

Педагогические принципы Бернарда Ромберга в контексте становления русской виолончельной школы: опыт реконструкции

М.Д. Иванова

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь, Россия;
ГБПОУ «Тверской музыкальный колледж имени М.П. Мусоргского», г. Тверь, Россия

Исследуется вклад Б. Ромберга в формирование европейской и русской виолончельной педагогики первой половины XIX в. Выделены педагогические принципы Б. Ромберга, ставшие основой новой методики обучения игре на виолончели, описаны его приемы усовершенствования техники игры. Определена значимость педагогических принципов Ромберга для формирования модели профессионального образования виолончелистов, включая содержание, формы и методы образовательной деятельности.

***Ключевые слова:** виолончельная педагогика, русская виолончельная школа, Бернард Ромберг.*

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения исторического опыта становления русской виолончельной школы и выявления вклада в ее развитие немецких педагогов, в частности Бернарда Ромберга. Изучение наследия Ромберга способствует обогащению современной музыкально-педагогической мысли и совершенствованию образовательных методов в области виолончельного исполнительства. Понимание исторического контекста и вклада Ромберга в ряду других мастеров позволяет формировать осознанный подход к подготовке профессионалов, способных интегрироваться в международное культурное пространство и продолжать традиции русского виолончельного искусства.

Степень научной разработанности темы исследования. Личности Б. Ромберга и его исполнительскому и композиторскому творчеству посвящены отдельные страницы фундаментальных трудов XX в. по истории виолончельного искусства (Л. Гинзбург [1, с. 3–22]). Современные зарубежные исследователи (А. Venturini [14], Юй Ялун [11]) описали его роль в становлении дрезденской и русской виолончельных школ, отечественные – исполнительское (М.Ю. Кустов [5]) и композиторское (А.В. Иванов [4]) творчество и методическое наследие (Д.Б. Гудимов [2]). При этом ключевые педагогические принципы Ромберга, лежащие в основе современной методики обучения игре на виолончели, и степень преемственности между исторически сложившимися школами не проанализированы и не систематизированы.

Проблема исследования состоит в необходимости проанализировать, как педагогические принципы и методические разработки Ромберга повлияли на формирование отечественной виолончельной школы, определить степень их соответствия современным требованиям

© Иванова М.Д., 2026

музыкального образования и установить значение его творчества для сохранения и развития традиций российского исполнительства.

Цель исследования – реконструировать педагогические принципы Бернарда Ромберга в контексте становления дрезденской виолончельной школы, выявить их влияние на развитие отечественной виолончельной педагогики и виолончельное образование, определить перспективы их применения в современном учебном процессе.

Терминологические основы исследования. Чтобы описать педагогические принципы Бернарда Ромберга и его виолончельной школы, нам необходимо определить понятия *школа* в музыкальном искусстве и педагогике и *педагогические принципы*.

Под понятием *школа* мы, вслед за исследователями, понимаем «свободное объединение музыкантов-единомышленников вокруг лидера (главы школы) на основе разделяемой ими парадигмы – оригинальной *художественной программы*, которая включает педагогическую, исполнительскую и композиторскую составляющие», «реализуется в прямой и опосредованной коммуникации и обеспечивает генерирование, сохранение и распространение художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в региональном / национальном / интернациональном культурно-образовательном пространстве определенной эпохи». Миссия школы заключается в «педагогическом обеспечении самореализации личности в культурно-эстетическом пространстве эпохи» посредством формирования ее инструментальной культуры «в соответствии с историческими представлениями об идеалах и ценностях музыкального образования и воспитания» (Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин [9, с. 140]). Школой называют также «педагогическое искусство, индивидуальную манеру того или иного музыканта в связи с определенными стилевыми направлениями; в связи с теоретическими концепциями, системами в методике обучения исполнителей» (А.В. Малинковская [6, с. 96]). Художественно-образовательная парадигма, методологические принципы школы – содружества музыкантов или его главы – фиксировались в методических разработках – школах игры на музыкальных инструментах, которые «в большинстве своем сопровождалась многочисленными нотными иллюстрациями – примерами с исполнительскими комментариями, нередко переходящими в эмоциональное выражение эстетических и интерпретационных взглядов автора» (Д.Б. Гудимов [2, с. 238]).

Под *педагогическими принципами* принято понимать ключевые, базовые положения какой-либо теории, ведущие идеи и важнейшие нормы действий и поведения. Они отражают основные требования к организации педагогической деятельности, указывают ее направление и помогают творчески подойти к построению педагогического процесса (Г.В. Руденко [10]). Педагогические принципы применительно к воспитанию и

социализации музыкантов представляют собой упорядоченную систему научных взглядов и практических рекомендаций, определяющих основные направления и подходы к процессу музыкального образования. Эти принципы отражают глубинные закономерности взаимодействия педагога и ученика в процессе передачи музыкальных знаний и мастерства, соотношение личностного, художественного и технического развития учеников, учет их образовательных возможностей и потребностей, учет их жизнетворческого потенциала и прогнозирование их судеб, педагогическое взаимодействие учителя и ученика как творческое взаиморазвитие (Е.Г. Милюгина, А.Д. Мерзликