se nastínily hlavní tendence dalšího vývoje žánru, které jsou spojené s nejnápadnějšími rysy moderní symfonické hudby. Hlavním rysem se stává intenzivní tematický rozvoj v kombinaci s jasným virtuózním zobrazením, virtuózně-symfonický koncert se stává nejrozšířenějším typem instrumentálního koncertu v příštích desetiletích.

Postupná přeměna koncertu přechodného typu na koncert s výrazně vyjádřenými virtuózně-symfonickými rysy se odehrává v dílech K.Y.Davydova.

1.3 Virtuózně-symfonický koncert

V letech 1840-1850 ve spojení s tendencemi současné symfonické hudby virtuózně-symfonický typ koncertu se utvrzuje jako hlavní. Tento proces však trval až do sedmdesátých let 19. století, zároveň se rozvíjel a měnil se v přechodný typ koncertu. Je charakterizován, jak je uvedeno výše, hlubší uměleckou koncepcí na jedné straně, ale stále úzkou vazbou s tradice virtuózního koncertu.

Podrobně se zaměříme na zvláštnostech tohoto typu koncertu v kapitole 3., s ohledem na vývoj koncertů Davydova.

Kapitola 2: Souvislost západoevropských tradic a zvláštností vývoje violoncellové tvorby v Rusku

Je zřejmé, že bez kolosálních přípravných prací mnoha generací hudebníků, zahraničních odborníků a ruských mistrů, v oboru violoncellového umění Ruska by nebyl možný, s největší pravděpodobností, příchod violoncellisty třídy Davydova. Proto považuji za nutné se alespoň stručně zabývat předchozím vývojem profesionálního hudebního života v Rusku.

2.1 Imperiální a nevolnické divadelní orchestry

Před více než 200 lety byli do Ruska zváni západoevropští skladatelé, interpreti a pedagogové, aby šířili nashromážděné umělecké zkušenosti. V tomto případě by se mělo mluvit spíše o státní politice zaměřené na znatelný nárůst počtu kulturních institucí a zakládání osnovy pro všestranný rozvoj odborné kultury. Ve stejné době, "svébytným centrem a indikátorem úrovně hudebního života se stává <...> divadlo"[3], ve kterém a pro čí požadavky se formoval orchestr evropského typu, vyučovali se interpreti hudbě a evropskému stylu. Je třeba si uvědomit, že například v císařských "operních" orchestrech prvních osm houslistů byli většinou cizinci.

V západních instrumentálních kolektivech nejen kapelníci, ale jiní členové orchestru byli smluvně zajištěni. A samotné kolektivy se mohly najímat buď jedním jakýmkoli patronem-mecenášem, ale také, řekněme, městským úřadem. V Rusku byl velký rozdíl mezi sociálním statutem kapelníka (obvykle pozvaný cizinec, se kterým byla uzavřena smlouva západním způsobem, o čemž bude řeč dále) a obyčejným členem orchestru.Hudební skupiny z velké části byly buď dvorní, nebo nevolnické. Sólista (první housle nebo violoncello) dvorního orchestru často dostal plat několikanásobně vyšší, než jaký dostal na podobné pozici západoevropský kolega[4].

3) ŠACHNAZAROVÁ, Nelli Grigorievna. *Umělecká tradice v evropské kultuře.* Москва,: ГИИ, 1997. С.

4) Zejména roční plat Josepha Haydna na vrcholu jeho kariéry ve službách knížete Pala Antala Esterházyho (osmdesátá léta 19. století) byl, podle propočtů badatelů, roven zhruba 1000 ruským

Natolik štědré odměně se dostávalo nejvyšším představitelům ruského státu, kteří byli v podstatě hlavními mecenáši a adresáty instrumentální hudby ve všech žánrech, formách a projevech. A "tvořitelem" umění, pokud mluvíme o koncertním životě jako celku, bez jakéhokoliv přehánění, byl lid, který dodával umělce do operních a baletních souborů, jakožto i interprety do orchestrů všech úrovní: od nevolnických, které vlastnili aristokraté po státní v imperátorských divadlech.

Imperátosrské orchestry až do poloviny 19. století byly jedinými v zemi velkými soubory, které byly určeny pro interpretaci hudby jakéhokoliv žánru. Podnětem pro vytvoření těchto orchestrů byl vznik ruských imperátorských divadel - velkoplošného a rozvětveného vzdělávání. Historie zařízení se počítá se zřízením Dvorního divadla, jehož činnost se stala stálicí ve třicátých letech 18. století. Dvorní orchestr byl založen v roce 1729 a původně čítal jen 16 interpretů. Do poloviny století dvorní hudba byla rozdělena na "operní" a "komorní hudbu", která byla určena k interpretaci symfonických a sborových děl. A v roce 1766 operní soubor měl mít 16 houslistů, 4 violisty, 2 violoncellisty a kontrabasistu vyjma interprety dechových a bicích nástrojů. Příprava všech těchto hudebníků tudíž potřebovala velké množství pedagogických pracovníků.

Zároveň tehdy neexistovala profese „pedagog“, notoricky známá současnému hudebníkovi: stupeň vzdělání hudebníka „domácího“ nebo „konzervatorního“ (obrazně vzato, jelikož v tomto období v Rusku dosud neexistovala konzervatoř) se stanovilo podle jeho úspěchů na scéně. Nebylo možné dosáhnout respektu jako pedagog, když se hudebník dosud neosvědčil jako koncertní interpret.

2.2 Rodinná tradice předávání profesních návyků

Nejobvyklejší a nejvšednější je rodinná tradice předávání dovedností. Zvláště se to týká praktických neboli řemeslných oblastí. Stojí za zmínku, že v hudební činnosti, stejně jako v jiných oblastech umění, byla tato tradice zachována až dodnes.

---

rublům ve stříbře; plat sólisty operního orchestru imperátorského divadla Alessandro Delfino v roce 1793 byla roven 2500 rublů.

Jediným rozdílem je, že nyní mladí hudebníci pro lepší vzdělání jsou posíláni na studia do speciálních vzdělávacích institucí. "O rozšíření takzvané "rodinné" formy výuky v 17-18. století, což byl v podstatě přenos mistrovství od staršího člena rodiny k nejmladším, svědčí rodiny Bacha, Mozarta, Stamitze, Bendy, Forkreho, Francœura, Leclaira, Duporta, Romberga a dalších"- píše Ginsburg.[5]

Rodinná výuka vyžadovala od žáků, kteří se chtěli naučit „cechovní“ řemeslo, maximální nasazení, proto virtuosové té doby obvykle ovládali ne jeden hudební nástroj a mimo hru na několik nástrojů skládali hudbu a mohli vést hudební soubory. "Ještě v 18. století, <...> bylo možné často najít učitele, který vyučoval hru na housle, violoncello a kontrabas" - pokračuje Lev Solomonovich Ginsburg. Tato tradice trvala dlouhou dobu: Giuseppe Rossini hrál na všechny smyčcové nástroje, lesní roh a trubku, Adam Liszt pracoval jako violoncellista a učil svého syna hru na klavír. Otec geniálního skladatele Jakob Brahms ovládal smyčcové nástroje, lesní roh a flétnu, což mu umožnilo ujít obtížnou cestu od amatérského hudebníka z amatérského souboru do umělce hamburského Filharmonického orchestru.

V Rusku se hudební dynastie začaly objevovat v první polovině 18. století, a tvořily je jen dvě generace. Na této "rodinné" bázi vznikla určitá forma vzdělávání mimo vzdělávací instituce. Učitelé nejprve vyučovali studenty učebním osnovám, a nejslibnější studenti po absolvování se nadále zlepšovali, žili a dostávali lekce v domě svého učitele. Pedagog za to dostával určité fixní uhrazení. Na tomto modelu fungovala celá řada "Hudebních tříd" v různých vzdělávacích a výchovných institucích, divadelních školách, soukromých i imperátorských kapelách a orchestrech. Osvícená aristokracie aktivně podporovala tento dobře promyšlený a dokonale fungující systém.

Pro výchovu členů dvorního orchestru byla v roce 1740 v Petěrburgu založena speciální instrumentální třída Dvorní kapely. Hru na violoncello zde učil Johann Riedel (1688-1775), který přijel do Ruska v roce 1721 a dával lekce violoncella předčasně zesnulému imperátorovi Petru II. Jacob von Stäehlin, který o tom píše, dodává, že Riedel byl "jedním z nejzkušenějších mistrů tohoto nástroje."[6]

---

5) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 1.Violoncellová klasika.* Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1950. Str.417.

Dle Ginsburga, v říjnu 1740 v této třídě bylo dokonce 19 studentů, mezi nimiž byl jeden z prvních známých ruských violoncellistů – Ivan Ivanovič Choroševskyj.

Od druhé poloviny 17. století, téměř každý statkář s dostatečným počtem nevolníků (tzv. „duší“) měl své vlastní hudební kolektivy (kapely, orchestry, soubory). Dochovaly se informace o orchestrech generálů F. J. Leforta, P. I. Jagužinského, knížete A. D. Menšikova, hraběte I. A. Musina-Puškina, M. G. Golovkina, P. B. Šeremetěva, hejtmana K. G. Razumovského a mnoho dalších. Nicméně, vzhledem k podřízené situaci, hudebníci byli velmi závislí na jejich pánovi. Zvláště během vlády carevny Kateřiny II (1729-1796, na trůně od roku 1762). V této době mít orchestr přestalo být společenským dogmatem, které bylo nejvíce rozšířené za vlády Petra I a kopírovalo západ, ale začalo být ukazatelem společenského statutu. Zámožní soutěžili v porovnávání svých umělců a investovali množství peněz do hledání kvalifikovaného vzdělání talentovaných samouků.

Jedním z nejznámějších skupin pak byla slavná kapela hraběte Nikolaje Petroviče Šeremetěva (1751-1809). Hrabě dostal všestranné vzdělání doma, a potom absolvoval kurz přednášek na univerzitě v Leidenu na právnické fakultě. Ale jeho hlavní vášní bylo divadlo: souběžně s právem se naučil divadelním základům, dekoračnímu, scénografickému a baletnímu umění. Během svého pobytu v Paříži Šeremetěv praktikoval hru na violoncello, kdy bral lekce u violoncellisty Velké opery Ilmara.[7]

Po návratu do Ruska hrabě s ním udržoval pravidelnou korespondenci a díky tomu byl u všech posledních novinek evropské hudební kultury. Repertoár osmi (!) orchestrů Šeremetěva obsahoval symfonie, komorní soubory J. Haydna, W. A. Mozarta, K. Stamitze, J. Myslivečka, N Daleyraca, J - B.Brevala, opery K. V. Glucka, F. J. Gosseca, A. Grétryho, D. D. Cambiniho, D. Paisiello, N. Piccini. Za zmínku stojí i ruští skladatelé: byly interpretovány skladby kantáty a oratoria O. A. Kozlovského a S. A. Degtjarjova, opera V. A. Pashkeviče a E. I. Fomina. Pro vzdělání svého souboru Šeremetěv najímal ty nejlepší učitele, pro práci s orchestrem vybíral německé hudebníky a dokonce najal dva pedagogy z Vídně. Především v orchestru se

6) ŠTĚLÍN, Jakob. *Hudba a balet v Rusku v 18. století.* Leningrad,1935. str. 79.

7) Nepodařilo se dohledat přesné iniciály

hudebníci stávali významnými virtuózy – projevila se pravidelná a promyšlená práce pod vedením slavných pedagogů a sólistů. Například, jedním z hudebníků-nevolníků Šeremetěva orchestru byl i výše zmíněný I. Choroševskyj (nebo Chorževskyj, 1727-po roce 1800). "Existuje také spekulace, píše Ginsburg, že Choroševskyj sledoval nařízením známého v té době v Petěrburgu italského violoncellisty Giuseppeho Dalolo, kterého v roce 1764 nahradil jako violoncellista Dvorního orchestru <...> "[8]

V Dvorních orchestrech Choroševskyj působil celkem 46 let, avšak nikde nenajdeme zmínku, že se tento významný orchestrální hráč někde a někdy vyjímal v sólové hře. Z toho plyne, že byly vynaloženy velké prostředky na výcvik tohoto hudebníka (a kromě bezplatného vzdělání získaného v Rusku, byl poslán také na studium na 2 roky do Itálie), proto aby vzdělaly zkušeného a vysoce profesionálního orchestrálního hráče.

Také v kruhu orchestrových hudebníků vyrostli violoncellisté I. M. Golovin, A. Volkov, P. Jasnikolskyj (od roku 1799 první violoncellista dvorního orchestru), G.S.Lebeděv (1749-1817, jeden z prvních koncertujících instrumentalistů, který vystupoval na soukromých koncertech v Paříži a Londýně). Nevolníkem Šeremetěva byl také slavný mistr Ivan Andrejevič Batov (1767-1841), na jehož nástroje hrály v různých obdobích Karol Lipinskyj, Pierre Rode, Pierre Bayo a Bernhard Romberg. Považuji za nutné zmínit, že skutečnost, že známe jména těchto ruských hudebníků – je samo o sobě pozoruhodný jev, protože to byli nevolníci.[9]

Postupem času se pozice umělců-nevolníků postupně měnila. To bylo vyvoláno jak společenskými změnami v ruské společnosti a evropskými revolučními a hospodářskými reformami, tak i upevněním statutu hudebního umění obecně. V důsledku těchto změn v první polovině 19. století dochází k úpadku "statkářské" kultury, s tím výsledkem, že vztahy majitelů a jejich umělců staly, lze-li to tak říci, lidštější - nejúspěšnější sólisté byli chápani primárně jako hudebníci, ne jako lidé, kteří někomu patří. Ne nepodobně inventáři. Majitelé orchestrů (např. statkář z Penzy

8) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 2.: Violoncellové umění v Rusku do 60. let 19. století.* Moskva: Muzgiz, 1957. Str.76-77.

9) V souladu s tradicí té doby, většina oficiálních dokumentů zaznamenává jména hudebníků - nevolníků pouze křestním jménem, nikoliv příjmením. A pouze nejvýznamnější z nich byla uvedena v pamětech a denících, a v tisku.

A. A. Pančulidzev, jehož orchestr fungoval po dobu 28 let, od 1859 do 1831) začíná vyplácet hudebníkům-nevolníkům mzdy, čímž je srovnal se zaměstnanci. Současně se úroveň těchto nevolnických orchestrů stala natolik významná, že hudebníci byli často najímáni na základě smlouvy, aby doprovázeli představení různých operních souborů a dokonce Imperátorských divadel. V důsledku cest nebo převodů umělců a fúze orchestrů se ustálila relativní rovnoprávnost v zaměstnávání kvalifikovaného personálu, a také se objevila nová sociální vrstva: společenství orchestrálních hudebníků.

Počínaje první třetinou 18. století, popularita takzvaných "salónních" koncertů, kterých se účastnily soubory z několika hudebníků hrajících pro malý kruh vybraného aristokratického publika, začala upadat. Po nich obecenstvo začalo projevovat stále rostoucí zájem o velké veřejné koncerty-vystoupení "smíšeného typu", který zahrnoval mnoho žánrů a vyžadoval účast orchestrálních kolektivů. Pro vytvoření slavnostní atmosféry se vytvořila oblast kulturního pořádku, který kombinoval činnost amatérských hudebníků z dvorních a šlechtických tříd, a také vystoupení virtuózů-cizinců na turné. Tyto nové podmínky diktovaly nové požadavky na výchovu a vzdělávání odborníků, aby uspokojily poptávku po interpretech a pedagozích pro Imperátorské orchestry a další kolektivy: symfonické a komorní, státní i soukromé, metropolitní a provinční.

2.3 Hudební třídy a školy

Základem tohoto systému bylo vytvořit instrumentální třídy nejen v divadlech a kapelách, ale i ve většině nespecializovaných vzdělávacích institucích. Ve skutečnosti, v každé veřejné a soukromé instituci se pravidelně od jedné do několika hodin týdně vyučovala hra na hudební nástroje, mezi nimiž bylo i violoncello. Pokud student jevil touhu studovat do hloubky hru na jakýkoli nástroj, vedení to schvalovalo. Například právní akademie v Petěrburgu, ze které vzešli v různá léta Alexander Serov, Vladimir Stasov a Petr Čajkovskyj, zvala Adolpha von Henselta (pro výuku speciálního klavíru) a Franze Knechta pro hru na violoncello.

Pokud jde o specializované hudební školy, sem se přijímali studenti ze všech tříd - nevolníci, měšťáci a šlechtici, a výuka instrumentální hry měla hlavní roli (např.

učiliště I.B.Kerzelli (Joseph a Johann, známý pod iniciály I.B.), zástupce českých umělců, kteří se ve druhé polovině 18. století usadili v Rusku).[10]

Je třeba poznamenat, že nevolníci, kteří absolvovali učiliště Kerzelli a obdobné vzdělávací instituce, a také absolventi státních Vzdělávacích domů po ukončení studia byli propuštěni z nevolnictví a byli posláni do imperátorských divadelních orchestrů. Byl jim udělen oficiální občanský status a byli jmenováni dvořany.[11]

Je třeba poznamenat, že zavedení základního hudebního vzdělání do osnov Vzdělávacích domů mělo za cíl nejen vzdělat orchestrální hudebníky, ale také být v centru dění nejstarší evropské tradice seznamovat s kulturními úspěchy lidstva ty, které byli na okraji společnosti, pomoci chudým a znevýhodněným získat odbornou způsobilost a dovednost se o sebe v budoucnu postarat. V Itálii v 16. - 18. století tyto funkce plnily první konzervatoře, vznikající na základě "ospedali" (ospedali doslovně "nemocnice" z dnešního pohledu kombinovaly funkci azylu a nemocnice). Čtyři takovéto instituce fungovaly v Neapoli a Benátkách. V Neapoli se vyučovali zásadně pouze chlapci, a v Benátkách pouze dívky.[12]

Hlavním cílem ruských Vzdělávacích domů bylo postupné vytvoření takzvaného třetího stavovského zřízení - "svobodní lidé, kteří se živí jejich prací, včetně intelektuální <...> nový typ lidí, kteří stojí nad třídními předsudky.")[13]

Tudíž, v Itálii a Rusku po dokončení vzdělání pokračovala kariéra sirotků, nalezenců a nevolníků poměrně stejně - v rámci fungujících sociálních podmínek měli právo se zabývat hudbou. V tomto aspektu jejich situace byla lepší než situace šlechty: jak je známo, šlechtic si nemohl zvolit profesionální hudební činnost jako svou profesi (před

10) Viz. podrobněji: JAMPOLSKIJ, Izrail Markovič. *Kercelli, Kersel, Kercel, Kerselio.// Hudební encyklopedie*. Moskva, 1974. Díl.2. Str. 781-782.

11) Podle vyhlášky Kateřiny II z 6. ledna 1759 g :. "Ruského divadla komikům a dalším, kteří jsou při tom nacházejí <...> nazývat dvořany<...>".

12) BARBIER, Paul. *La Venecia de Vivaldi/The Venice of Vivaldi .Música y fiestas barrocas*. Překlad E. Rabinovič. Petrohrad: I. Limbacha, 2009. Str. 87.

13) VESELOVÁ, Alexandra Jurievna.Výchovný penzionát a koncepce výchovy podle Ivana Betskogo //Národní zápisky . 2004. str. 170, č. 172.

zrušením nevolnictví a otevřením konzervatoří šlechtici v Rusku, kteří vyměnili "volnou“ činnost za státní místo v orchestru Imperátorského divadla, podle zákona se vzdávali veškerých svých práv).

2.4 Činnost interpretů vznešeného původu

V západní Evropě všechna řemesla včetně hudebního byli odjakživa spjaty s lidmi, kteří nebyli šlechtického původu. Řemeslo, ve kterém se školili od dětství a kterým se zabývali po celý život, bylo zároveň profesí, která zajišťovala příjem pro jejich živobytí. Aristokrati, na základě zavedených společenských vztahů, neměli právo pracovat. Jejich muzicírování mělo spíše zábavní charakter, a nazývat to profesí by se nikdo neodvážil, i když často dosahovalo vysoké úrovně.

Některé změny v této oblasti se odehrály v první polovině 18. století. V roce 1732 v Londýně byla založena "Společnost diletantů". Slovo "diletant" v tomto případě odkazuje na způsob života, v němž bohatí lidé byli natolik hluboce ponořeni fo různých oblastí umění a věd, že předmět jejich zájmu byl zároveň zaměstnáním a největším potěšením v životě. Rodí se zcela nový typ osobnosti: člověk alespoň částečně zahálčivý (činnost v zaměstnání, pokud jsou, dovolují mít dostatek času pro volný čas), nezávislý co se týče prostředků, většinou ochotný se podělit o své bádání s ostatními. Samotná vášeň mohla být vyjádřena různými způsoby: v navrhování budov a zahrad, malování obrazů, skládání a interpretaci hudby, sbírání vzácných předmětů nebo jinak. Důležité bylo, aby tento koníček byl vášnivý.

Podobný typ diletanta se objevuje i v Rusku. Vášeň pro hudební interpretaci se mění z neobtížné a rozšířené kratochvíle v módní hobby. Situace hospodářské soutěže, která se objevila na přelomu století díky rozkvětu virtuózního stylu, dovedla proces vývoje k lepší kvalitě.

Místo slova "diletant" v Rusku zapustil kořeny termín "amatér" a až do posledního desetiletí 20. století se v ruské odborné literatuře více než století a půl dlouhé období vývoje ruského instrumentálního muzicírování nazývalo amatérským. Velmi zřídka používaný termín "hudebník-profesionál" označoval členy orchestru, vysvobozené z nevolnictví, nebo potomky "pokrevních dvořanů", kteří dostávali peněžitou odměnu za svou práci. Avšak pojem profesionality se nikdy neobjevuje ve zmínkách o

významných umělcích šlechtického původu. Nicméně, zástupci všech těchto tříd měli jedno společné: získat nejlepší možné vzdělání.

Potomci bohatých ruských rodin často odjížděli na studia v zahraničí. Dále je třeba zmínit jména jejich učitelů. Nyní se ale pojďme připomenout ty violoncellisty, kteří svými vystoupeními zapříčinili vznik osvícené veřejnosti. Tito hudebníci byli aristokratického původu, například Maxim Golovin (kolem 1740-1809), Nikolaj Šeremetěv (1751 - 1809), Sergej Titov (1770-1825), Nikolaj Gončarov (1787-1861). Rozkvět jejich talentu přišel v době, kdy instrumentální interpretace byla považována za šlechtickou zábavu. Hra N. P. Šeremetěva v orchestru se objevuje v pamětech knížete I. M. Dolgorukova originálním vrtochem: "<...> hrabě doprovázel orchestr na basu. To byla hlavní vášeň celého jeho života; <...> okamžitě po skončení představení odcházel do svých pokojů, ani se nepřivítal nikoho z návštěvníků rodičovského domu."[14]

Ve sledovaném období violoncellisté – šlechtici se mohli uplatnit pouze v oblasti orchestrální a sborové hudby. Soubory byly instrumentálními duety a tria (zcela strunné nástroje nebo spolu s klávesy), smyčcová kvarteta a ve vzácných případech kvinteta. Kvartet zaujímal zvláštní postavení, jelikož bylo nedílnou součástí trávení volného času v domovech šlechty. Pokud jde o sklady pro kvarteto, tak byly velmi odlišné ve stylu a úrovni interpretace. Až do šedesátých let 19. století byly v módě úpravy lidových písní a tanců. Originální díla, jež autorem byl např. Luigi Madonis nebo Giuseppe Da´Lolo stály bok po boku s díly autorů virtuózního směru (Rode, Spohr) a opusů uznávaných géniů – W. A. Mozarta, F. Mendelssohna a dalších. To, že se v polovině dvacátých let 19. století, před smrtí L.van Beethovena, v obou ruských metropolích již vyučovaly jeho komorní skladby (sonáty a variace pro violoncello), bylo možné díky činnosti knížete Nikolaje Borisoviče Golitsyna (1794 - 1866). Jeho vnučka E.J.Chvoščinskaja ve svých pamětech napsala: "Děda Nikolaj Borisovič <...> hrál pozoruhodně dobře na violoncello, takže nejlepší umělci, evropské osobnosti, považovali za čest hrát s ním. Jednou jsem jej slyšela na hudebním večeru u T.B. Potěmkiny hrát s proslulým violoncellistou Servaisem <...> ".

---

14) DOLGORUKOV, Ivan Michajlovič. *Příběh o mém narození, původu a celém životě, napsaný mnou a počatý v Moskvě v roce 1788 v měsíci srpnu ve 25-ém roce od mého narození.* Petrograd, 1906 Str.192 (citováno v <...> Gudimov D.B. *Vznik a vývoj ruské školy violoncella škola v kontextu evropské tradice* Moskva: Ruská Akademie Hudby Gněsinych, 2015 .Str.147).

V Rusku Golitsyn od dětství brával lekce u Adolfa-Gustava Meinharda (1785-1875), slavného interpreta, jenž půl století působil v prvním Dvorním orchestru. V raném mládí (1804-1806) Golitsyn navštívil Vídeň, kde navštěvoval slavné "pátky" knížete K. Lichnovského a poslouchal hru na smyčcové kvarteto, které interpretovalo díla klasiků, včetně raných opusů Beethovena. Ruský aristokrat choval k osobnosti a dílu skladatele nejhlubší úctu. Příběh vzniku tří objednaných a jemu věnovaných kvartetů Beethovena (op.127 № 12, op.130 №13, №15 a op.132) jsou dobře známy. Stačí jen zdůraznit péči, s níž se skladatel postavil k violoncellové části. Na podzim roku 1822 Golitsyn objednával kvartety a v dopise dodával: "nástroj, na kterém hraji je violoncello". V odpovědi z dne 25. ledna 1823, Beethoven slíbil: "s vědomím, že hrajete na cello, se budu snažit uspokojit vás v této oblasti."[15]

Historie ruské sólové violoncellové hudby začíná od jiného, neméně urozeného aristokrata - Matveje Jurieviče Vielgorského (1794-866). Tento virtuóz právem stojí v čele nové generace ruských violoncellistů. A pokud dnes neexistuje žádná možnost, jak stanovit, čemu a jak se Golitsyn učil od svého učitele Meinharda, rysy interpretační manýry Matveje Vielgorského ukazují přímo na kontinuální vazmy s tvorbou vynikajícího umělce Bernharda Romberga. "<...> Matvej Jureevič Vielgorskyj byl violoncellistou první ctnosti. Žák Romberga, známého na začátku nynějšího století, se brzy vyrovnal svému učiteli "- vzpomínal hrabě M.D.Buturlin.[16]

Pobytu Romberga v Rusku se budu více věnovat později, v kapitole o západních umělcích. Zde se omezíme zmínkou o lekcích pod vedením M.Vielgorského, které se odehrály, podle současných odhadů, v letech 1810-1812 (a podle některých zdrojů v letech 1824-1825 let), během pobytu Romberga na statku Vielgorského.[17]

---

15) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Ludwig van Beethoven a Nikolaj Borisovič Golitsyn/Beethoven. Sbírka článků.* Editor N. L. Fishman. Moskva,1972. Druhé vydání. Str.230.

16) *Zápisky hraběte Buturlina* // Ruský archív.1901.Díl 3., №11. str. 435.

17) Walden V. Ibid. P. 48.

V ruské hudebně-historické literatuře je uváděno jen jeden dopis B. Romberga M. Vielgorskému, ve kterém druhý jmenovaný se jmenuje "největším amatérským violoncellistou."[18]

Ve stejném dopise je také zmínka o tomto exempláři „Škola pro violoncello“ zaslané učitelem svému žákovi jako znak úctu. Tak, díky Rombergovi ruští hudebníci měli možnost studovat dle nejpokrokovější pedagogické literatury té doby. Mezitím Matvej Vielgorskyj se neomezoval naučenými dovednostmi svého učitele, naopak ve své violoncellové praxi používal prakticky všechny technologické výdobytky svého času. Důkazem toho je obrovský repertoár, který zahrnuje jak díla uznávaných virtuózů (Antona Krafta, Alfreda Piattiho, Francoise Servaise, Friedricha Dotzauera, Adolfa Meinhardta všechny práce Romberga), klasiků a romantiků (Josepha Haydna, Wolfganga Amadeuse Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Felixe Mendelssohna) a ruských současníků (Alexandra Aljabjeva, Alexeje Verstovského, Michaila Glinky, Alexeje Lvova, Antona Rubinsteina, Josepha Geništy, Michaela a Alexandra Vielgorského). V epištolách a memoárech jeho kolegů se tradičně uvádí, že amatér co se týče úrovně interpretace, byl opravdovým profesionálem. Zejména V "Dopisech o hudbě" Michail Oginskyj srovnává hru hraběte s hrou Jeana-Louise Duporta, J. M. Lamara a B. Romberga a zdůrazňuje: "Musím ale přiznat, že žádný z těchto umělců se mi nezpůsobil takové uspokojení, jako hrabě Matvei Vielgorskyj <...> . V Benátkách, Miláně, Florencii, Římě a Neapoli <...> jej poslouchali s obdivem a nadšením. Všichni italští hudebníci jednomyslně vyjádřili úctu k jeho talentu. V Paříži <...> měl velký úspěch <...> všude tam, kde poslouchali jeho hru. Pokud by si vybral umění jako profesi, pak by byl bezpochyby jedním z nejvýraznějších umělců naší doby. " [19]

Je nutné zmínit, že N. Golicyn a Matvej Vielgorskyj a další šlechtici-interpreti z jejich generace, předváděli svá četná vystoupení v poměrně úzkém kruhu šlechticů a významných osobností z tvůrčích profesí. Tak došlo k dvojí situaci: na jedné straně, sólovou (neprofesionální) kariéru realizovali aristokraté-amatéři, kteří neměli zájem o finanční zisk (což nedeterminuje výuku). Na druhou stranu – mnozí talentovaní hudebníci nearistokratického původu neměli takovou sólovou praxi. Jak vidíme, pro

18) Ginsburg, L. S. Цит. изд. Кн.4. str. 24

19) BOELZA, Igor Fedorovič. *Historie polské hudební kultury.* Moskva, 1954. Díl 1. Str. 291

další rozvoj interpretaci violoncella v Rusku vznikla potřeba spolčovat tyto umělecké počiny v nových podmínkách.

2.5 Činnost zahraničních violoncellistů v Rusku

Při studiu cest vývoje interpretace violoncellistů v Rusku nelze se nezaměřit na úlohu zahraničních odborníků, mezi nimiž byli nejvíce zastoupeni Italové a Němci. Cizinci spravedlivě obsadili vedoucí pozice na Dvorní dechové kapele a Imperátorských orchestrech, v drtivé většině byli i uznávanými vystupujícími umělci na evropské úrovni. V tomto případě jsou výuka a interpretace neoddělitelnými stranami jedné metody, o které již bylo zmíněno výše. Ta byla založena nejen na interpretačních schopnostech jednotlivce, ale také na osvícení spojené s veřejným, salónním nebo domácím muzicírováním. Je třeba také připomenout, že i mecenáši z aristokratických kruhů a státních vzdělávacích institucí v každou dobu (včetně současnost) se vždy snažili povolávat k výuce především uznávané virtuózy.

A to je, mimo jiné, dříve zmiňovaný Johann Riedel (1688-1775), který přijel do Ruska v roce 1721 a vyučoval hru na violoncello ve třídách Dvorní dechové kapele, a také učil imperátora Petra II;

Johann Heinrich Facius (kolem 1760 - po 1810) sólista, skladatel, dirigent a pedagog kapely N. P. Sheremetyeva;

Josef Fiala (1748 / 49-1816), hobojista a violoncellista, dirigent Metropolitní kapely knížete G.G.Orlova.

Stejně jako sólisté a členové orchestru Dvorních souborů, pedagogů Giuseppe Da ´lolo (kolem1700-po1794); Filippo Dall'Okka (nebo Dalioko, datum narození neznámé-1841), violoncellista, cembalista a vokální pedagog, v letech 1786-87 hudebník Dvorního orchestru v Petěrburgu; Jan Antonín Mareš (1719 - 17.940), violoncellista a hornista, v letech 1774-1789 - první housle soudního orchestru. Během let zůstaly jen příjmení (bez jmen) komorních hudebníků Meikele a Milhovera. Uveďme jména slavných virtuózů, souborů a učitelů, Daniela Georga Bachmanna (datum narození neznámé-1811) a Alessandroa Delfina (1759-1823).

A.Delfino – první violoncellista divadla "La Scala" - na konci roku osmdesátých let 18. století byl povolán na službu do domácí kapely knížete G.A.Potěmkina a vydal na jih Ruska, aby se zabýval koncertní a pedagogickou činností. Po smrti Potěmkina přijel Delfino do Petěrburgu a v roce 1793 se stal dirigentem violoncellového souboru Prvního dvorního orchestru. Postupně se hudebník stal známým v dvorních kruzích jako stálý člen souborů, vystupoval v "ermitážních koncertech" a v prostorech paláce císařovny Kateřiny II. Ze sólových skladeb, kromě svých vlastních koncertů a variací měl Delfino v repertoáru opusy nejvíce populárního v té době v Rusku violonchelisty - B. Romberga. Zejména v roce 1816 koncerty v Orlu a Kyjevě byly uveden "Koncert" s orchestrem (číslo není známo) a "Variace na ruská témata" (op. 20). [20]

Dá se předpokládat, že zásady interpretace Romberga Delfino používal nejen v jeho interpretační, ale také v pedagogické praxi, která se odehrávala v jedné z nejprogresivnějších vzdělávacích institucí té doby v Evropě - Petěrburské divadelní škole.

Nakonec uveďme jméno uznávaného virtuóze Bernharda Romberga. "Ruské období" jeho tvorby začalo po skončení francouzské okupace Německa v roce 1806. Jak je známo, mistr byl velmi charismatickým člověkem, a proto i úspěšným učitelem. Do Ruska přijel hotovým hudebníkem, proto je přirozené, že s jeho vlivem souvisí vznik svébytné a opravdové profesionální větve školy interpretace, přitom zadlouho před otevřením konzervatoří.

Romberg poprvé přijel do Ruska na turné. O čtyři roky později, v roce 1810, kdy se ujistil v plné podpoře knížete N. B. Golicyna, hraběte S. N. Saltykova a rodiny Vielgorských, přivezl sem hudebník celou svou rodinou, se kterou žil v Moskvě v domě Saltykových bez výjezdů až do francouzské invaze v roce 1812. Za čtvrt století (1806-1830) Romberg pravidelně koncertoval v Rusku se stejným úspěchem.

Kromě již zmíněných lekcí s M.Vielgorským, u něj bral lekce moskevský violoncellista Lev Kerzel, syn F. I. Kerzele, učitele jednoho z prvních hudebních škol ve "druhé metropoli". Je snadné předpokládat, že Romberg, který za čtvrt století (1806-1830) měl v Rusku hodně koncertů s velkým úspěchem, měl také i velký počet studentů. Vliv hudebnika na interpretační tradice v Rusku zařazuje interpretační, pedagogické

20) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 2.: Violoncellové umění v Rusku do 60. let 19. století.* Moskva: Muzgiz,1957. Str.109.

a skladatelské aspekty. (Seznámit se s praktickým výsledkem tohoto vlivu můžeme při porovnání dílů Romberga, které se objevili ve stejném období jako i "Variace pro violoncello a orchestr“ od bratru Matveje a Alexandra Vielhorských).

Známými violoncellisty mezi cizinci druhé generace, kteří se narodili v Rusku, byl Alexander Maurer (nebyly stanoveny roky života) -syn houslisty a dirigenta Wilhelma Maurera, profesora na Petěrburské divadelní škole;

Karl Romberg (1811 - polovina padesátých let 19. století) – syn Bernharda Romberga, uznávaný virtuóz, sólista orchestru italské opery;

Cyprian Romberg (1807-1865) – synovec Bernharda Romberga, první violoncellista orchestru německé opery, kvartetista a sólista;

Alexander Drobiš (1818-1879) – syn dirigenta, klavírního metodisty a pedagoga Feodora Drobiše, sólista a člen souboru;

Ludwig Karlovič Albrecht (1844 - po 1898) – syn věhlasného dirigenta Karla Albrechta Franzeviče, první violoncellista italské opery v Petěrburgu a sólista orchestru Velkého divadla (1881-1893).

Také je nutné zde zmínit učitelé Davydova:

Jindřich (nebo jak ho nazývali v Rusku Andrej Ivanovič) Schmitt, slavný violoncellista v Moskvě, sólista Velkého divadla;

Bogdanovič Karl Schubert (1811-1863), přítel z dětství Roberta Schumanna.V roce 1835 Schubert přijel jako hostující umělec do Petěrburgu a po skončení prvního koncertu byl jmenován "sólistou Jeho Veličenstva Nicholaje I". Poté Karl Schubert zůstal v Rusku po dobu 27 let a byl prvním profesorem hry na violoncello na konzervatoři v Petěrburgu.

Z toho lze vyvodit, že úspěch veřejnosti získávali hostující zahraniční virtuózové, nevolník-samouk nebo šlechtic, který hrál výhradně pro potěšení.

2.6 Přehled skladeb pro violoncello ruských autorů od konce 18. do počátku 19. století

Ruští skladatelé s velkým zájmem vnímali barvu tónu violoncella. Toto tvrzení potvrzuje řada orchestrálních sólových meziher, které byly napsané na konci 18. století – polovině 19. století.

V podání violoncellových orchestralních barev ruskými skladateli na přelomu století se objevilo mnoho nečekaných řešení. Při doprovodu zpěváků, v duetech s dechovými nástroji, na violoncello často hrají pizzicato nebo con sordine, což vyžaduje dokonale vyrovnaný orchestr. Zejména v melodramatu "Orpheus" (1792) Evstigneje Fomina (1761-1800) dramatický monolog hrdiny doprovází violoncellové pizzicato vykonávající funkci odlehčeného basu, mezitím ale vede vlastní dialog s klarinetem.

V některých partiturách Dmitrye Bortnianského (1751-1825), Vasilije Pashkeviche (1740s-1797) a Evstigneye Fomina oddělení violoncella a kontrabasů uvnitř společné basové skupině nejčastěji dochází při akustické synchronizaci zvuků: v hlasitých epizodách se nástroje dublují, ale v tichých ne. Takto se vytváří efekt odlehčeného basu.[21]

Partitury Osipa Kozlovského (1757-1831), jehož znalost ruského národního stylu byla nejblíže panevropskému stylu myšlení, mají monumentální a orchestrální "vyobrazení". Nápady, které se zde objevují, Kozlovský zdědil od Giuseppe Sartiho (1784-1802), jenž dlouhou dobu pracoval v Rusku. Ve stejné období, kdy v západoevropské (většinou francouzský) divadelní partituře staly "sbory violoncell" běžnou praxi, podobný "sbor" nebo chorál pro 1.-2. violoncella a kontrabas se objevil v ouvertuře Kozlovského k tragédii "Esther". Kozlovskyj sám bývalý violoncellista, obratně využíval výrazových možností nástroje. Lyrické duety violoncell na sebe upozorňují ve čtvrté části "Requiem" (první dílo tohoto žánru v Rusku), stejně jako v hudbě k melodramatu "Monokl" (1805, Andante lamentabile).

---

21) Podrobně viz: VETLITSYNA, I.M. *Některé rysy ruské orchestrální kultury 18. století. Počátky orchestru v Rusku do Glinky.* Moskva, 1987. Str.14.

Pokud jde o sólové epizody, pak například, jeden z nich je napsán pro "Te Deum laudamus" (1816, D-dur) a představuje malé nokturno. Oplývá melismaty, pokrývá široký rozsah zvuku – do fis a flažoletů do druhé oktávy.

Alexej Verstovskyj (1799-1862) skladatel již dalšího období. V jeho partiturach violoncello se používalo jako odlehčený bas, partner v duetu, a také jako součást tradičních v tomto období "violoncellových sborů“. Skladatel miloval tón sólového violoncella a používal jej hlavně v lyrických a kantilénních epizodách - ve čtyřech ze šesti oper (Pan Twardowski", "Askoldův hrob", "Nostalgie" a "Čurovo údolí").

Michail Glinka (1804-1857), současník Verstovského, také vzdal hold tradici: v několika epizodách opery "Život pro Cara" elegická témata interpretují čtyři violoncella. Nicméně, větší zájem projevoval ke kombinacím violoncella a jiného smyčcového anebo dechového nástroje, protože orchestr Glinky často převáděl barvitost, kolorit. Mistrovským dílem jeho instrumentace je ouvertura "Vzpomínky na letní noc v Madridu" (1851). Zde je pro violoncello "přidělena" rozbouřený a temperamentní obraz, maximálním způsobem zdůrazňující zvláštnosti sólové hry. Přitom hlasy jsou technický nejvíce pohodlné a úsilí, nutné pro interpretaci, jsou odůvodněna smyslem pohybu hlasu a logikou vývoje figur.

Díky činnosti M. Vielgorského a jeho podobně smýšlejících sólistů ruská veřejnost dostala příležitost se nejen setkat s významnou součástí zahraničního repertoáru violoncella, ale také zahrnout jej do svého hudebního světa. Současně vznikala národní ruská hudba, osobně předurčena různým violoncellistům. Mezi ně patřili například "Sonáta pro violoncello a klavír" Î.I. Lizoguba, věnovaná A. I. Gudovičovi, "Nokturny" op. 10 I. I. Geništy pro ty samé interprety, věnované Š. Marku. Samozřejmě, že interpretům se věnovala díla především sólového typu. Co se týče ryze technických obtíží, byly značné soudě podle dochovaných dodnes not. To není překvapivé vzhledem k tomu, že vývoj ruského umění violoncella byl ve fázi, kdy se význační umělci při tvorbě hudby počítali s tím, že ji sami budou interpretovat.

Nicméně, v metropolitních salónech a domácích koncertech se většinou interpretovaly velmi populární pak strunná kvarteta, které se hráli pouze ve výjimečných případech. Nejčastěji první část skladby zahajovala večer, a poslední jej uzavírala, obě rámovaly čtení básní, zpívání romancí a improvizací slavných sólistů, kteří byli ve většině případů klavíristé. Ve skutečnosti struktura kvartetu "ruského

typu" byla sada programových nárysů s tituly, mající názvy, nebo variací na známé slovanské písňové témata. Takových skladeb v první polovině 19. století vzniklo nejméně třicet, a toto číslo značně převyšuje celkový počet ostatních souborů. Funkce jednotlivých hlasů kvartetu byly následující: sólista - primarius (první housle) a doprovod (jiné nástroje). Je snadné odhadnout, že v takových kvartetech byla violoncellu přiřazena vedlejší role. Vzhledem k tomu bychom měli zvlášť uvést Franze Xavera Gebele (1787-1843), který tvrdě bojoval proti podobné tendenci. Goebel pořádal hudební večery, speciálně psal pro ně kvinteta s dvěma violoncelly, v nichž první z nich (společně s prvními houslemi) byla určena sólovému hlasu, a druhá - doprovodnému basu. V průběhu krátkého období dvacátých a třicátých let 19. století vzniklo osm podobných kvintet. Téměř o 30 let později, k souborům podobného typu se vrátil Alexander Borodin (Smyčcový sextet d-moll pro 2 housle, 2 violy a 2 violoncella, 1860-1861)

Nedostatek plnohodnotného ruského repertoáru pro violoncello v první polovině 19. století je spojeno s tím, že žánr koncertu jako vícedílné skladby sonáto-symfonické formy nebyl oceněn "domácím" publikem (mimo jiné, doma nebyla vždy možnost rozmístit celý orchestr), ani publikem velkých veřejných koncertů. Připomeňme si, že program takových koncertů vždy předpokládal prolínání žánrů, a ne interpretaci jedním sólistou na jednom nástroji po dobu poměrně dlouhého třívětého cyklu. Ve snaze přizpůsobit se očekávání návštěvníků večerů ruští skladatelé měnili princip svého koncertu na principy virtuózní suity, variací a fantazií. Níže uvedený seznam jasně ukazuje vývoj prolínání žánrů (v chronologickém pořadí):

Lizogub I. I. *Sonáta pro klavír a violoncello* (vydána v roce dvacátá léta 19. století)

Vielgorskyj Matvej J. *Variace pro violoncello a orchestr* (1820)

Vielgorskyj Matvej J. *Koncertní capriccio pro housle, violoncello a orchestr* (dvacátá léta 19. století)

Aljabjev A. A. *Variace pro violoncello s klavírem nebo harfou na téma vlastní romance "Běda, proč svítí"* (konec dvacátých let 19. století)

Vielgorskyj A. J. *"Téma s variacemi" pro violoncello s orchestrem nebo klavírem* (do 1821)

Schubert K. B. *Koncert pro violoncello s orchestrem № 1, op. 5* (počátek třicátých let 19. století)

Gebel F. X. *Sonáta pro violoncello a klavír* (třicátá léta 19. století)
Geništa I. I. *Nokturna pro violoncello a klavír, op. 10* (do 1834)
Maurer L. V. *Koncertant pro housle a violoncello s orchestrem* (kolem 1834)
Geništa I. I. *Tři sonáty pro violoncello a klavír: op. 6* (vydána v roce 1834) op. 7 (vydána v roce 1837), op. 13 (vydaná v roce 1847)
Schubert K. B. *Šest etud pro dvě violoncella* (1840)
Ivov A. F. *Divertissiment "Duel" pro housle, violoncello s orchestrem* (1840)
Golitsyn N. B. *Fantazie na ruské téma pro violoncello s orchestrem* (1844)
Ljadov K. N. *Fantazie na cikánské písně pro violoncello s klavírem nebo orchestrem* (čtyřicátá a padesátá léta 19. století)
Schubert K. B. *"Ruské fantazie" pro violoncello a klavír, op. 26* (vydána v čtyřicátá a padesátá léta 19. století)

Schubert K. B. *Fantazie «Souvenir de Moscou» pro violoncello a klavír, op. 38* (vydané v čtyřicátá a padesátá léta 19. století)

Schubert K. B. *Dvě fantasie (Fantaisies de salon) na téma Glinkovy opery "Ruslan a Ludmila" pro violoncello a klavír* (vydány v čtyřicátá a padesátá léta 19. století)
Afanasiev N.J. *Koncert pro violoncello s orchestrem* (do roku 1850)
Rubinstein A.G. *Tři kusy pro violoncello a klavír, op. 11* (padesátá léta 19. století)
Schubert K.B. *Koncert (Concerto patetico) pro violoncello s orchestrem № 2 op. 36* (polovina padesátých léta 19. století)

Podívejme se dva koncerty, které se zákonitě objevily na konci sledovaného období. (První koncert, věnovaný Matveji Vielgorskému, Schubert složil ještě v Magdeburgu, a ne v Rusku, kde dosud čas interpretace cyklických skladeb ještě nenastal).

V takovém stavu byla violoncellová interpretace a koncertní repertoár na začátku kariéry Karla Julieviče Davydova.

Kapitola 3: Karl Julievič Davydov

3.1 Stručná charakteristika a periodizace tvorby

Pojďme se krátce zabývat biografickými detaily a estetickými tendencemi, které ovlivnily formování skladatelské individuality tohoto významného hudebníka.

Otec K. J. Davydova Julius Petrovič Davydov byl velmi vzdělaný muž, absolvoval Derptskou univerzitu, hrál dobře na housle a často se účastnil hudebních večerů v malém pobaltském městě Goldingen. Poté, co se rodina přestěhovala v roce 1839 do Moskvy, jejich dům proslul hudební večery, kde společně s amatéry vystupovali také umělci-profesionálové. Toto prostředí přispělo k rozvoji hudebního talentu Davydova. Hudbou se mladý Karl Davydov zpočátku zabýval jako všichni členové rodiny, pouze jako amatér, zpočátku hrál na klavír a záhy dokonale ovládal tento nástroj. V devatenácti se začal zajímat o hru na violoncello a stal se studentem sólisty Velkého divadla Jindřicha Schmitta. Významnou pomoc v dalším rozvoji Davydovových violoncellových dovedností znamenal přední petrohradský violoncellista, často pobývající v Moskvě, Karl Schubert.

Již ve věku 14 let mladý violoncellista potěšil publikum svým veřejným vystoupením. "Byli a jsou tací děti - virtuózové, kteří hrají na nástrojích, snadnějších a dostupnějších pro jejich raný věk; - poznamenal jeden kritik. – Avšak až doteď se nikdy nikdo nepostavil na jeviště před neshovívavé publikum s tak obtížným nástrojem jako je violoncello. "[22]

Opravdu, v první třetině 19. století se sice zázrační děti-violoncellisté objevovaly, ale samozřejmě mnohem méně než houslisté, klavíristé a dokonce i hráči na dechy: vždyť violoncello nemělo v té době stále pevnou pozici sólového koncertního nástroje, avšak koncertními virtuózy se ve všechny období dějin stávali jedinci.

V takové situaci neuvěřitelně rychlý vývoj stylu Davydova (lze dokonce říci okamžitý), který se odehrál za 5-6 let, od vyjmenovaných kvalit virtuozity až k mistrovství

22) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 3.. Ruská klasická škola violoncella (1860-1917).* Moskva, 1965. Str. 19.

interpretace obrazového obsahu - na jedné straně je velmi překvapivý[23], na druhé straně - se zdá být přirozený. Davydov bezesporu patřil k umělcům, v jejichž tvorbě hrálo racionálního plánování neméně důležitou roli ve srovnání s emocionálními vzlety. Pravděpodobně, k tomu v nemalé míře přispělo fundamentální vzdělání violoncellisty, které se dle tradic té doby neomezovalo pouze na hudbu: v roce 1858 absolvoval matematicko-fyzikální fakultu Moskevské státní univerzity, kde získal titul kandidáta matematických věd, a teprve potom odešel na konzervatoř v Lipsku, kde se rozhodl konečně se věnovat hudbě a především komponování. Jeho učitelem ve vybraným oboru byl Moritz Hauptmann.
Zakladatel "lipské" skladatelské školy (stejně jako i lipské konzervatoře) byl Felix Mendelssohn, a patřili do ní Karl Reinecke, Franz Abt, Robert Volkmann. Teoretické základy této školy vytvořili Hugo Riemann, Ernst Richter a Moritz Hauptmann. Je známo, že styk s M.Hauptmannem zanechal svou stopu v celém životě Davydova a není pochyb o tom, že hluboce nasál estetické principy lipské skladatelské školy, v hlubinách kterého sílil typ koncertu, úzce spjatý se symfonií.

Osud rozhodl, že po mnoho let violoncellista koncertoval v Evropě a Rusku, a tato koncertní činnost byla hlavní osou jeho tvorby. Virtuóz Davydov po celou dobu svého života vědomě rozvíjel složky typicky ruského interpretačního stylu - expresivitu, melodičnost, hloubku a promyšlenost intonace v tak koncentrované podobě, což bylo unikátem a, zřejmě, se neobjevovalo u žádného ze zahraničních mistrů v oboru. Zde je třeba jako přímého předchůdce Davydova zmínit ne jednoho z jeho uznávaných učitelů, ale Francoise Servaise - známého belgického violoncellistu, který v roce 1840 převzal prvenství Bernharda Romberga a vyvolával nebývalý rozruch svými vystoupeními v Rusku.

Davydova, který se toho hodně naučil na koncertech velikého Belgičana, nejvíc ze všeho vzrušovaly ani ne tak podrobnosti smyčcové techniky, ne hmatové průzkumy, ale individuální barva tónů. Symfonická šíře pokrytí všech možnosti violoncella, představení díla jako postupně se rozvíjející různorodé vyprávění, kde část je vždy ideově a tematicky podřízena celku - to je nejdůležitější z výsledků, ke kterém přišel Davydov jako hudebník.

---

23) Pro srovnání si připomeňme, že v biografii velkého současníka Davydova – Antona Grigorieviče Rubinsteina, který byl starší na 10 let, a tudíž začal dříve virtuózní kariéru - tato evoluce trvala neméně než 15 nebo dokonce 20 let.

Periodizace tvorby Davydova odráží etapy skladatelovo hledání obrazové soudržnosti, čemuž věnoval celou svoji práci. První perioda (1859- 1863), která začala vytvořením Prvního violoncellového koncertu (op. 5, h-moll) zahrnuje "Fantazii na ruské téma" (op. 7, 1863), sérii miniatur pro violoncello a klavír, například „Vzpomínky na Carycyno“, “Samota“, nokturno „Zvuky rodné země“. Zakončuje toto období „Koncertní allegro“ pro violoncello a orchestr (op. 11, a-moll).

Druhá perioda (1863-1878) zahrnuje velká díla jako např. Druhý violoncellový koncert (op. 14, a-moll), Třetí violoncellový koncert (op. 18, A-dur), symfonickou baseň " Terekovy dary " (1873 op. 21), „Balada pro violoncello a klavír“ (op. 25, 1875), romance op. 28 pro hlas a klavír, violoncellové miniatury, mezi nimiž jsou nejvýznamnější skladby "Na shledanou", "U fontány", "Humoreska".

Třetí etapa (1879-1887) začala čtvrtým Violoncellovým koncertem (or.31, e-moll), řadou komorních instrumentálních děl (smyčcový sextet op. 35, E-dur, smyčcový kvartet op. 38, A-Dur, klavírní kvintet op. 40, g-moll), a také Suita pro orchestr (or.38), cyklus čtyř "Siluet" pro violoncello a klavír (or.40).

Srovnávací analýza violoncellových koncertů Davidova ukazuje několik hlavních tendencí, které jsou směrodatné pro výklad tohoto žánru a jeho vývoje v skladatelově tvorbě. Ty zahrnují snahu o zpěvnost všech tematických prvků, což charakterizuje Davydova jako velkého odborníka, který pochopil charakter nástroje, a také neustálou snahu sjednotit třídílný koncertní cyklus společným hudebně-dramaturgickým vývojem.

K 70- až 80-tých letech 19. století utvrdil Davidov díky svým interpretačním dovednostem novou obrazovou oblast violoncellového koncertu, který umožňuje projevit "pěveckou" podstatu tohoto nástroje. To je spojené s projevem různorodých odstínů lyrického pocitu: ušlechtilých, vznešených, elegických, intimních.

3.2 Analýza violoncellových koncertů K. J. Davydova

3.2.1 První koncert, h-moll

První koncert (h-moll, 1859-1860) je celou řadou znaků spojen s děly pozdně virtuózního stylu, které tvoří základ repertoáru mladého violoncellisty. Tyto vazby jsou jasně rozpoznatelné ve srovnání s A. Servaisovým koncertem a koncertem № 1. K.

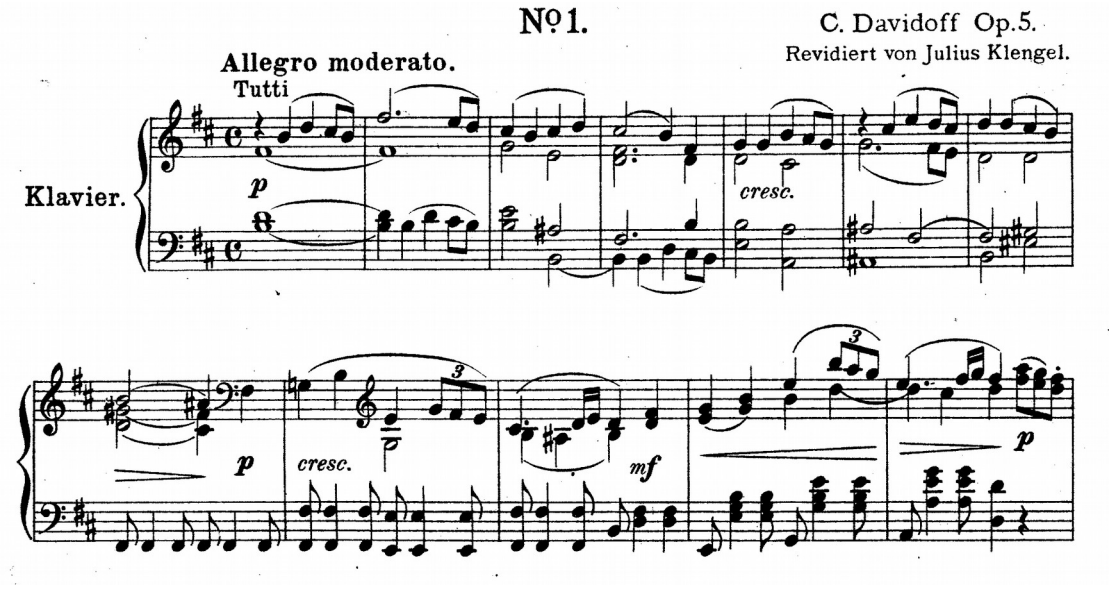
Schuberta. Davydovy díla s těmito koncerty sjednocují charakteristické rysy pro pozdně virtuózní koncerty, jako jsou zvláštnosti struktury cyklu, použití dvojité sonátové expozice v první části a nepřetržité sledování jedné části za druhou, což je dosaženo díky orchestrálními přechody. Vnější podobnost je doplněna společnou pro všechny tyto koncerty tóninou h-moll. Badatelé ukazují i na vliv v oblasti tematismu koncertu Wilhelma Molique (1853), který byl dlouhou dobu považován za model žánru, dokud jej později nevyloučily z jeviště koncerty Camille Saint-Saënse, Roberta Schumanna a dalších.

Některé funkce formy virtuosních koncertů pronikají do samostatných částí. Například, nástup sólisty v první větě je vyčleněno pauzami a zastávkami do samostatného oddílu. Stejně jako v dílech A. Servaise, K. Shuberta (seznam lze doplnit koncertem pro violoncello №9 B. Romberga) tato samostatná epizoda má hrdinsko-patetický charakter a je vybavena množstvím virtuózních prvků – pasážemi a velké skoky.

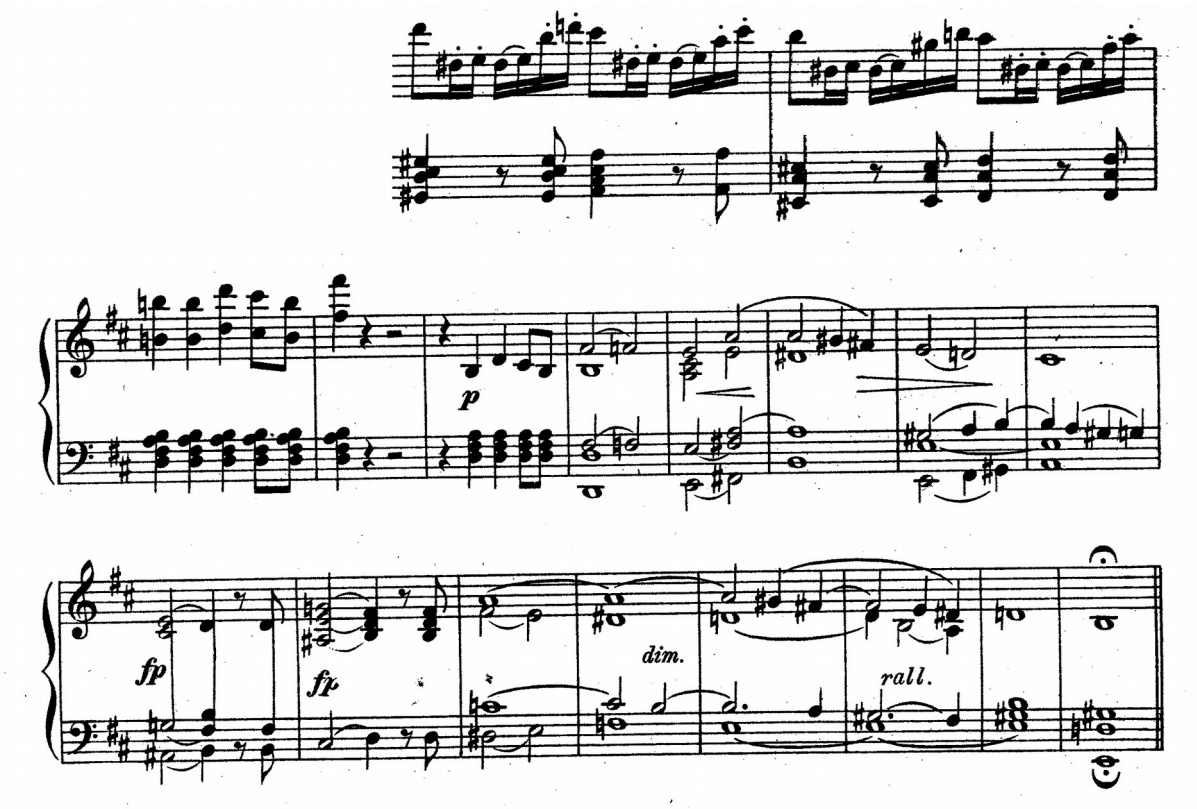
Dalším prvkem, který charakterizuje koncert Davydova jako virtuózní, je použití figurací. Figurální tematismus, tradičně se objevující v spojující a závěrečných tématech, má individuální intonační obraty a precizně propracovaná artikulace jim dává zvláštní plastičnost. Současně se v tomto ranním koncertu projevují individuální rysy tvůrčího stylu: v prvé řadě široká zpěvnost kantiléních úseků (vedlejší témata krajních vět a druhá věta). Takový počet lyrických kantilén, neustupujících co do počtu rozsahu epizod, které jsou určeny k demonstraci virtuózních možností sólisty, nebyl typický pro virtuózní koncert. V budoucnu se rozsah a úplnost kantilénních epizod stane jedním z charakteristických rysů Davydova skladatelského rukopisu. Tento rys potvrzuje první kroky mladého skladatele ve směru symfonizace koncertního žánru.

Nejzřetelněji je to vidět v první větě koncertu. V něm Davydov rozvíjí myšlenku průchozího tematického vývoje. Prvotní intonační obrat se objevuje v orchestru a má velký potenciál pro obrazový vývoj. Již na konci tohoto obratu lze vysledovat smutné, patetické a lyrické odstíny (1.). Na konci věty se k nim přidá radostná a jásavá varianta (2.).

1.



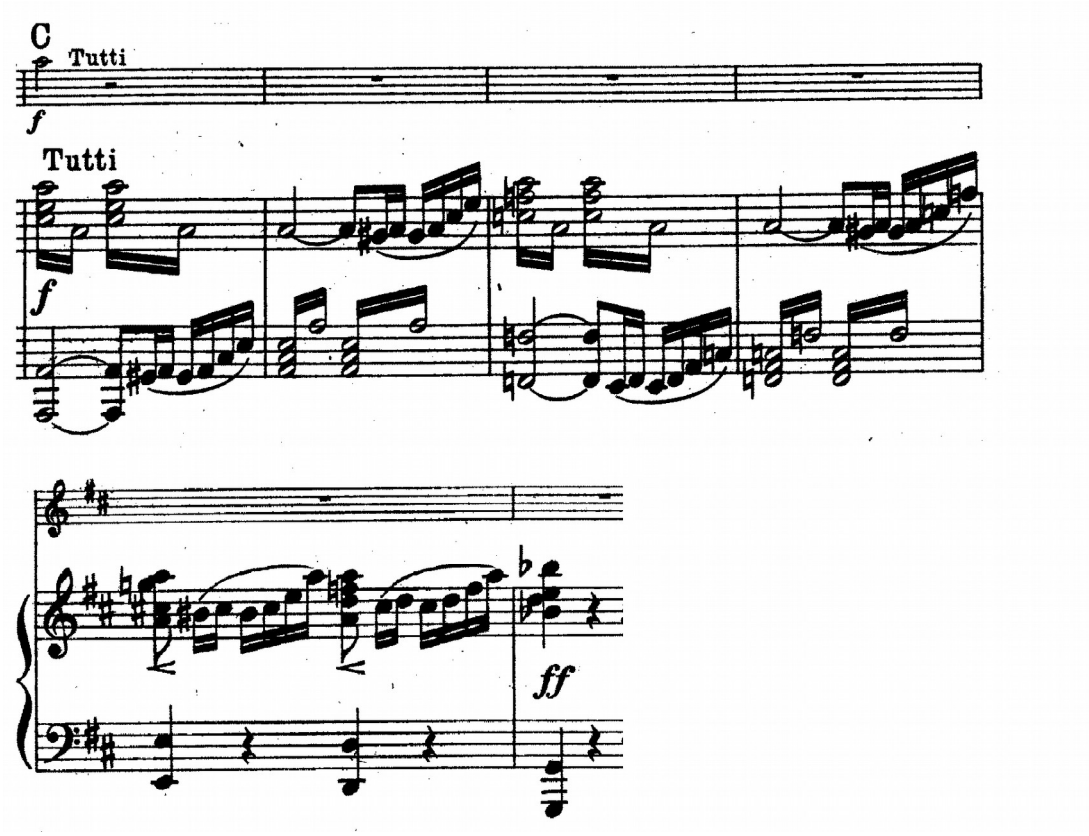
2.



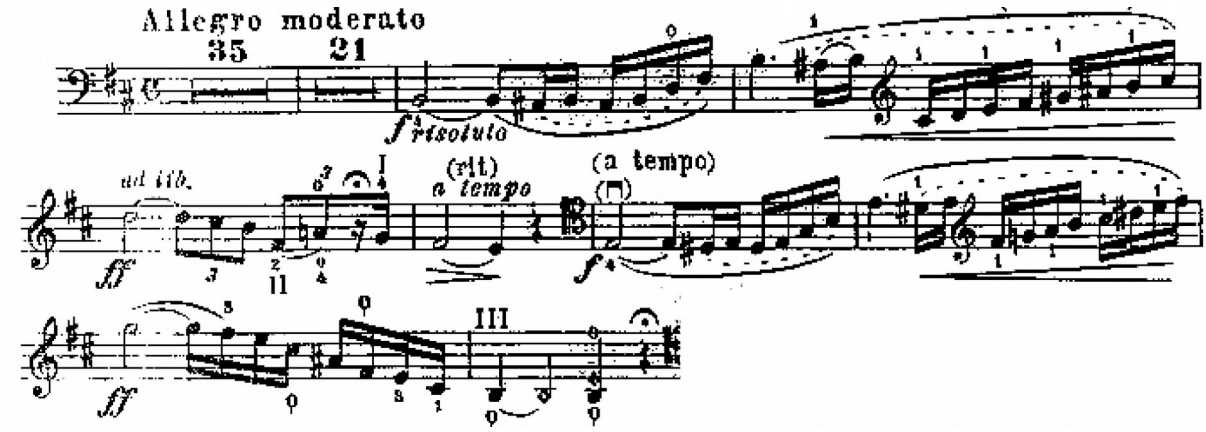
Další důležitou epizodou v dramaturgii je motiv, jenž se poprvé objevuje v kulminaci orchestrálního úvodu. Tento motiv, impulzivní a odhodlaný, bude znít v nejzářivějších

dynamických epizodách a zpravidla v hlasu orchestru(3.). U sólisty je slyšet pouze v úvodní epizodě (4.).

3.



4.



Je třeba poukázat na velkou roli orchestru v dramatickém vývoji tematického materiálu, jako znak pronikání rysů symfonie do virtuózního koncertu. Na rozdíl od mnoha virtuózních koncertů následuje Davydov už v prvním koncertě princip redukce

tematického materiálu. Autor rozvíjí obrazovou oblast hlavního tématu a zároveň v něm nechává prorůstat prvky vedlejšího tématu. Začátek tohoto tématu se předjímá ve druhé větě té hlavní. Společnými prvky jsou tah po zvucích tónického sextakordu, pohyb čtvrttónů, přítomnost zdvihu a vyloženi legato. Princip koncentrace exprese kolem malých tematických prvků přetrvává ve druhé a třetí větach koncertu.

Rondo-variační druhá část (Kantiléna. Andante) je spojená s tradicemi virtuózních koncertů. Nicméně, její zvláštnost spočívá v interpretaci formy, ve které roli refrénu vykonává hlavní téma, a epizody jsou oddíly, v nichž se rozvíjí její intonační obraty. Tímto způsobem hudební obraz se neustále zvětšuje a mění. Například, ve všech třech provedeních se mění doprovodná struktura: v prvním případě je klidná a vypravovací, ve druhém provedení se stává rytmicky aktivní, a v poslední epizodě - transparentní a opotřebovaná. Také se během věty mění struktura tématu, a to se liší v závislosti na proporcích rozvíjejících oddílů. Čím je prostornější epizoda, tím kompaktnější je výklad tématu refrénu. To znamená, že lyrický potenciál tématu v druhé epizodě, kde odhaluje svou hloubku v plné výši, dosáhne svého vrcholu. Proti němu stojí třetí provedení refrénu a cody, kde tematické intonace se postupně rozpouštějí vyvolávání dřevěných dechových nástrojů. Takovýto soustředný princip vývoje používá Davydov později ve druhé části Třetího koncertu.

Poslední věta koncertu (Allegretto, h-moll) je sonátová forma bez provedení. Její žánrový základ je valčík-mazurka v taktu 6 \ 8.Závěrčná témata jsou intonačně podobná tématům předešlých oddílů, na jejich začátku se objevuje krok na malou sekundu. Ve spojujícím a závěrečném tématu finále lze vysledovat společné rysy s figurálními oddíly první části: to jsou obraty, které tvoří osnovu figur, faktura (kombinace dvojhmatu a četné pasáží) a rozsah hlavního hlasu, a také tonální oblouk – D-dur. Společná je také idea výstavby těchto oddílů: výklad figurace sólisty na pozadí plastických témat v orchestru.

Hlavní a vedlejší témata jsou obrazově blízké, vyvíjejí se nekonfliktně (na rozdíl od první věty), což je zdůrazněno v kodě, kde jejich charakteristické počáteční obraty se slučují v kontrapunktu. Tato technika spojuje koncert Davydova s jeho současníky - koncerty přechodného typu.

Takto, v Prvním koncertu se objevují takové charakteristické rysy pozdějších koncertních děl, jako jsou průchod tematického vývoje, příprava vedlejšího témata v

rámci provedení hlavního tématu, intonační vazby mezi hlavními tématy celého cyklu.

3.2.2 Druhý koncert, a-moll

Když přejdeme k Druhému violoncellovému koncertu Davydova, musíme stručně zmínit "Koncertní allegro" (1862). Zde skladatel jde ještě dále v rozšíření role figurálního materiálu. Kromě své přímé funkce předvedení virtuózních dovedností sólisty, je obdařen také intonační expresivitou jako základní tematismus a stává se nositelem konkrétního obrazu.

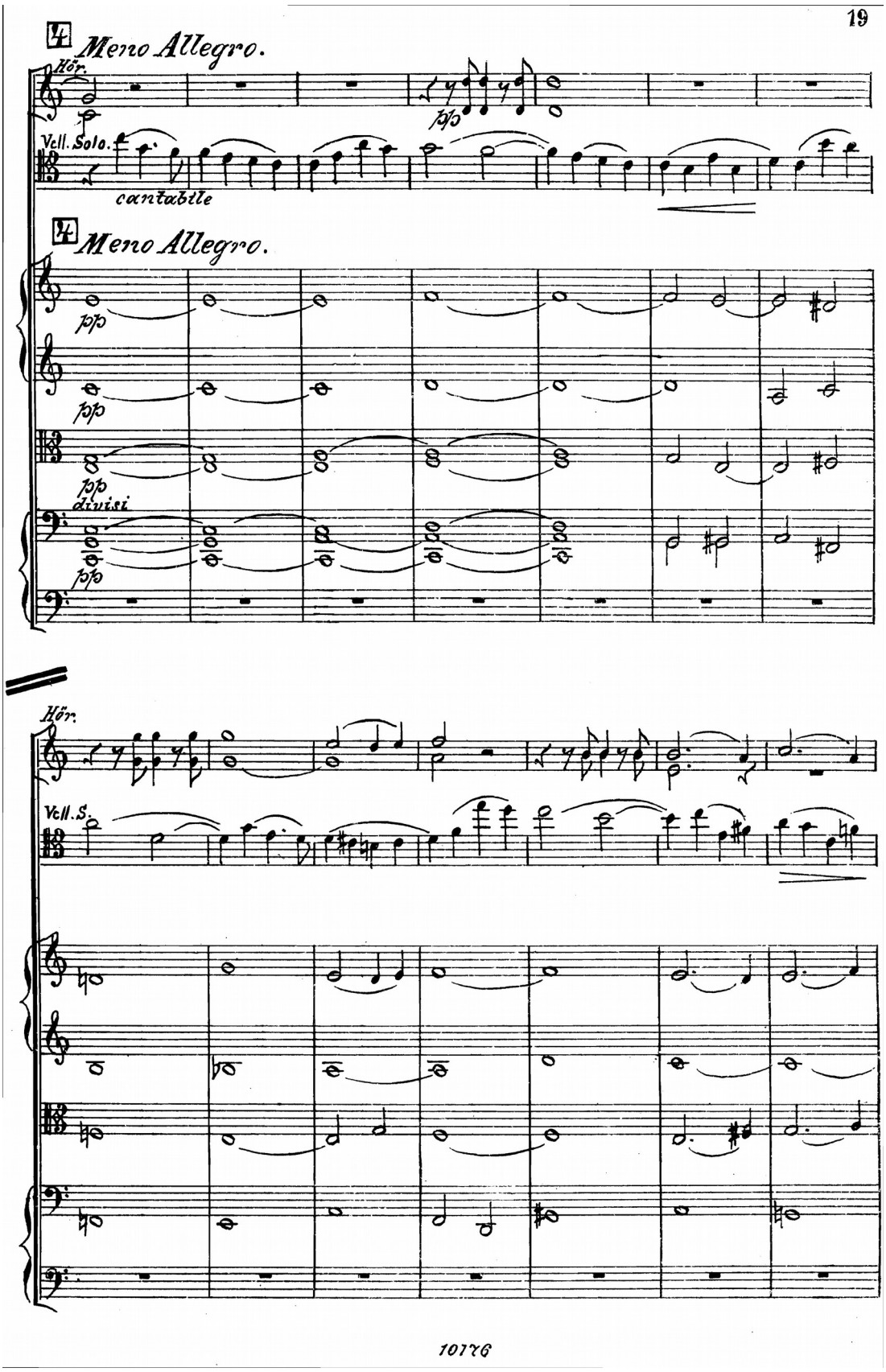
Davydov dále rozvíjí kompoziční a obrazové myšlenky Prvního koncertu a "Koncertního allegro" v první části Druhého violoncellového koncertu. Hlavní téma expozice je blízké lyricko-hrdinským tématům sólových koncertů druhé poloviny 19. století. Intonační stavba, která vyjadřuje stav samoty, jej staví vedle témat klavírních a violoncellových koncertů Schumanna, stejně jako s violoncellovými koncerty Volkmanna a Raffa (№1).

Změny faktury a dynamiky vyjadřuje složitost vývoje obrazu. V orchestrální partituře a hlasu sólisty se tyto změny vyskytují různými způsoby: melancholický začátek tématu (dřevěné dechové nástroje, klavír) v devátém taktu "exploduje" bouřlivými emocemi (tutti, crescendo). Naopak, v hlase violoncella počáteční sólo forte, energico, doprovázené přísnou pulsací osminových, v devátém taktu přechází v něžné vyprávění v doprovodu houpavého pohybu. To vše dává hlavnímu tématu přidanou vrstevnatost.

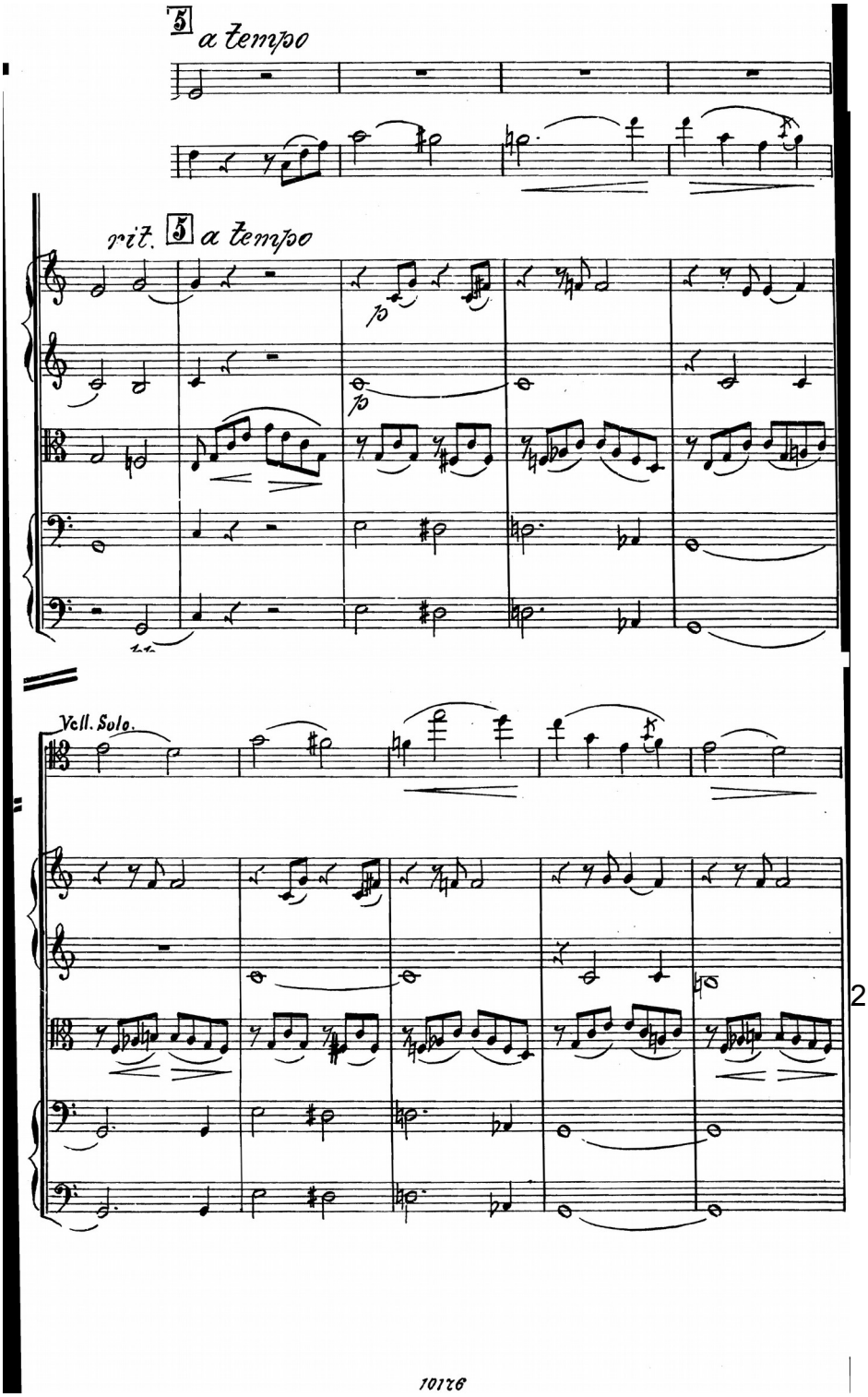
Je třeba poznamenat, že autor interpretuje dvojitou expozici jako koncertně-symfonickou (dle B. Asafjeva), přímo podrobuje expozici a vývoj témat logice obrazového vývoje.

Široká škála obrazů je charakteristická i pro vedlejší part: to jsou různé odstíny světlé lyriky, odhalené ve dvou vedlejších tématech. První téma se objevuje u sólového violoncella a předává hloubavě-zbožný stav (Meno allegro, cantabile), vytvořený hladkým pohybem melodie na pozadí průhledného, téměř nepohyblivého hlasu orchestru (smyčce bez kontrabasů, lesních rohů, pianissimo) (1.). Druhé téma je písňového charakteru, s chytlavou melodií a pohyblivou doprovodnou fakturou (2.).

1.


19
Meno Allegro.
Hör.
pp
Vcll. Solo.
cantabile
Meno Allegro.
pp
pp
pp
divisi
pp
Hör.
Vcll. S.
10176

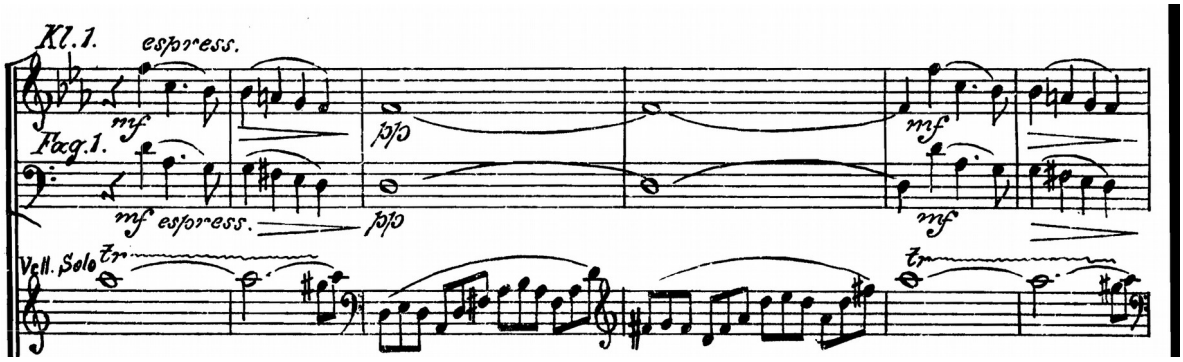
2.



2.

Po ní se první vedlejší téma vrací v jiném obraze - souhlasné a vzrušené. Tato kombinace obrazů ve vedlejším tématu přetrvává v repríze. Je třeba poznamenat, že první výskyt počáteční intonace ve vedlejším tématu se objevuje v hlasu orchestru ve spojujícím oddíle (3.).

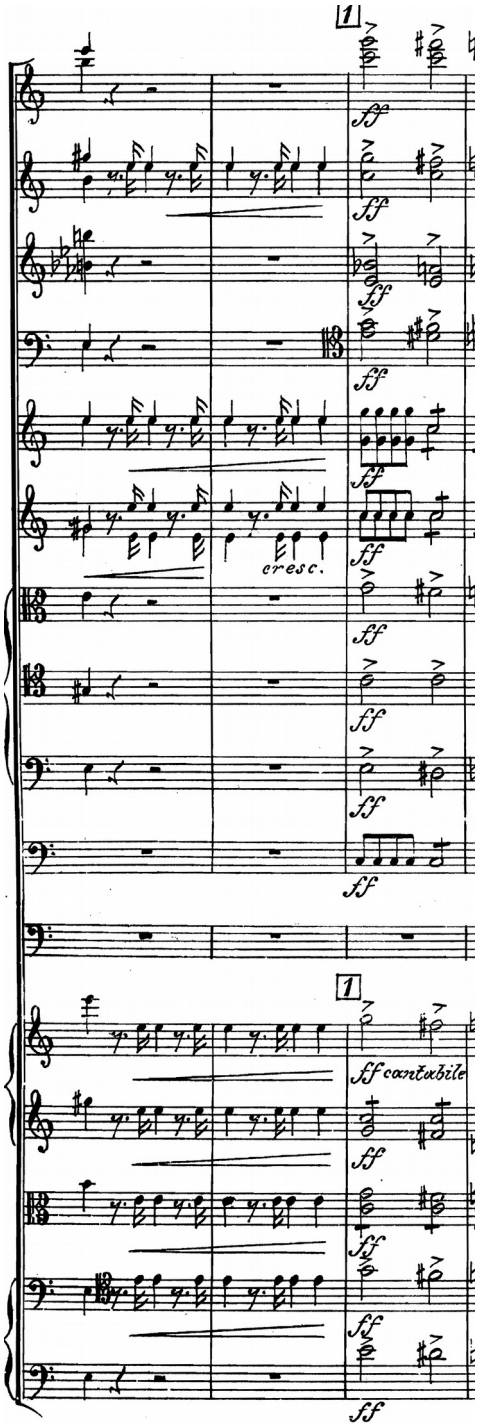
3.



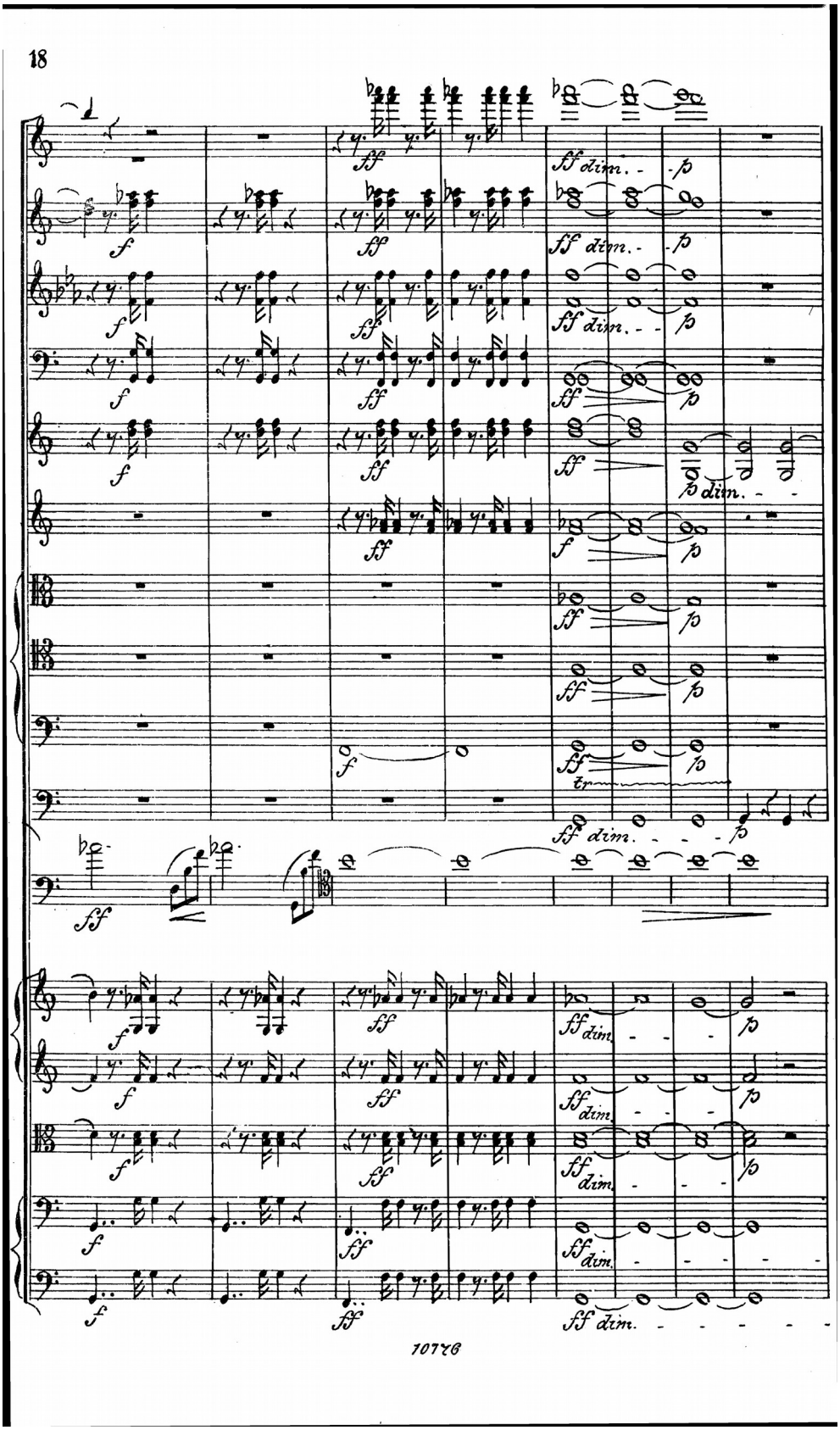
Tento charakter přirozené přeměny jednoho tématismu na druhý způsobuje soudržnost dynamického spojení mezi různými oddíly formy. Mezi kompoziční zvláštnosti, které se nevyskytovaly v ranních dílech Davydova, je nutné zahrnout existenci kadencí, jež jsou aktivním pokračováním společného hudebně-dramatického vývoje. Pro přechodné oddíly, rámující kadenci, je typický nepřetržitý kontinuální tematický vývoj. Badatelé tvorby Davydova (zejména Andrej Ivanov) se domnívají, že je zde vidět existující zřetelné spojení s houslovým koncertem e-moll Mendelssohna, na což upozorňují paralely mezi skladbami, jako například charakteristické trioly *arpeggio* sólisty na konci kadence. Nicméně, na rozdíl od Mendelssohna, ve Druhém a dalších koncertech Davydov nepřivádí kadenci k dramatickému hlavnímu tématu, ale k lyrickému vedlejšímu v durové tónině. To opět podtrhuje zálibu skladatele ve světlých lyrických obrazech.

Dodatečně upevňuje formu první části koncertu do jednoho celku ještě jeden tematický prvek. Tím je opakující se přerušovaný "signál" dechových nástrojů, který přechází z oddílu k oddílu, čímž přenáší energii. Tento prvek se objevuje ještě v orchestrální expozici (1.), poté v okamžiku přechodu sólové expozice od spojujícího oddílu k vedlejšímu hlasu, napětí dosahuje maxima (tutti, fortissimo) (2.), a pak v různých podobách prostupuje celou hudební tkaninu a nahrazuje se vzdálenou ozvěnou (corni, piano, šestnáctá nóta se v předtaktí mění na osmou) (3.).

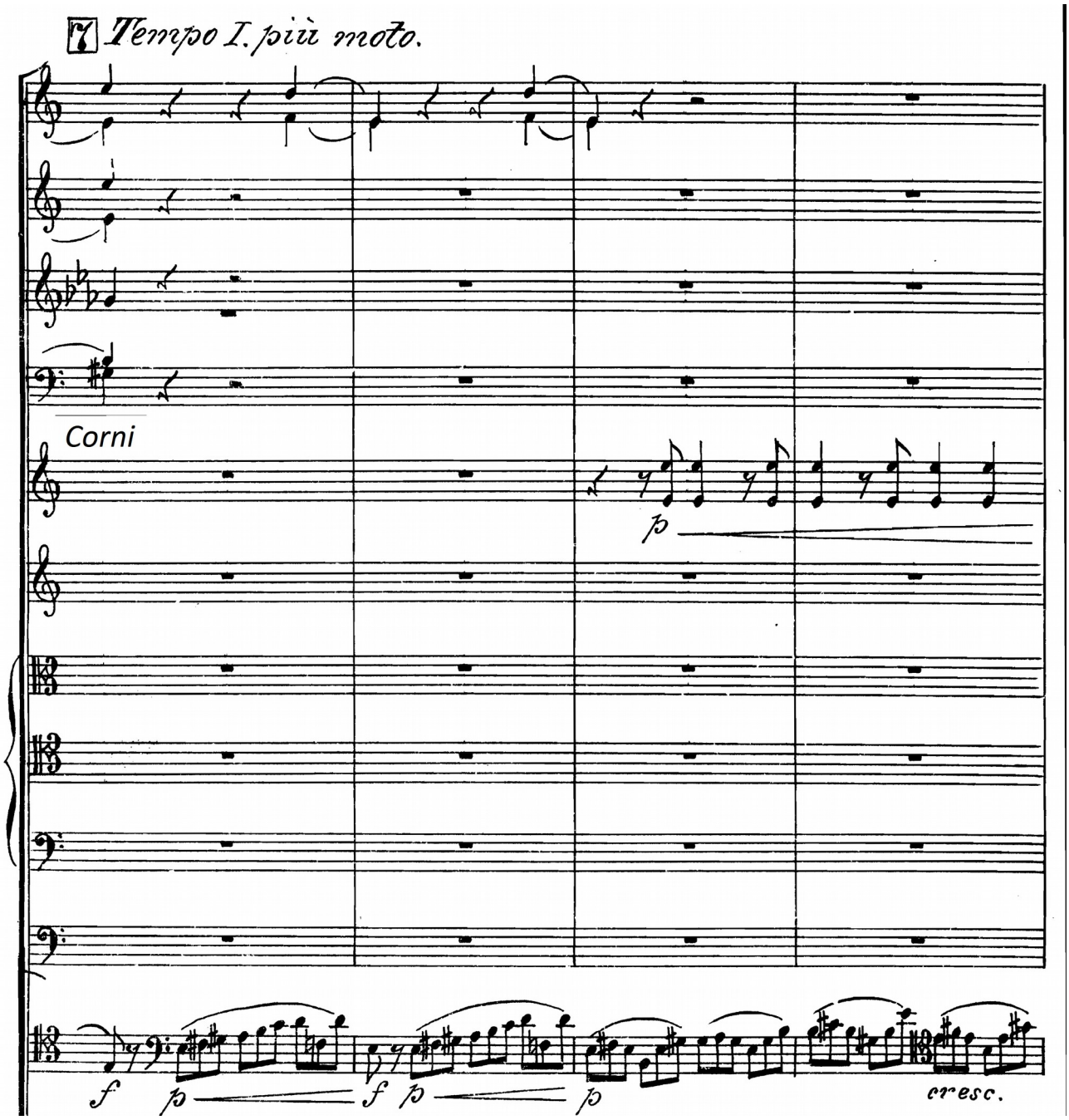
1.



2.



3.



Druhá část koncertu (Andante, F-dur) nepřináší znatelný kontrast. Obě témata, jež náleží hlavní části, jsou lyrická, ale s různými póly obrazové přitažlivosti. A to vytváří jakousi "dialogovost" s vedlejšími tématy: zdrženlivá ušlechtilost a zádumčivost prvního tématu je nahrazená vášní a zároveň melodičnosti druhého. Kromě toho je

tam jakési tematické vyvolávání. Tím pádem úvodní kvartový průchod z prvního stupně směrem dolů ke kvintovému průchodu spojuje hlavní téma druhé části s prvním vedlejším tématem první části koncertu. Současně je zachován halvní směr melodického a harmonického pohybu. Povaha dychtivého očekávání druhého tématu druhé části přidává excitovanou pulzaci doprovodu a konstantní odklad rozřešení v tónice.

Na začátku části jsou jasně viditelné rysy sonátovosti, což má vliv na tónovou relaci témat (TD) a v přítomnosti spojující epizody, která je postavená na rozvoji intonačních obratů prvního (hlavního) tématu. Nicméně, další vazby témat dělají dynamiku rozvoje formy spíše složenou třídílnou. K tomu přispívá vznik centrálního lyrického-dramatické oddílu, založeném na novém intonačním materiálu a na obratech hlavního tématu. Vzrušený triolový doprovod orchestru a široce implementovaná intonace malé sekundy nás posílají k hlavnímu tématu první části. Jedná se o kulminační epizodu - poslední dramatický vzestup koncertu. Vzhledem k silnému vlivu této dynamické epizody, objevení druhého tématu v hlavní tónině vytváří dojem zrcadlové reprízy, a končí na dramatickém vrcholu. Pouze návrat prvního tématu vytváří náladu skutečného míru. Upevnění jejích obrazových nálad je ukotveno v kodě, která je postavena na vývoji intonace prvního tématu.

Dynamická interakce témat a jasná prostřední epizoda vytvářejí ve formě druhé části kombinaci několika zásad: sonátovost s rysy a zrcadlení a složitá třídílnost s složeným středem. Tato kombinace několika principů tvorby formy pomalých částí koncertů byla rozšířena v druhé polovině 19. století. Podobné vlastnosti mají například výše zmíněné koncerty Raffa a Rubinsteina. Stejný princip tvorby formy je základem druhé části violoncellového koncertu h-moll Antonína Dvořáka, má ale jiný rozsah vyprávění.

Finále Druhého violoncellového koncertu (Allegro con brio), stejně jako finále Prvního, představuje sonátovou formu s jasně definovanými funkci pro každý prvek: dynamickým spojením hlavních i vedlejších témat, oddílem provedení, dynamickou reprízou. V této souvislosti vazby, tvořící formu, jsou uvnitř oddílů volnější, než je podmíněno scherzozní žánrovou osnovou. Tyhle v hlavním tématu nepřerušované sekvence a modulace, založené na různých intonačních obratech, vytvářejí natolik

rozsáhlé rozšíření, že návrat tématu v hlavní tonalitu dává celému oddílu rysy třídílnosti.

Mezi prvním vedlejším tématem finále a vedlejším (druhým) tématem druhé části lze vysledovat zjevnou analogii. Je to obraz radostné touhy, shodný oběma tématům. Kromě toho také ve sféře harmonie existují podobnosti: jako ve vedlejší Andante, kde se tónina objevuje jenom na konci věty, také ve finále hlavní tónina zazní před objevením druhého tématu.

Také ve třetí části se objevuje charakteristická pro Davydova pečlivá práce v oblasti mikrointonace: předtaktní krok orchestrálního nástupu ve finále bere svůj zdroj v intonaci hlavního tématu druhé části a postupně se proměňuje v rychlý úryvek hlavního tématu. Kromě toho je třeba poznamenat, že kromě intonační přípravy hlavního tématu přípravy orchestrálního nástupu poskytuje harmonický přechod od Andante (A-dur) ke konečné tonalitě (F-dur).

Povaha součinnosti dvou vedlejších témat finále Druhého koncertu je již známá z předchozích cyklických prací Davydova: první téma je více lyrická, přemýšlivá, a druhá živější, s vyjádřenou zpěvně-taneční žánrovou osnovou. V expozici a v repríze v závěrečné epizodě se objevuje prvotní obrat hlavního tématu. Význam tematického rozvoje expozice ovlivnila rozměry spojujících oddílů a provedení. Úvod, spojující část expozice a provedení (založená většinou na hlavním tématu) mají poměrně malé rozměry a plně se vztahují k orchestru. Tyto epizody (s výjimkou úvodu) tvoří dynamické vrcholy ve vývoji hlavních témat. Takže, ve Druhém koncertu Davydova orchestr hraje dramaturgickou roli. Zde, stejně jako v prvním koncertu, v orchestrálních epizodách se objevují hlavní dynamické vyvrcholení. Kromě toho je třeba poukázat na vznik lyrických epizod v orchestru, v nichž se sólista podílí v podstatě na komorní hře s jednotlivými nástroji orchestru (většinou jde o druhou část, především je výrazný duet s klarinetem v hlavním tématu).

Mnoho výrazových prostředků, které Davydov používal ve Druhém koncertu, později (ve Třetím a Čtvrtém koncertech) budou dále rozvíjeny.

3.2.3 Třetí koncert, D-dur

V roce 1867, za rok do vzniku Třetího violoncellového koncertu, k řízení koncertní činnosti pobočky Petěrburského oddělení "Ruské hudební společnosti" je povolán

Milyj Balakirev. S jeho příchodem bylo na jevištích častěji slyšet provedení ruské symfonické a operní hudby. Významnou událostí, která mohla ovlivnit vnímavý tvůrčí povahu Davydova, bylo obnovení inscenace opery M. Glinky "Život za cara" (1868)[24] na petěrburských a moskevských jevištích.

Zvlášť je třeba poznamenat, že poslední dva koncerty pro violoncello Davydova byly vytvořeny v období vzniku prvních ruských symfonií: Alexandr Borodin (Symfonie №1,1866), Petr Čajkovskij (Symfonie №1 «Zimní blouznění" op.13 1866), Nikolaj Rimskyj-Korsakov (Symfonie №1,1865) ve druhé polovině šedesátých let 19. století. Jejich obrazový řád prostupuje vysokým epickým duchem a ušlechtilou lyrikou. Tyto rysy jsou rozhodující také pro obrazně-tematické oblasti Třetího a Čtvrtého koncertu Davydova.

Třetí koncert má zvláštní místo v tvorbě skladatele. Je to jediné dílo Davydova pro violoncello s orchestrem, napsané v durové tónině (s výjimkou "Fantazie na ruské motivy", kterou napsal jako mladý). Není obvyklá ani lyricko-epická obrazotvornost koncertu. A nakonec těsné obrazové a tematické vazby mezi částmi cyklu jej přibližují k virtuózně-symfonickému typu koncertu.

Všechna obrazově tematická sféra koncertu vyrůstá z hlavního tématu první části (Allegro moderato, D-dur), která se vyznačuje ušlechtilostí, hrdinstvím a zároveň hlubokou lyričností charakteru. Jeho charakteristické rysy jsou v různé míře patrné ve všech hlavních tématech koncertu. Vývoj úvodního obrazu se dotváří nástupem hlavního tématu ve finále.

Možnosti intonačního potenciálu hlavního tématu jsou zobrazeny na samém začátku expozice: v dialogu orchestru a sólisty jsou prezentovány varianty obratů, tvořících základ tohoto tématu. Epickému a pozvolnému vyjadřování orchestr odpovídá heroická z charakterového hlediska replika sólového violoncella, navrženého v podobě recitativu. Společnými znaky ve vyjadřování orchestru a sólisty jsou jenom nápadné rysy: kvartový krok nahoru na začátku a ráznost rytmického obrazu synkopy a tečkovaného rytmu. Souznění orchestru a violoncella se opakuje ještě jednou s tónovým posunem v obou hlasech (první D-A, druhý B-D).

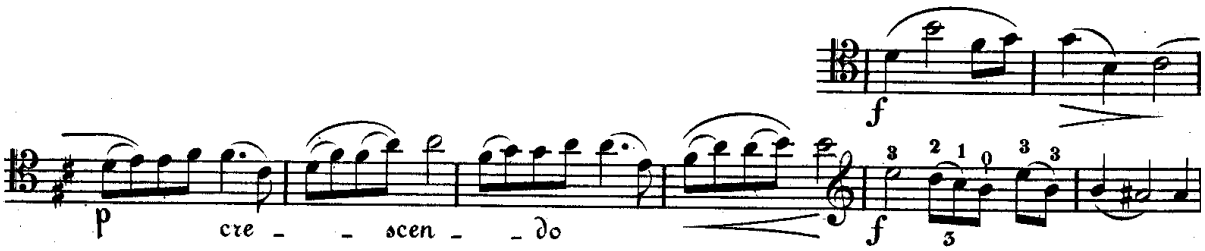
---

24) V roce 1836 v období zkoušek opery byl název opery na přání jednoho ze státních ministrů změněn z "Ivana Susanina" na „Život za cara“.

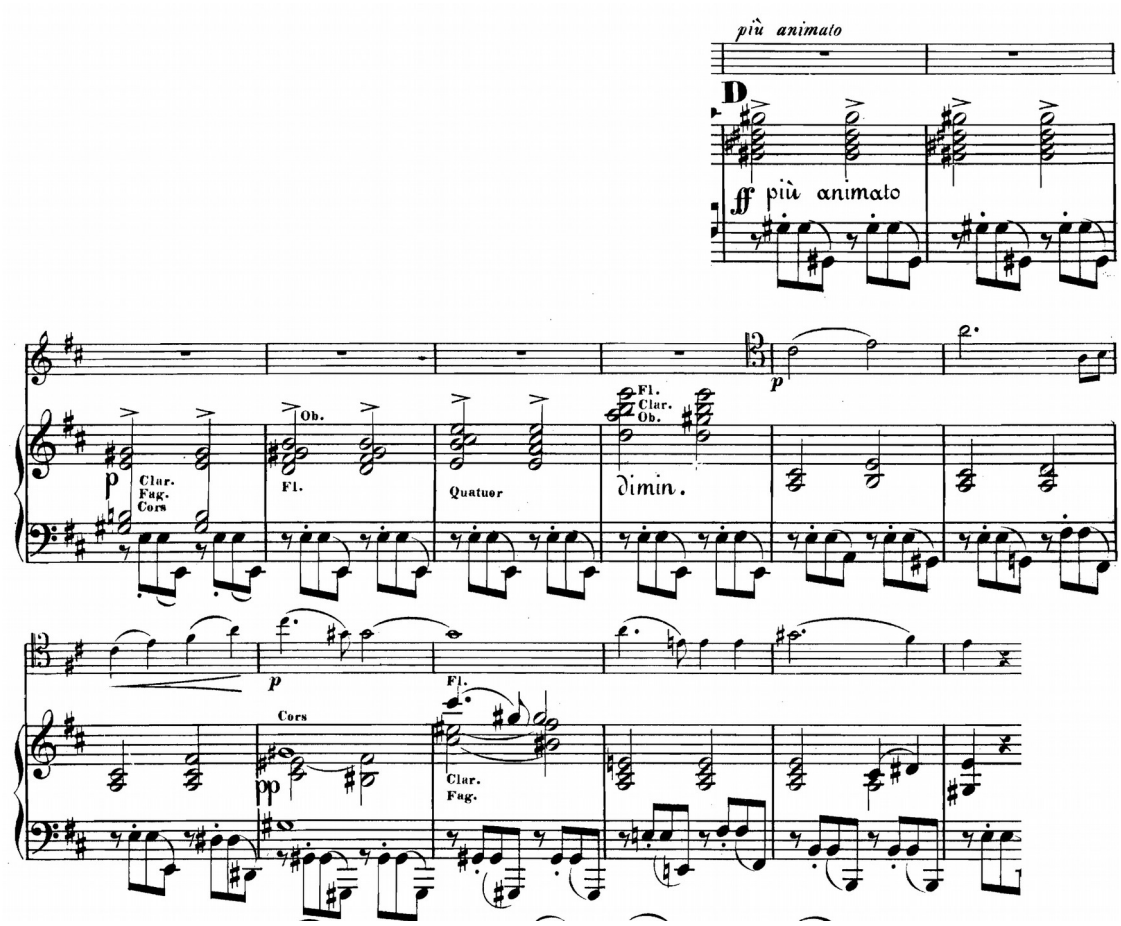
Poté přichází ještě jedno provedení dalšího tématu, které v důsledku vývoje jeho původních tématických obratů mění charakter. Změna kvartového chodu v melodii na sextu, odstranění tečkovaných rytmu a fakturní propletení hlasů sólisty a orchestru vede ke změkčení melodické kontury. Téma se mění v poměrně velkou konstrukci s konvexním vyvrcholením a je považován za jeden z nejlepších příkladů kantilény Davydova.

Podívejme se zblízka na vztah jednotlivých prvků hlavního tématu s dalšími konstrukcemi. Díky změně legato a non legato pružinový pohyb osminovými v partu violoncella ve třetím taktu hlavního tématu (1.), ve vedlejším tématu expozice se stává důležitým rytmickým základem pro doprovod (2.), a v provedení - prvkem orchestrálního materiálu (3.).

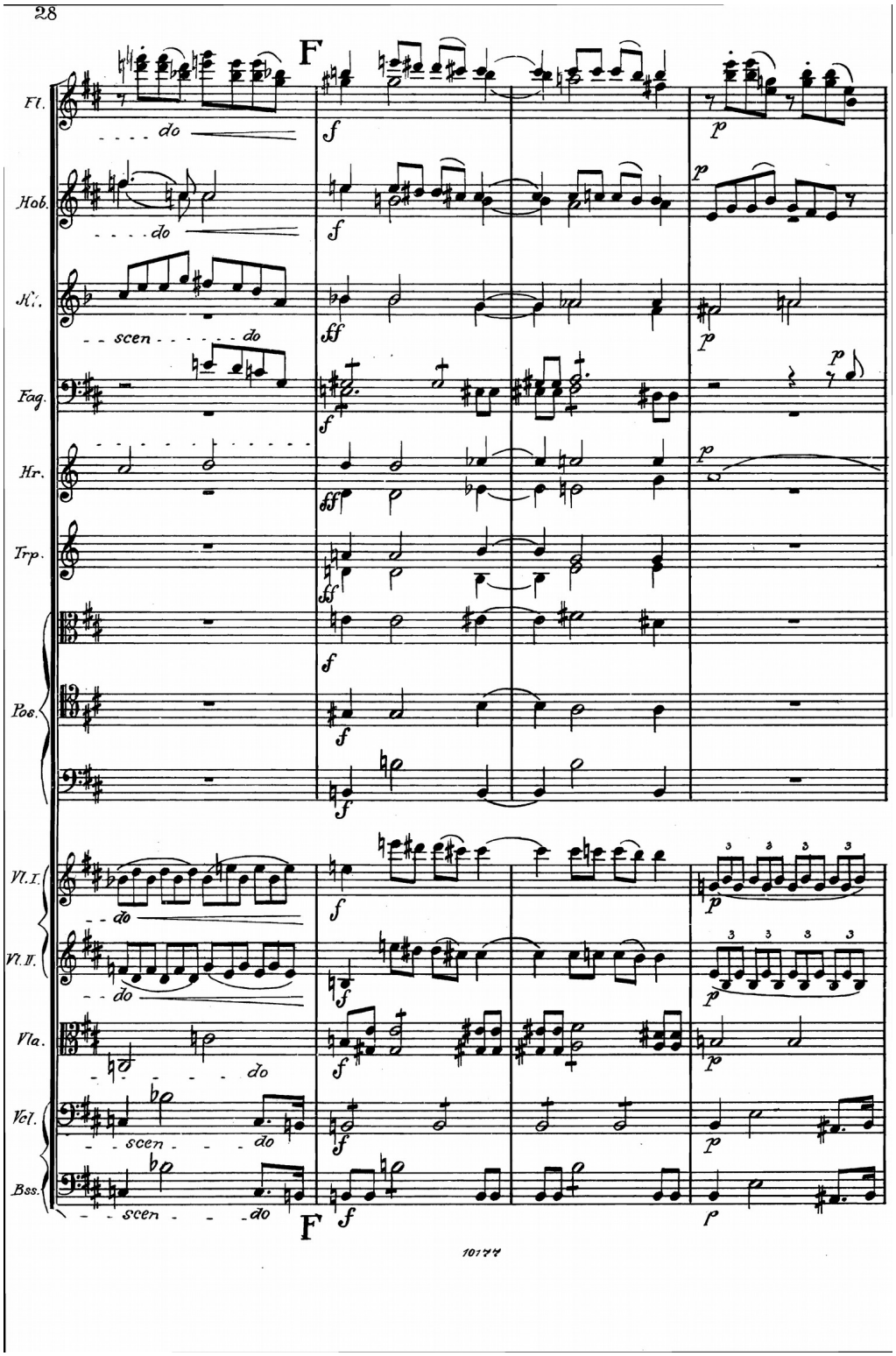
1.



2.

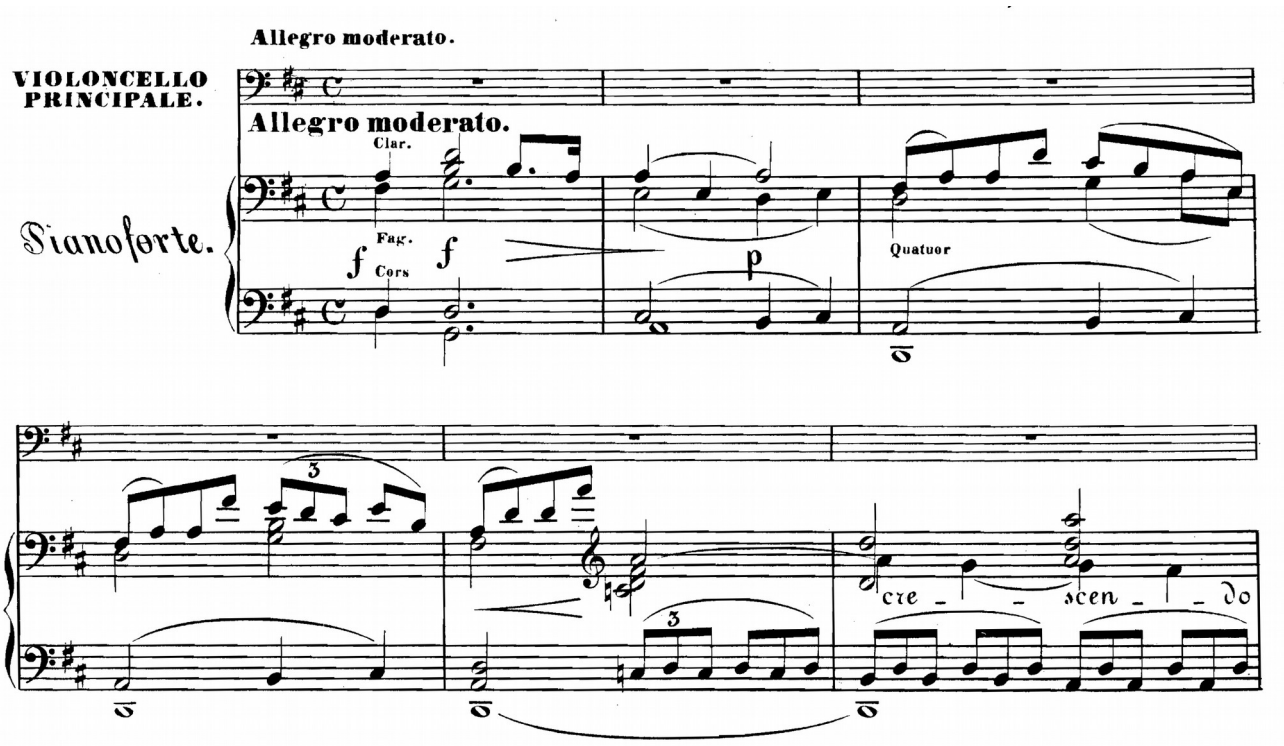

più animato
D
ff più animato
p
Clar.
Fag.
Cors
Ob.
Fl.
Quatuor
Fl.
Clar.
Ob.
dimin.
p
Cors
pp
Fl.
Clar.
Fag.

3.

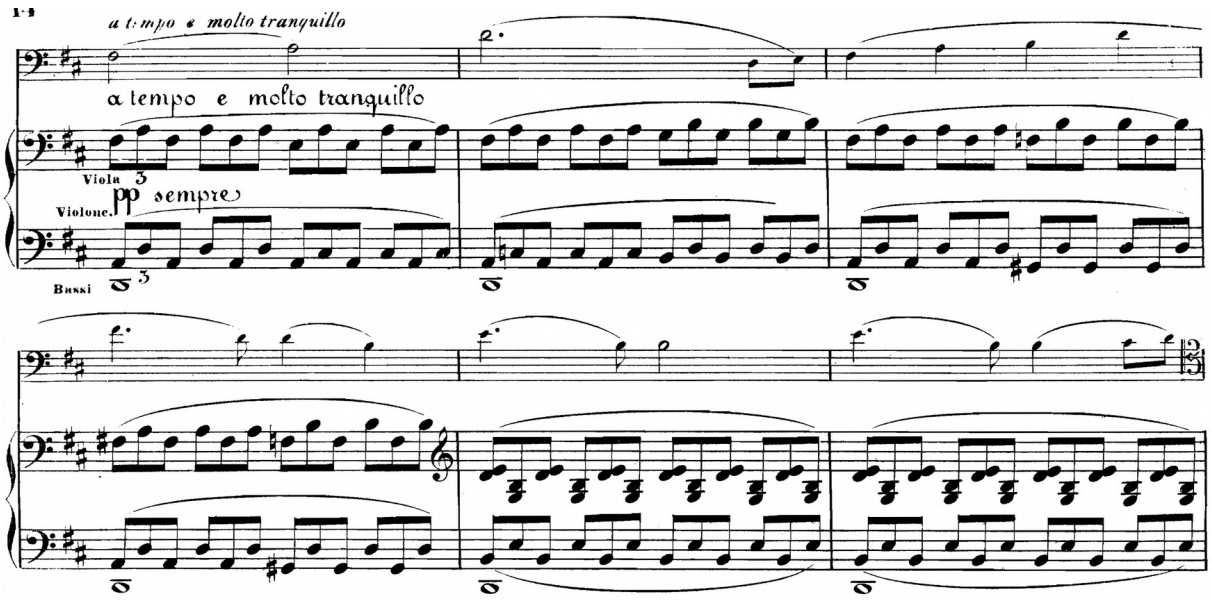


Dalším prvkem hlavního tématu - triolový pohyb - také přechází do jiných sekcí, kde zabírá stále více prostoru (1.), a konečně se stává fakturovým doprovodem vedlejšího tématu v repríze - v dramatickém vyvrcholení části (2.).

1.



2.



Obě vedlejší témata mají široce zpěvný charakter. Díky tomu spolupůsobení hlavních témat pokračuje bez konfliktů, a to se odráží v jejich interakci v provedení. Tím jasněji a plastičtěji vypadá lyricko-dramatické vyvrcholení části, která začíná se spojujícím oddílem reprízy a pokračuje kadencí sólisty. Dramatizace je dosaženo na úkor narušení harmonie, provedení témat v mollové tónině, vznik polyfonních technik vývoje.

Způsob vzájemného pronikání prvků témat pokračuje i v kadenci. Například rytmická figura s ostrým tečkovaným rytmem z hlavního tématu vstupuje do jednoho z vedlejších. Její melodická linie je zvětšena na úkor objevení akordové faktury a úryvkové artikulace. Zvýšení celkového dramatického napětí je dosaženo rychlými pasážemi na konci každé figurace. Hudebně-dramatický nárůst je vytvořen po sobě jdoucími transformacemi obrazů, rytmu, taktů, intonací a artikulačními změnami.

V okamžiku dramatického vyvrcholení při zvýšené dynamice a značnému utěsnění faktury provedení dvou vedlejších témat nabývá charakter hymny. Od té doby, veselý a radostný kolorit se upevňuje v závěrečné části.

Ve druhé části koncertu (Andante, B- dur) je znát jednoznační tendence pronikáni do světlých lyrických obrazů a témata elegických a melancholických nálad. Hlavní dramaturgická idea je překonat pocity úzkosti a utvrdit myšlenky světlých a ušlechtilých obrazů. V orchestrálním úvodu je tato myšlenka uvedena nejúspornějším způsobem. Tento vstup se následně stane tematickou osnovou závěrečné věty. Jsou v něm intonační obraty první, světlé a klidné, témata jsou propletena s modálně-harmonickými zvláštnostmi vzrušeného a napjatého druhého téma.

Instrumentální romance je žánrovým základem prvního tématu, což je typické pro druhou část koncertu v 18-19. století. Při výkladu tématu se její rozsah neustále rozšiřuje: první chod na tercii, pak na kvartu, později na sextu, tak, aby v důsledku mělo téma vysokou emocionální intenzitu. Mnoho intonačních obratů prvního a druhého tématu jsou si natolik blízká, že přechod z jednoho tématu na druhý probíhá téměř bez povšimnutí.

Znepokojení ve druhém tématu dává pulzující triolový rytmus orchestrálního doprovodu s pauzou na první dobu ve většině taktů. Napjatost dramatického vývoje s příchodem prvního tématu se snižuje, ale neprojde bez zanechání stopy:

chromatické obraty, vetkané do faktury a kontrapunktem doprovázející téma, připomínající napjatost druhého tématu. Také porovnání dvou témat se náhle stává ostřejší, přechod mezi nimi je stlačen na jeden takt (oproti třem v prvním provedení). Další vývoj se stává rychlejším a dramatičtějším. Ve vrcholu kulminačního momentu charakteristický vzestupný sekundový krok druhého tématu se postupně vzdaluje a ponechává své místo počátečnímu obratu prvního tématu.

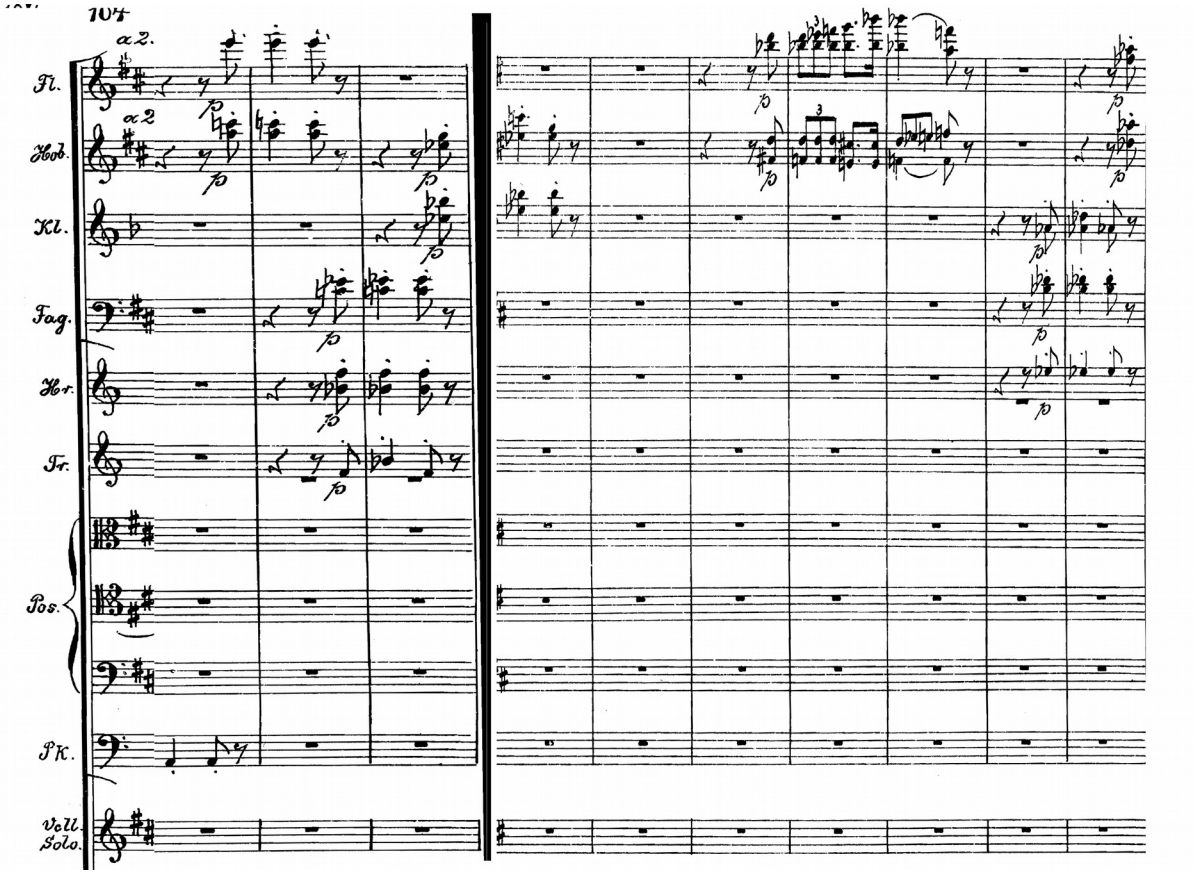
Od té doby, napětí začne ustupovat, spor dvou různých obrazových oblastí se zúžuje na srovnání charakteristických intonačních obratů dvou témat. Tento okamžik je zásadním dramaturgickým obratem druhé části a celého koncertu jako celku: od této epizody začíná úzkostná nálada odstupovat, a s posledním provedením hlavního tématu se utvrzuje světlá epičnost obrazu.

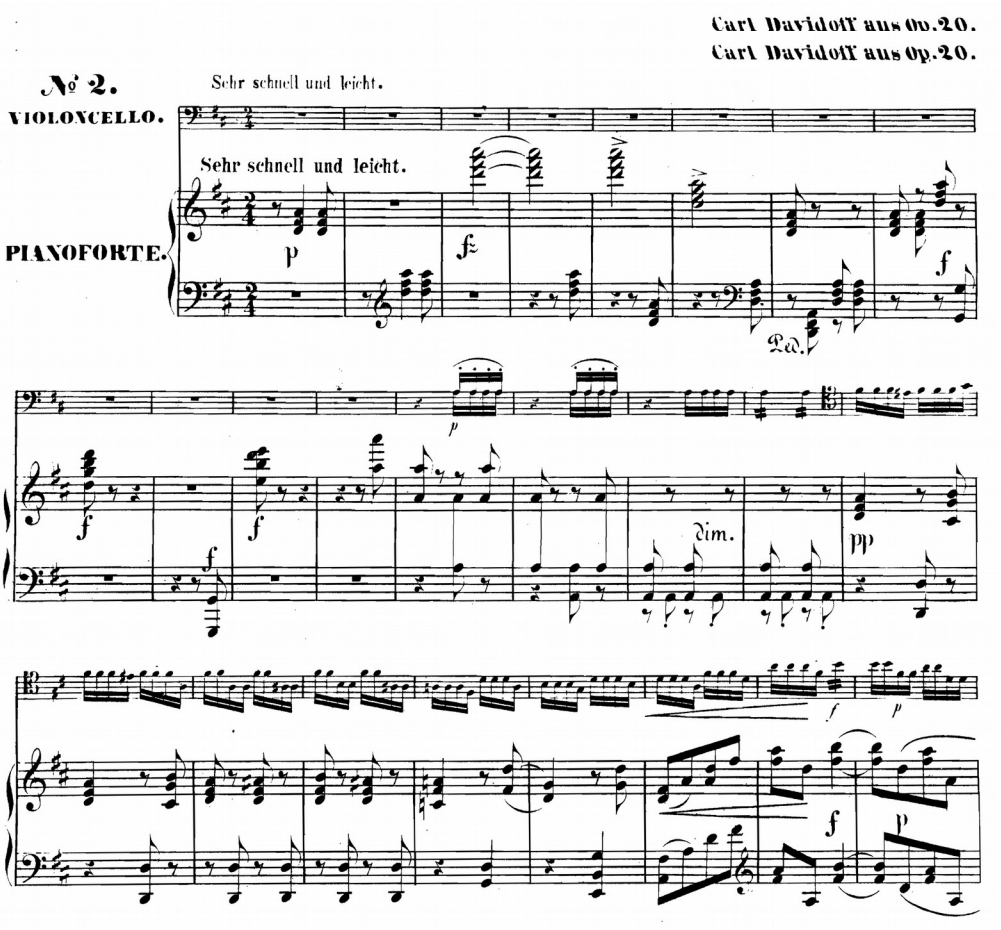
Orchestrální závěr, ačkoli opakuje téměř beze změny úvod, již nese další dramaturgickou funkci - nyní je to více reminiscence, vzpomínka. Na dramatické napětí části upozorňuje jen provedení druhého tématu sólisty, který zcela ztrácí svou emocionální intenzitu v posledních třech taktech.

To znamená, že forma druhé věty ($ABA^1B^1A^2$) nás na první pohled odkazuje k formě rondo, která tvoří formu druhých částí mnoha klasických i virtuózních koncertů. Ale je třeba poznamenat, že vztahy mezi oddíly jsou složitější a hlubší.

Koncertní finále (Allegro vivace, D-dur) se odlišuje od závěrečných částí předešlých koncertů Davydova díky novému žánrovému základu: velikost, třídobý takt byl nahrazeny dvoudobým. Hlavní téma je založeno na kontinuální motorice, intonačně připomínající slavnou skladbu Davydova "U fontány. "Asociace s touto skladbou, napsanou o několik měsíců později, vyvolávají vztahy témat. K obecným momentům lze přičíst „hru“ rejstříků (imitační vyvolávání mezi skupinami orchestru na začátku provedení třetí věty koncertu (1.) a přemístění akordů do různých oktáv v úvodu ke skladbě (2.)), melodická podobnost, podobnost faktury a tečkovaného obrazu témat (2. a 3.)

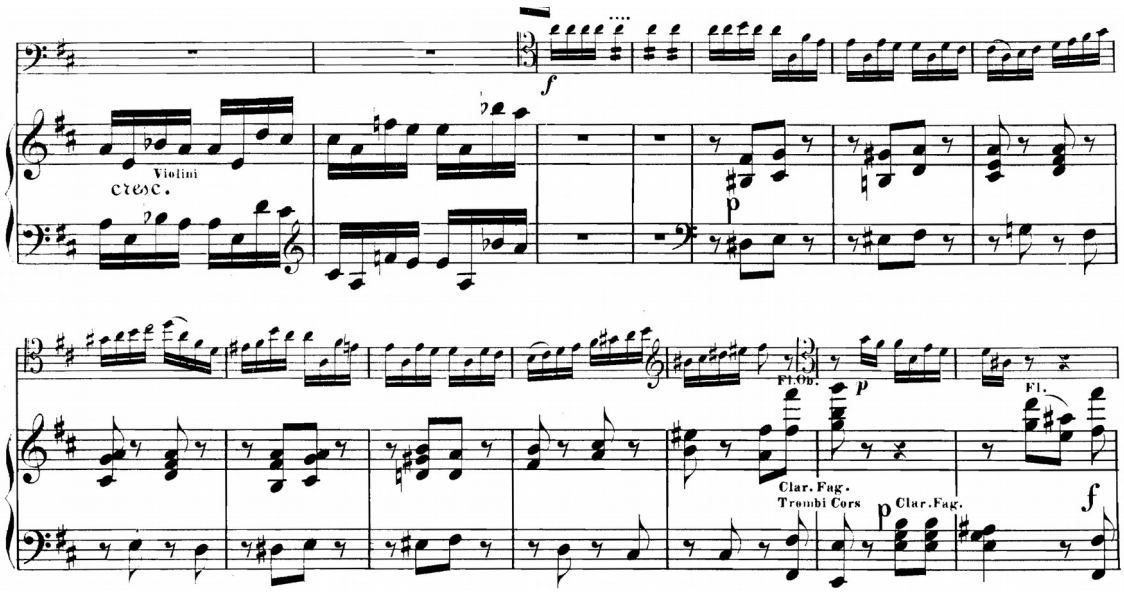
1.





2.↑

3.



V tomto okamžiku Davydovův repertoár zahrnoval violoncellový koncert R.Schumanna, jehož první vystoupení se konalo v Perohradě 2.listopadu 1869 pod

taktovkou M. Balakireva. Nepochybný je vztah obou děl, a zejména poslední části, o čemž svědčí i jejich žánrová podobnost.

V této části Davydov poprvé takhle důsledně zavádí myšlenku tematické intonační jednoty všech částí. Nicméně, obrazové a intonační vazby mají různý stupeň konvergence. Víc zprostředkované spojení lze vysledovat mezi hlavním tématem první a třetí částí. Je to šíře melodických linií a mimořádná melodičnost intonace. Mnohem silnější jsou intonační vazby mezi hlavním tématem první věty a spojující částí finále. Přes rozdíly v artikulaci a rytmu jsou spojeny charakteristickým kvartovým chodem na začátku. Také je nesporná vazba sextových obratů v H-dur'ové epizodě provedení ve finále a druhého vedlejšího tématu první věty. A konečně, souhrn více či méně explicitních intonačních vazeb uzavírá přímá citace hlavního tématu první věty před kodou finále.

Samotná myšlenka návratu předešlých hudebních obrazů se široce používala v evropské hudbě, počínaje posledními opusy Beethovenova. Možnosti této techniky citace jsou velmi rozsáhlé: forma získává rysy doplňující úplnosti, utvrzuje se hlavní hudební idea, nakonec se vyjasňují vztahy základních hudebních obrazů. Ze Třetího violoncellového koncertu požívá Davydov tuto myšlenku také ve Čtvrtém.

Shrneme-li výše uvedené, můžeme říci, že celistvost obrazové a tematické oblasti a pořadí vývoje se v Třetím koncertu těsně přibližuje k virtuózně-symfonickému typu koncertu.

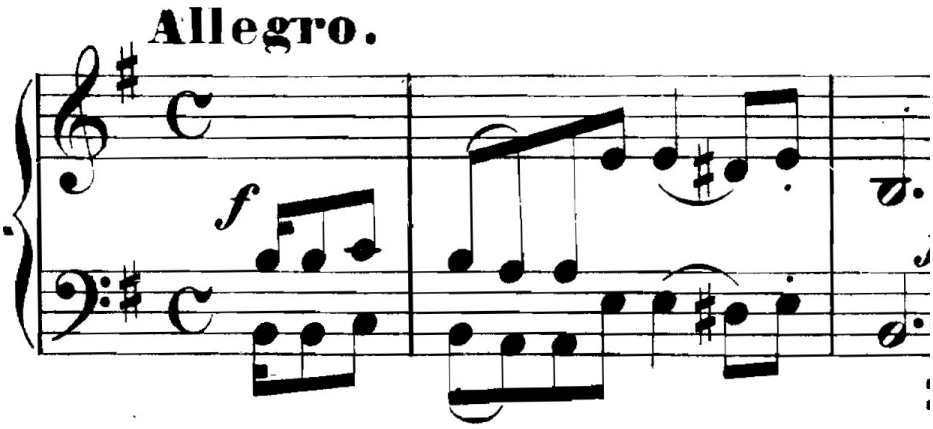
3.2.4 Čtvrtý koncert, e-moll

Pokud jde o Čtvrtý violoncellový koncert (e-moll, 1879), musíme poznamenat, že skladatel v něm nadále rozvíjí všechny nejvíce charakteristické rysy, naznačené v předešlých skladbách pro violoncello s orchestrem, a dosahuje vysokého stupně jednotnosti hudební dramaturgie. Koncertní cyklus představuje jednotnou koncepci, o čemž svědčí hluboké tematické vazby mezi částmi (zejména mezi první a poslední), a obrazová oblast podřízená společnému rozvoji.

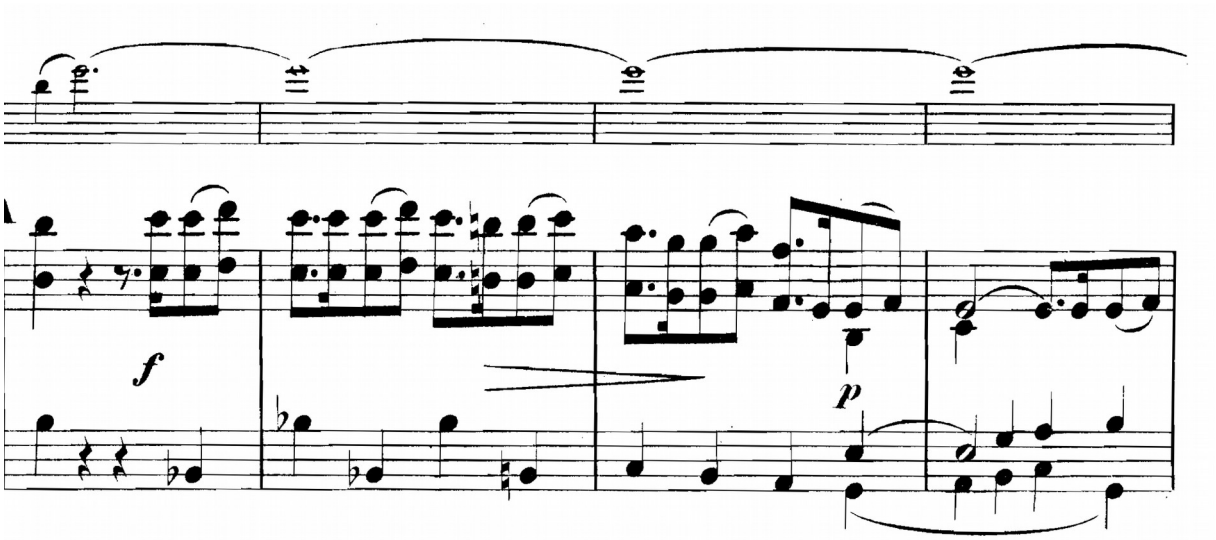
Materiál koncertu je význačný převahou dramatického, melancholického a elegického charakteru.

V první větě (Allegro, e-moll) jsou tradičně soustředěny hlavní témata a myšlenky cyklu. Sonátová forma má charakteristický rys, který spočívá v přítomnosti subjektivní samostatní úvodní části. Je tvořen orchestrální částí a jasnou virtuózní kadencí *accompagnato*. Rozhodný tečkovaný zdvihový obrat otevírá koncert (1.) a stává se nejvýraznějším tematickým prvkem první části (2.), prochází neustálým vývojem v spojovacím oddíle (3.), v provedení (4.) a codě (5.).

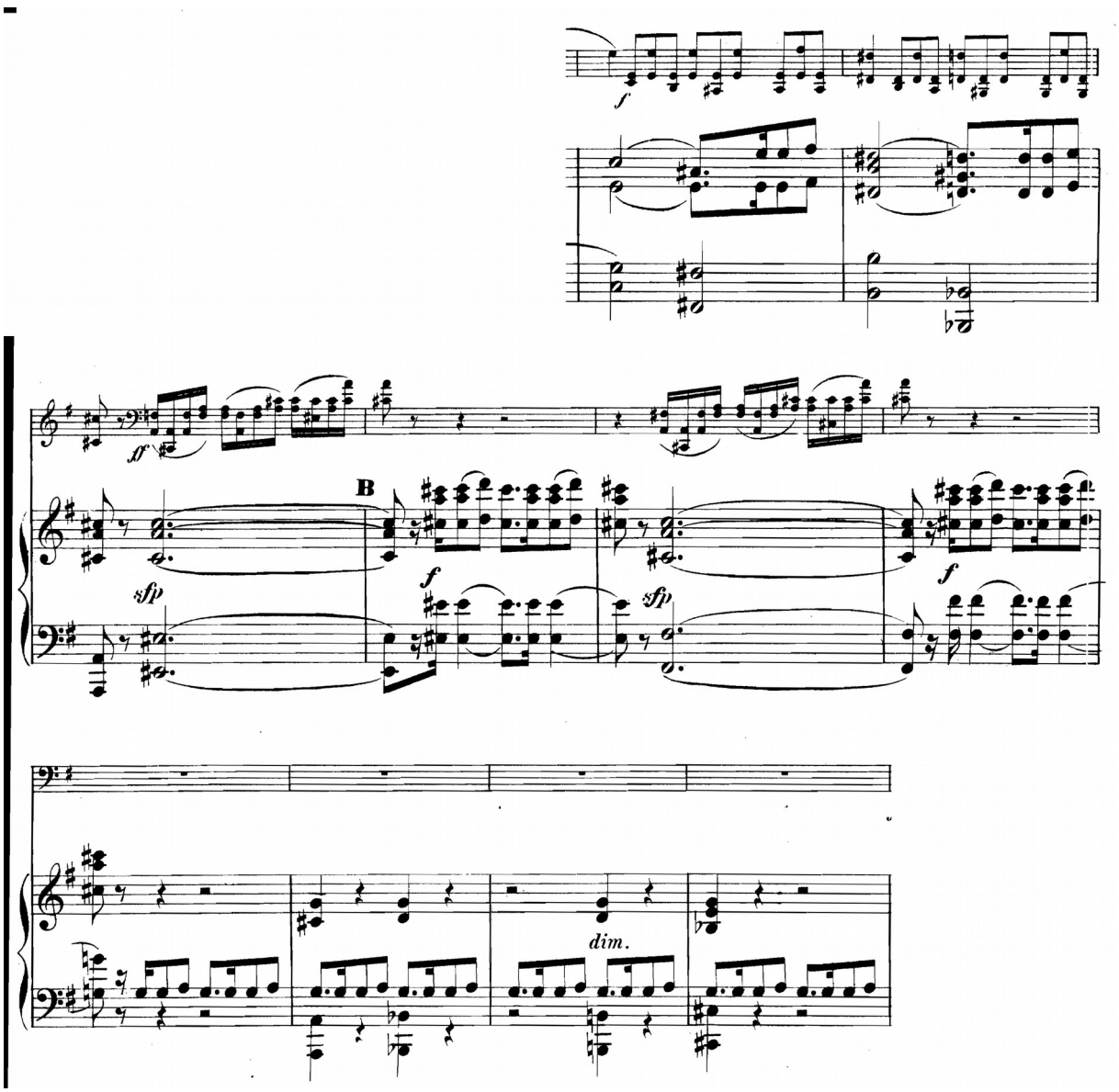
1.



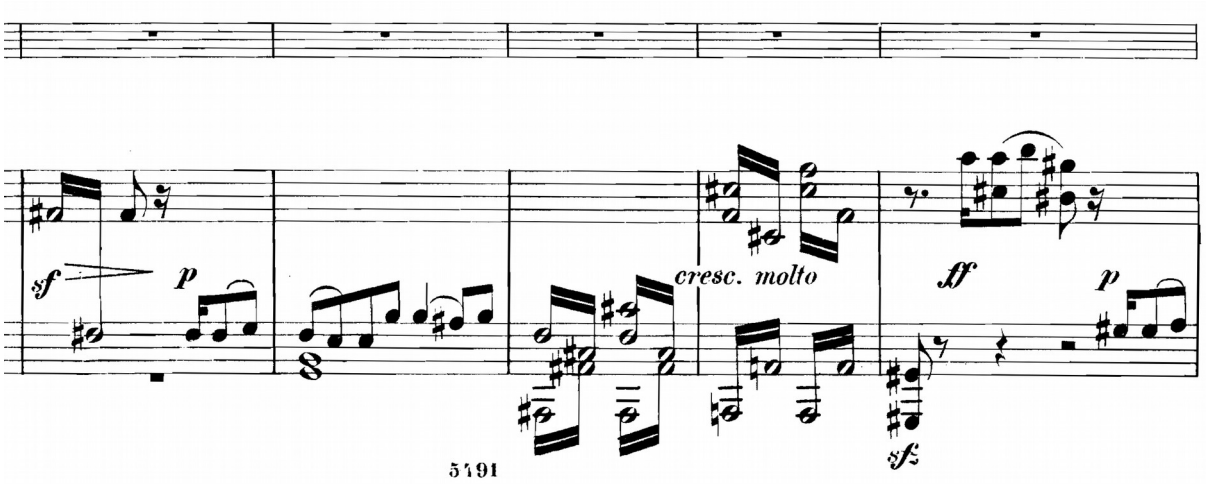
2.

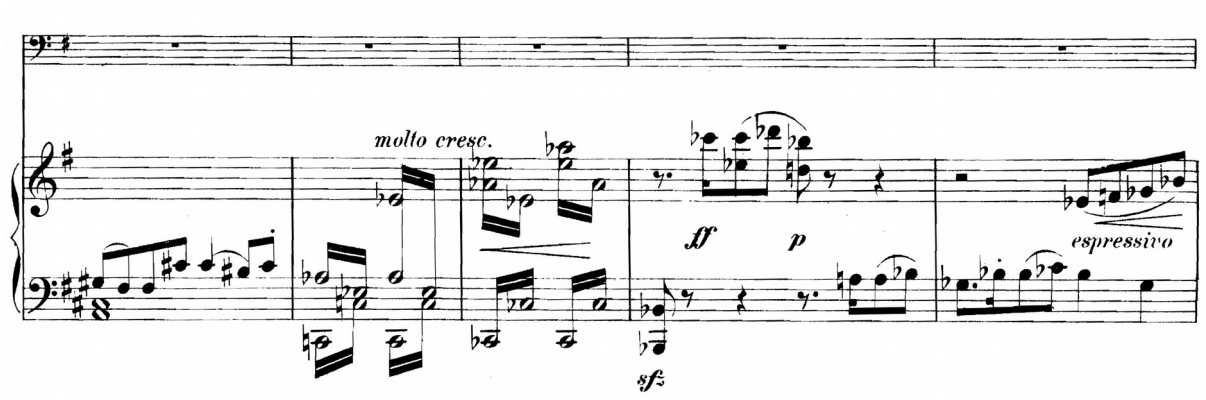


3.

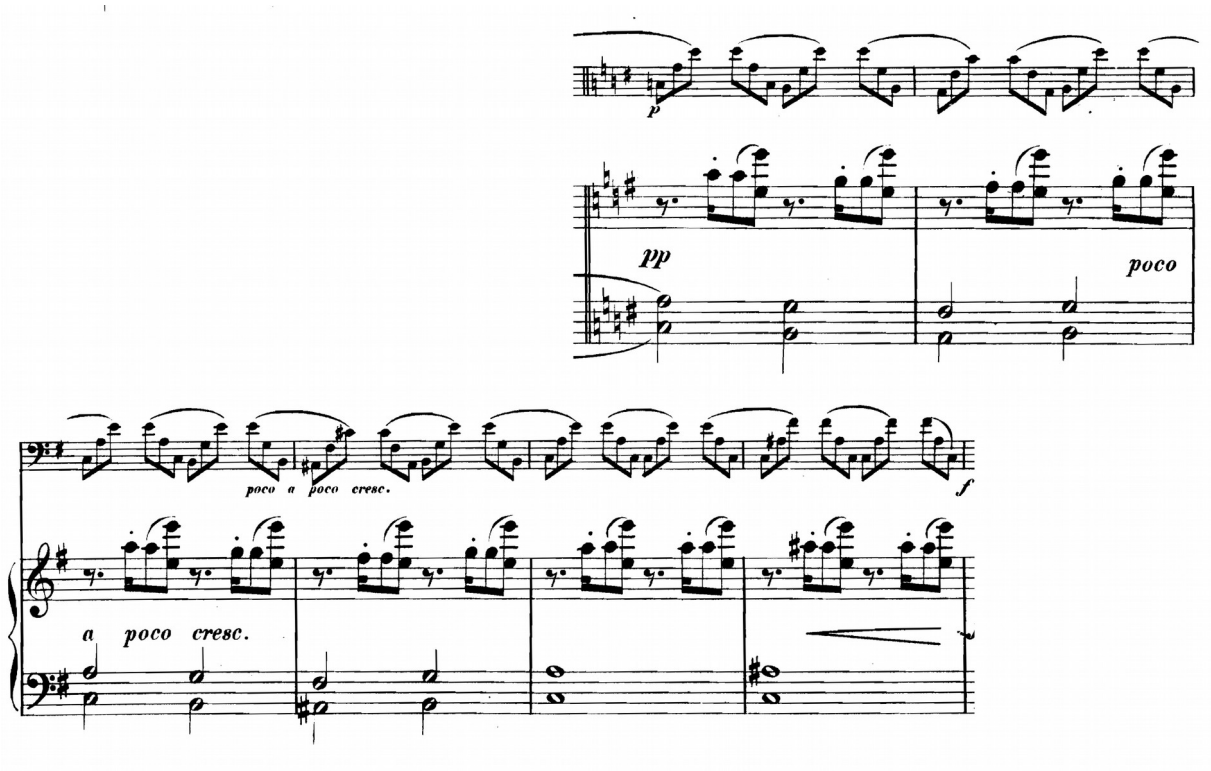


4.





5.



Rozrušený charakter tohoto obrazu se zesiluje tázací intonací, která je zapletena do obrazu motivu, stejně jako harmonický chod, doprovázející tuto intonaci od dominanty k subdominantní harmonii (V-IV_6).

Obrazová vyklenutost úvodní fráze a následující virtuózní figurace sólisty připomínají dřívější práce Davydova – První koncert a „Koncertní allegro“. A ty, na druhou stranu, nás posílají zpět k tradici virtuózních koncertů. Nicméně, při srovnání prací Davydova s koncerty Romberga nebo Servaise, je možné pozorovat významnou roli tohoto materiálu v budoucím hudebním vývoji. Figury ze sólových epizod úvodu prakticky v nezměněné podobě přecházejí do figurálních oddílů, a úvodní obrat se nejen zapojuje do intonace hlavního tématu, ale stává se základem tematického vývoje v provedení a codě. A pak se to stává prototypem intonací některých témat ve druhé části a finále.

Tudíž, zde vidíme zcela novou úroveň intonační interakce úvodu nejen s materiálem první částí, ale celého koncertního cyklu jako celku.

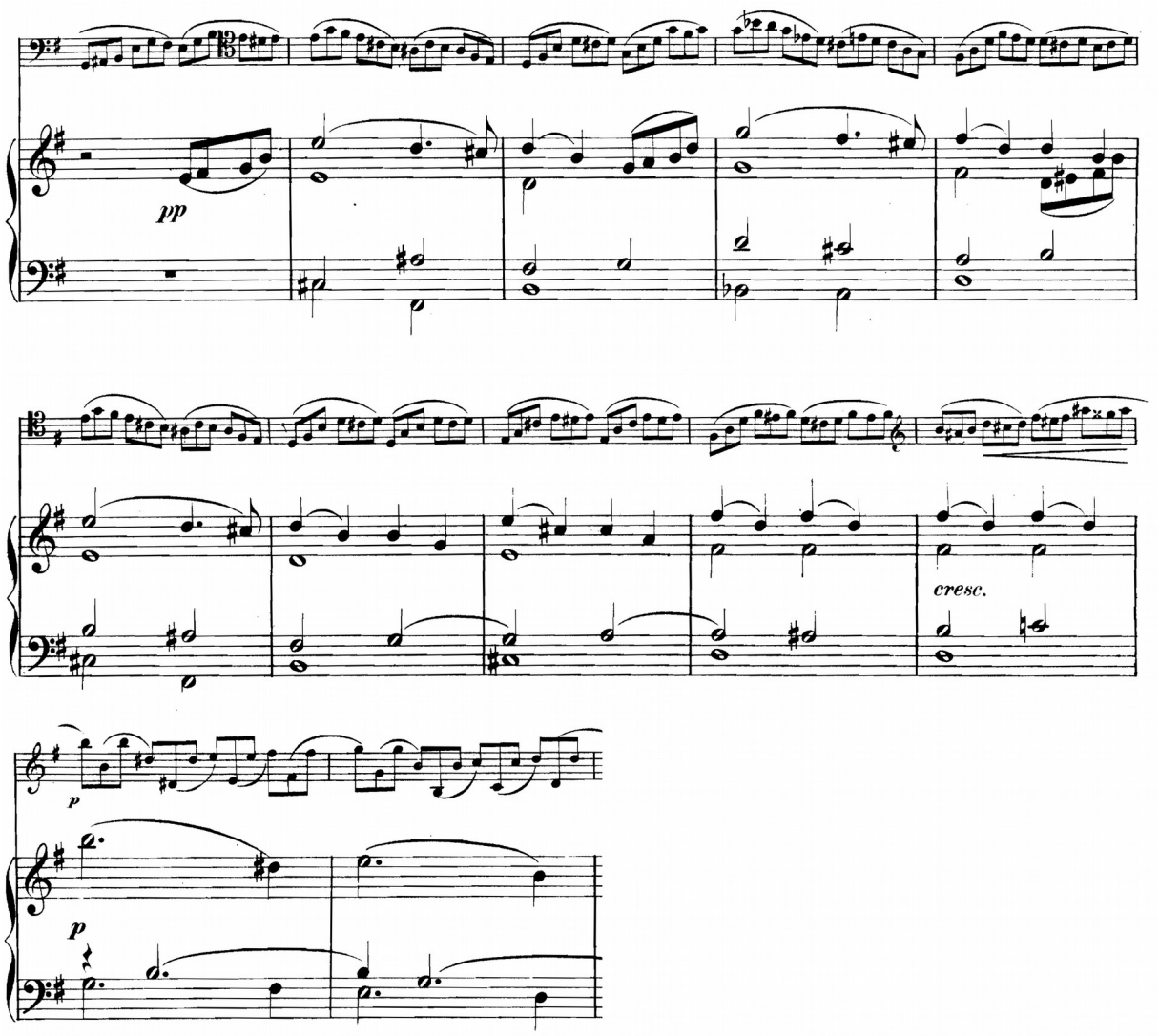
Na rozdíl od rozhodného charakteru úvodu, hlavní téma má velmi osobní lyrickou barvu. Výkyvy mezi durovou a mollovou tóninou (G dur, e-moll) přidávají odstín pochybnosti a nerozhodnosti.

Postupně jak se rozvíjí téma v expozici a dále, v provedení, se jeho tonální náklonnost k durové tónině ještě zesílí. Modulace G-dur upevní jeho sklon. V kadenci sólisty ale okamžitě začne v Es-dur.

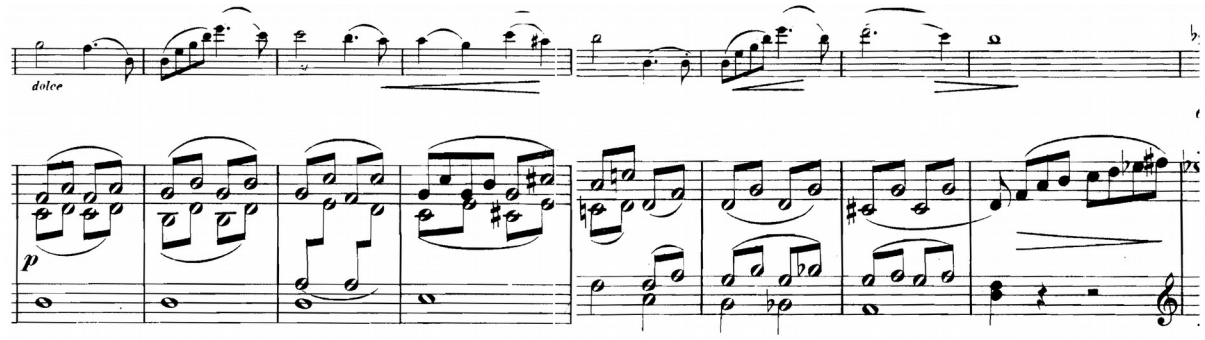
Je třeba poznamenat, že vedlejší téma má podobné tonální charakteristiky. I když má durovou tóninu, kolébání (kmitání) tónů se vytváří díky varhannímu punktu na pátém stupni ve třech prvních taktech, a stejně tak všudypřítomný přerušovaný obrat kadence na šestém stupni (což je hlavní tón hlavní tóniny e-moll). Takováto tónová nestálost vytváří podobné hlavnímu tématu pocit nejistoty a očekávání. Úplné rozřešení v hlavní tonalitě vedlejšího tématu – G-dur – se objevuje pouze ve svým závěrečném obratu kadenci.

Nicméně, nejenom společné vlastnosti tónových charakteristik sdružuje hlavní a vedlejší témata. Jsou úzcé spjaty také intonačně. Jako je typickým v tvorbě Davydova, hlavní obraty předcházejícho vedlejšího tématu se vynořují ze spojovacího materiálu, který je zase úzce spjat s hlavním tématem (1. a 2.). Ale v předešlých koncertech skladatele vedlejší téma nemělo takovou explicitní přípravu v základech spojovacího oddílu, jak tomu bylo ve Čtvrtém koncertu.

1.



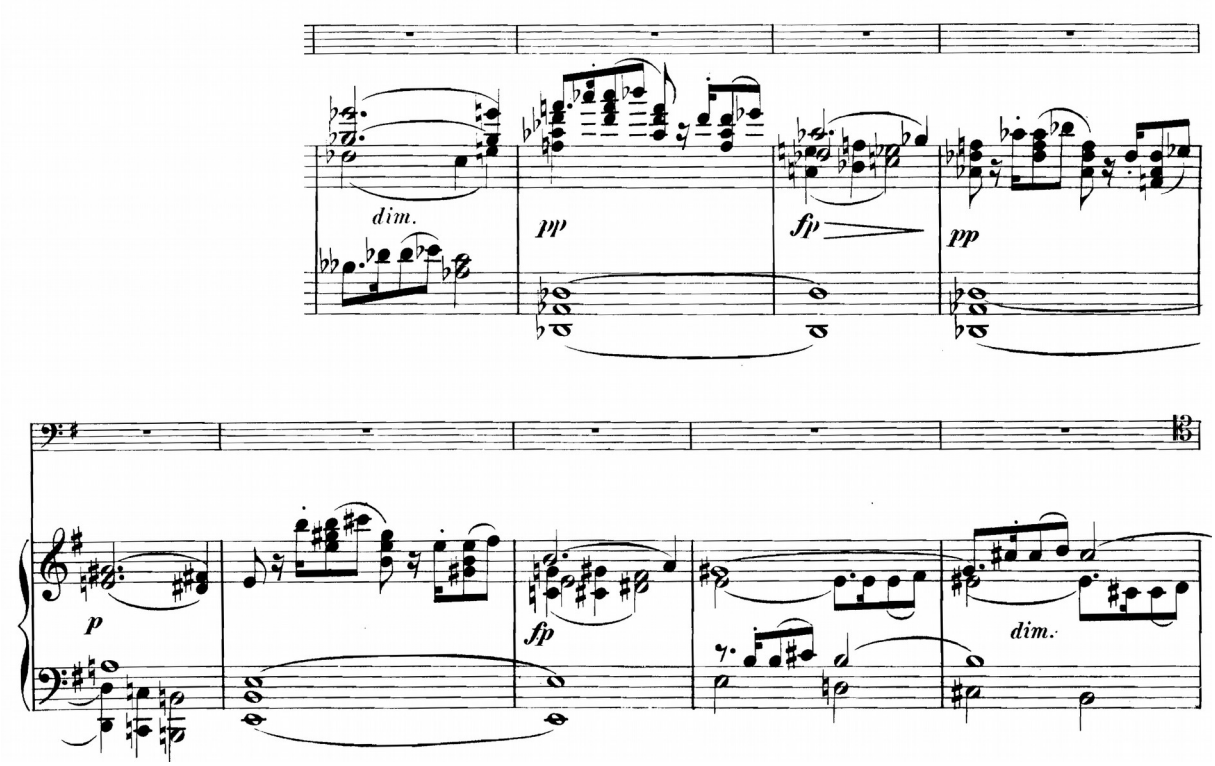
2.



Příchod druhého podobného tématu - postup, který se stal charakteristickým rysem skladatele v předchozích koncertech, je zde mírně změněný. Nový, vzdušný a

melodický materiál se objevuje už v závěrečném tématu, bezprostředně po dlouho očekávaném rozvedení G-dur ve vedlejším tématu.

Energický začátek zdvihového obratu úvodu, jak je zmíněno výše, se v provedení neustále vyvíjí a mění se. Rytmická figura se stává prakticky ostinátní a podstupuje metamorfózy v zabarvení, modalitě, harmonii, artikulaci. Mezi těmito změnami je nejvýraznější jasně obrazný: drsný a dramatický původní motiv nabývá bájný až fantaskní podoby. Tohoto efektu je dosaženo pomocí různých technik: to je transparentní barvitost orchestrace (kde hrají ve vysokém rejstříku flétny a hoboje na pozadí disciplinovaného basu) a nuance *"PP"*, a nový harmonický vzhled s jdoucím $VI_7^{\#}$.



Kadence sólisty v první části Čtvrtého je pravděpodobně nejvyšším bodem dramatismu, stejně jako s předchozím Druhém a Třetím koncertu. Nicméně, zde skladatel dosáhl vyššího stupně organického "zapojení" kadence do okolní hudební krajiny. Kadence není založena jen na tematismu hlavního tématu, ale celý sled výkladu materiálu expozice autora je uložen zde: orchestrální úvod, následovaný sólovým recitativem a figurálním "rozběhem" sólisty, následovaný hlavním tématem.

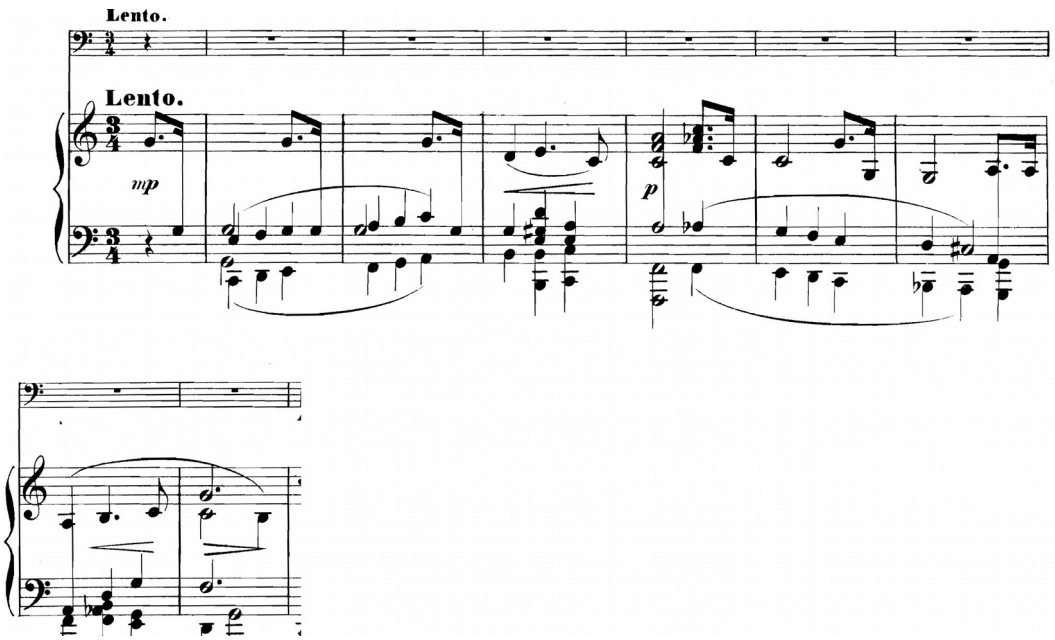
Proto, následující za kadencí objevení vedlejších témat, je vnímáno zcela přirozeně, jako pokračování výkladu.

Finální dokončenost formě první věty udává koda, který byla zcela postavená na obratu z úvodu. Tento motiv znovu získá dualitu: první oddíl kody se podobá jeho vývoji v provedení, a zakončuje část rychlým pohybem, utvrzující rozhodující a hrdinský obraz.

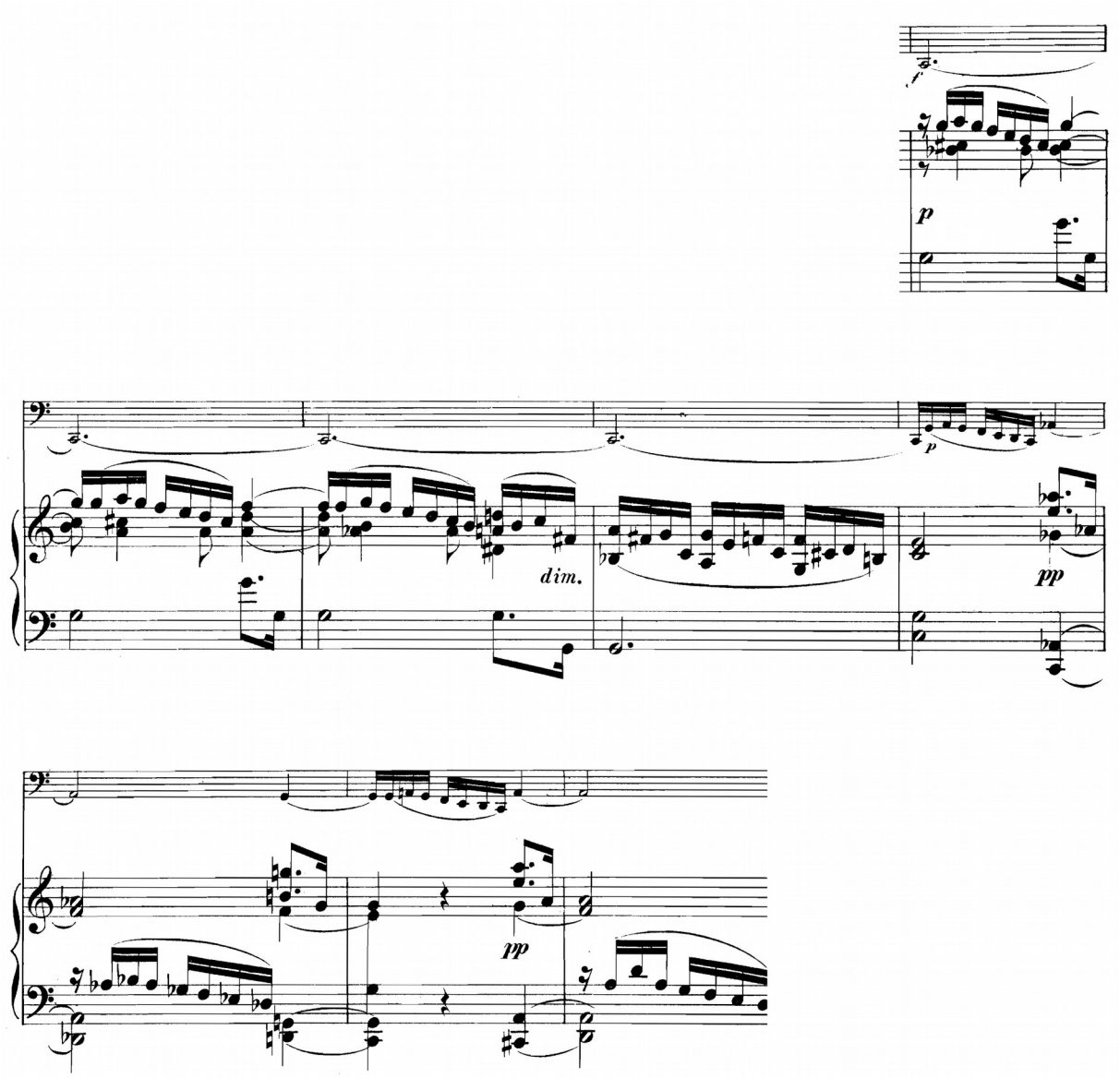
V první části Čtvrtého koncertu jsou vztahy mezi oddíly formy velice přesně vyznačeny. Nejvýraznější akcenty jsou přesunuty do oblasti harmonie. Zde je harmonický jazyk složitější než v předchozím koncertu, například důležitou roli hraje porovnání jednoterciových tonalit: při přechodu z expozice k provedení (B-dur, h-moll) v uzlovém bodě "zlatého řezu" – cody sólisty – hlavním téma zní v Es-dur (v expozice e-moll), v prvním oddíle cody (G-dur, GIS-moll, stejně jako na začátku provedení, o podobnosti těchto bodů je uvedeno výše).

Druhá část koncertu (Lento, C-dur) je napsána v žánru instrumentální romance a má zádumčivý a klidný charakter. Věta se otevírá úvodem orchestru (1.), jehož materiál prostupuje všechny oddíly této části, a také slouží jako základ pro tematickým základem kody (2.).

1.



2.



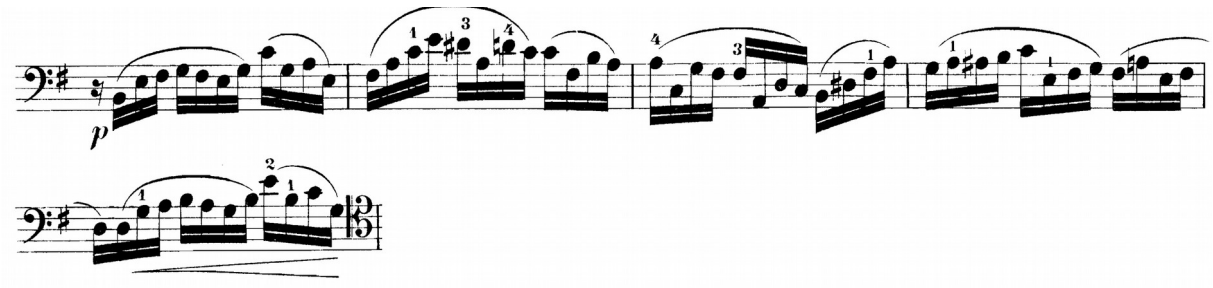
Tečkované předtaktí se skokem na oktávu dolu se stane charakteristickým prvkem části a znovu připomíná (zapamatujme si tento detail) začátek první věty. Tam tečkované předtaktní motiv měl, samozřejmě, jiný dramatický charakter, ale také se stal svého druhu "kontrapunktem" celé části.

Forma druhé části, stejně jako první, má jasné obrysy. Tato složitá třídílná forma (ABA^1) má orchestrální mezihry mezi oddíly, které pokračují v obrazové linii úvodu a lyricko-dramatické střední části.

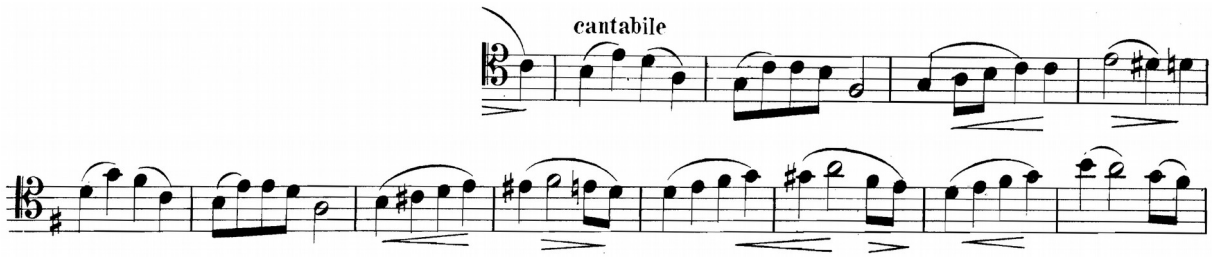
Poklidný charakter hlavního tématu nezabránil se stát jejímu počátečnímu obratu základem dramatického vyvrcholení části. Vyvrcholení je připraveno ve středním oddíle, znepokojené figurace a tonalita e-moll, která nám opět připomíná první větu koncertu. Největší napětí dosahuje vývoj v okamžik závěru středního oddílu a objevení prvního tématu Lento. Rytmický obrys se zachovává, ale chod na sextu se zaměňuje za chod na septimu, obraz melodické linie se shoduje s tóny úvodu první části.

Obrátime pozornost k tomu, že figurace středního oddílu druhé věty (1.) obsahuje obraty, tematicky souvisící nejen s první větou (2.), ale zcela jasně předvídá hlavní spojující témata finále (3.).

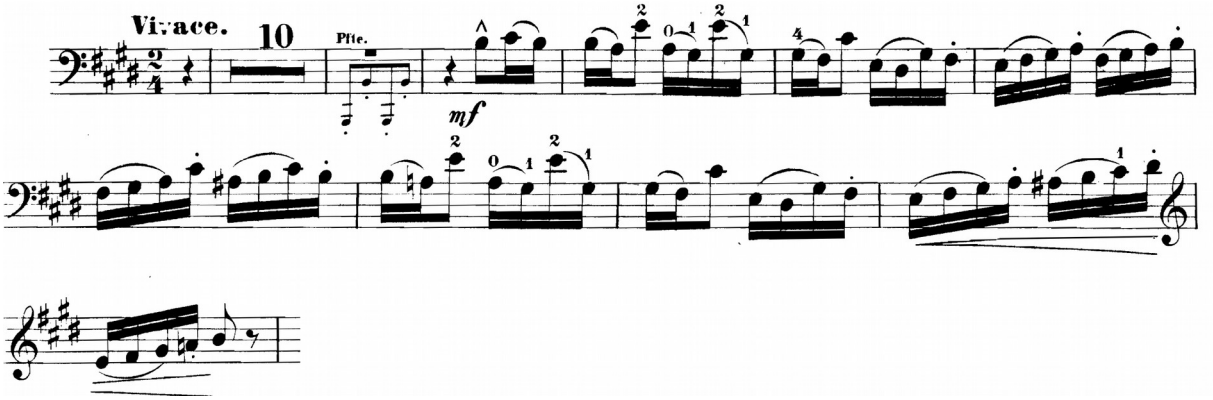
1.



2.



3.

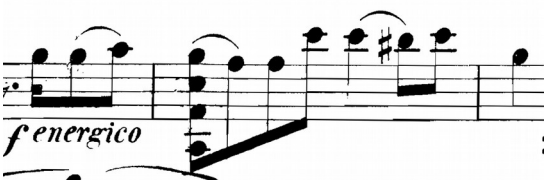


To znamená, že druhá část se stává spojením mezi obrazovými oblastmi první a třetí částí.

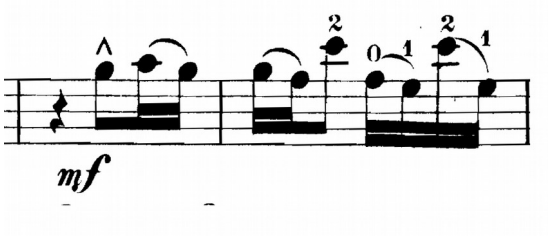
Ve finále Čtvrtého koncertu (Vivace, E-dur) dosáhne Davydov velmi vysoké úrovně obrazového a tematického zobecnění, v němž je každé téma spjato v různé míře s materiálem předchozích částí.

Krátký orchestrový úvod vytváří atmosféru slavnostního tance a připravuje provedení hlavního tématu v hlasu sólisty. Začátek tohoto tématu svědčí o nové transformaci obratů z úvodu v první větě (1.): tento materiál dostává novou – taneční - žánrovou podstatu a durovou modální barvu (2.).

1.



2.



Po odeznění spojujícího oddílu, v motorových figuracích, ve kterých lze rozlišit prvky druhé figurací středního oddílu druhé věty, je opět exponováno hlavní téma, které dává výkladu rysy rondo.

V provedení finálu dech 1. části koncertu je cítit jasněji: složité modulace na vzdáleném stupni příbuzenství (ve třetím, abychom byli přesnější), jsou nám dobře

známy z provedení 1. Části. Pak se objevuje téma, ve které se rozeznávají intonace hlavního tématu z 1. části, ale se širším dechem kvůli změně intonace kvarty na sextu. A pak v hlase sólisty již zřetelně zní nástup kvarty, která stanoví konečné spojení s hlavním tématem. Navíc harmonické a témbrové zabarvení dává materiálu tajemný kolorit, který je srovnatelný s provedením 1. části.

Ale s provedením krátké kadence sólisty, která opět připravuje taneční atmosféru nadcházející repríze, se tento fantastický charakter výkládání mizí.

Ve kodě finále najde svoje konečné povolení rozvinutí tematismu první části. Výkonný dynamický nárůst je dosažen prostřednictvím vstupu různých orchestrálních skupin, které mají různé intonační varianty prvního obratu hlavního tématu 1. části. Dílo končí vícerým durovým provedením motivu vstupu.

Zvláštní roli ve Čtvrtém koncertu hraje dramaturgie zabarvení zvuku. Jednotlivé nástroje a orchestrální skupiny jsou dostatečně diferencovány. V některých případech jistý tematismus obsahuje specifické zabarvení. Například je třeba poukázat na roli barvy zvuku lesních rohu při vytváření obrazu cyklu. Téma úvodu 1. věty zní za doprovodu čtyř rohů, a pak každé objevení jejího prvního obratu v uzlových momentech hudebně-dramaturgického vývojového cyklu je podkreslené touto barvou. Uveďme jako příklad spojující téma v expozici, významnou část orchestrálného provedení, začátek reprízy a začátek kody. Kromě toho, návrat tohoto motivu v kodě 3. věty je také zvýrazněn díky tomuto původnímu zabarvení.

Výraznost tohoto zabarvení hlasu je také důležité ve druhé větě. Hlavní téma orchestrálního úvodu začíná sólový roh, který dodává pocit průchozího rozvoje. A dále, úvody všech orchestrálních meziher v Lento jsou podkresleny rohem.

Také je nutné uvést spojení fantazijních obrazů se zabarvením flétny: toto zabarvení je společný pro hlavní téma první části (takty 80-81) a epizody v provedení finále (takty 242-250). Zde vybrané enharmonické modulace jsou podtrhnuty modulace zalomenou melodickou linií v hlase sólo flétny. Obecně platí, že se tyto nuance instrumentace zdůrazňují záměr Davydova držet se jedné obrazové koncepce v průběhu celého cyklu.

Osud koncertů Davydova se ukázal být proměnlivým. Je známo, že začlenění kvalitního díla do repertoáru se často řídí poptávkou ihned po jejím vytvoření. To bylo

důležité zejména v Rusku, kde již v první třetině 19. století hudebníci (zejména violoncellisté) cítili potřebu vytvořit domácí repertoár. Ten výrazně zaostával co do počtu za klavírním a houslovým repertoárem. Kromě toho, v době otevření první ruské konzervatoře, v rámci hudebního umění poněkud ostře vyvstala otázka uměleckých opozičních oblastí populárních (navržených pro většinu) a elitních (vážných, akademických, dostupných jen elitě) umění. Tato opozice se časově shodovala se znatelným poklesem masového zájmu o hraní sólové hudby u mnoha orchestrálních nástrojů. To také ovlivnilo obsah koncertních vystoupení. Například, ve druhé polovině století zbylo jen pět sólových koncertních disciplín: zpěv, klavír, housle, violoncello a varhany. Počet "souborových" koncertů se významně snížil a dal příležitost velkým sólovým večerům. Vzhledem k tomu, že to platilo u symfonických a komorních souborů, tak do okruhu veřejného zájmu se dostaly koncerty s orchestrem a sonáty pro sólisty s doprovodem klavíru. Jak již bylo zmíněno výše, v Rusku se takovýchto děl v polovině století bylo zkomponováno zanedbatelné množství. Hudební vkus se měnil poměrně rychle a předháněl leckdy skladatelské myšlení.

A proto, Davydov vytvořil violoncellové koncerty nejenom z potřeby jeho umělecké individuality, ale také nutné "veřejné" nezbytnosti. Tyto koncerty jsou jedinečný jevem v ruské instrumentální hudbě druhé poloviny 19. století. O jejich populárnosti výmluvně mluví statistika: v období 1850-1900 let se nejvíce ze všech violoncellových koncertů (zahraničních a ruských autorů), interpretovaly koncerty Davydova- 107 interpretací (včetně koncertů №1 – 18 krát, №2 – 16 krát, № 3 – 6 krát, №4 – 6 krát). Zároveň podotkneme, že dalším v počtu interpretací jsou koncerty A. Servaise-41[25]. Samozřejmě, tento výběr zahrnuje pouze ty případy interpretace, které jsou doloženy dokumenty - plakáty, programy, ohlasy v tisku, ale vychází se z koncertního dění v celém Rusku.

25) GUDIMOV D. B. *Vznik a vývoj ruské violoncellové školy v kontextu evropských tradic.* Moskva: Ruská Akademie Hudby Gněsinych, 2015. Str. 219.

Závěr

Poté, co prošly pověstnou "zkouškou časem" koncerty pro violoncello Karla Julieviče Davydova zabrali svou pozici v interpretační oblasti. Byly těmi "stupínky", po kterých šla k výšinám ruská violoncellová škola na konci 19. století, a hrály významnou roli při formování mnoha generací violoncellistů. V současné době ne o všechny koncerty je zájem, například Třetí koncert se prakticky neprovadí. Je možné, že tento koncert sehrál svou průkopnickou roli a přes svou nepopiratelně expresivní paletu, není dostatečně zajímavý a rozmanitý hudebně. Ostatní koncerty se staly pevnou součástí osnov specializovaných středních škol a univerzit. Jejich charakteristické rysy: požadavek na nejvyšší možné technické vybavení a také umění plného tónu a přitomnosti kvalitního *legato* ve smyčci. V posledních sezónách se tyto koncerty vrací zpátky na podia filharmonií.

Je třeba poznamenat, že ustanovení tradice violoncellové interpretace, která se vyvíjela v západní Evropě po dobu asi dvou staletí, v Rusku trvala asi 70. "do konzervativních" (a "již-" do davydovských ") let. Je zcela jasné, že bez fundamentálních „přípravné práce" zahraničních odborníků v ruském umění violoncella by rychlý pokrok nemohl nastat. Je zřejmé také to, že jedině rozkvět ruského umění violoncella mohl zplodit uměleckou postavu takového rozsahu, jakým je Davydov.

Karl Juljevič Davydov - hvězda ruských a západoevropských koncertních jevišť, vynikající sólista a člen souboru, nadaný pedagog, respektovaný kolega a kamarád Petra Čajkovského a Antona Rubinsteina, Alexandra Borodina a Vladimira Stasova, Hanse von Bülowa a Franze Liszta – jako první z ruských violoncellistů mohl dosáhnout společenského postavení, které odpovídalo postavení nejpopulárnějších západně evropských mistrů.

Tento profesionál asimiloval a sjednotil ve svém stylu "lekce" mnoha západních škol a umělců; vytvořil svůj vlastní individuální způsoby předání tradic violoncella a pedagogické činnosti a po mnoho let jej praktikoval; nakonec zvedl ruskou violoncellovou školu na jednu z předních v Evropě. Koneckonců, Davydov byl v Rusku prvním domácím smyčcovým instrumentalistou, za kterým jezdili na studia

cizinci, včetně – významných následovníků tradic drážďanské školy Julius Klengel, Hanuš Wihan a Carl Fuchs.

Pozdější žáci davydovské školy také výraznou měrou přispěli k formování řady amerických violoncellových škol první poloviny 20. století.

Takže, Evsej Belousov (1881-1945), absolvoval konzervatoř v roce 1903 se zlatou medailí a získal 2. prémii I. Celostátní soutěže violoncellistů (1911). Byl to sólista, člen souboru a pedagog, od roku 1930 přednášel na Juilliardské hudební škole - nejprestižnější instituce vysokoškolského vzdělávání v zemi. Jedním z nejuznávanějších amerických učitelů se nakonec stal Joseph Press, který tam odjel v roce 1922. A konečně, vynikající violoncellista Gregoryj Pjatigorskyj (1903-1976) v 1941-1949 přednášel na Curtis Institute of Music (Philadelphia), od roku 1957 – na Bostonské univerzitě.

Obecně platí, že ruská violoncellová škola měla na světovou praxi nesporný vliv.

Ve 20. století ruská violoncellová škola se vzdálila západně-evropským osnovám a vydala se svou vlastní, individuální cestou. Zákonitě, v období totality se ještě zintenzivnily procesy maximálního konceptuálního odtržení od klasických ustanovení a maximální konzervace získaných východisek. Ruské a zahraniční umění byly násilně odděleny.

Nejméně po dobu půl století v oblasti violoncellové interpretace stála proti ruské "*myšlence tradice"* v jiných zemích koncepce *"umělecké invence". Pro kvalitativní charakteristiku trendů současného západního violoncellového výkonu je, podle našeho názoru, nejvhodnější definice s předponou "mnoho-", „více-„ – mnohotvárnost, víceúrovňovost.*

V současné době přísný, hierarchicky seřízený systém smyčcové interpretace a vyučování, který zdědilo Rusko v 18. století, prošlo dlouhou cestu "zkoušky časem" a do jisté míry se transformovalo na domácí půdě, se znovu vrací ke svému západnímu původu. Je možné s jistotou mluvit o návratu ruského violoncellového (a obecně instrumentálního) umění do společného prostoru světové hudební tradice. Nejlepší ruští učitelé mohou učit doma i v zahraničí; významní zahraniční mistři se účastní v Rusku uměleckých konzultací a tvůrčích dílen; renomovaní dirigenti a impresáriové zvou slibné ruské umělce k účasti na věhlasných soutěžích a festivalech. Navíc, mnozí současní studenti hry na smyčcové nástroje dávají přednost dvou titulům - ruskému a západnímu.

Zjištěné podobné modely z historie západního a ruského umění violoncella dovolují vyvodit tvrzení o nerozlučitelnosti existujícího společensky-kulturního prostoru, jenž byl později násilně rozdělen a nyní znovu ožívá. A jenom za předpokladu, že se zachová jediný a bude otevřený pro tvůrčí dialog, se může dále plnohodnotně a tvořivě vyvíjet odborná instrumentální tradice, na vytvoření které se podílel veliký violoncellista Karl Julievič Davydov.

Seznam literatury

1) ŠACHNAZAROVÁ, Nelli Grigorievna. *Umělecká tradice v evropské kultuře (Художественная традиция в музыкальной культуре XX века)*. Moskva: ГИИ, 1997. C.

2) ŠTĚLÍN, Jakob. *Hudba a balet v Rusku v 18 století (Музыка и балет в России XVIII века).* Leningrad, 1935.

3) *Hudební encyklopedie.* Moskva, 1974.

4) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Lugwig van Beethoven a Nikolaj Borisovič Golitsyn/Beethoven (Людвиг ван Бетховен и Николай Борисович Голицын).* Sbírka článků/Editor N. L. Fishman. Moskva,1972. Vydání č. 2.

5) BARBIER, Paul. *La Venecia de Vivaldi/The Venice of Vivaldi .Música y fiestas barrocas*. Překlad E. Rabinovič. Petrohrad: I. Limbacha, 2009.

6) VESELOVÁ, Alexandra Jurievna.*Výchovný penzionát a koncepce výchovy podle Ivana Betskogo //Národní zápisky (Воспитательный дом в России и концепция воспитания И. И. Бецкого//Отечественные записки)*. 2004. № 3.

7) BOELZA, Igor Fedorovič. *Historie polské hudební kultury (История польской музыкальной культуры).* Moskva, 1954.Dil. 1.

8) VETLITSYNA, I.M. *Některé rysy ruské orchestrální kultury 18. století. Počátky orchestru v Rusku do Glinky (Некоторые черти русской оркестровой культуры XVIII века. Об истоках оркестра в России до Глинки).* Moskva, 1987.

9) IVANOV, Andrej Vitalievič. *Violoncellové koncerty K. J. Davydova v kontextu vývoje žánru. Habilitační práce (Виолончельные концерты К.Ю. Давыдова в контексте развития жанра. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения)*. Petrohrad: Petrohradská konzervatoř, 2011.

10) GUDIMOV, Dmitrij Borisovič. *Vznik a vývoj ruské školy violoncella v kontextu evropské tradice (Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции).* Moskva: Ruská Akademie Hudby Gněsinych, 2015 .

11) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Karl Julievič Davydov (Карл Юльевич Давыдов)*. Leningrad: Muzgiz, 1936. - 211str.

12) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 1.*: *Violoncellová klasika (История виолончельного искусства. Том 1: Виолончельная классика) .* Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1950. - 511str.

13) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 2.: Violoncellové umění v Rusku do 60. let 19. století (История виолончельного искусства. Том 2: Виолончельное искусство в России до 60-х лет XIX века).* Moskva: Muzgiz, 1957. - 579 str.

14) GINSBURG, Lev Solomonovič. *Historie umění violoncella. Díl 3.. Ruská klasická škola violoncella (1860-1917) (История виолончельного искусства. Том 3: Русская классическая виолончельная школа (1860-1917)).* Moskva, 1965.

Přílohy

KARL JULIEVIČ DAVYDOV

MATVEJ JURIEVIČ VIELGORSKIJ

BERNHARD ROMBERG

NIKOLAJ BORISOVIČ GOLITSYN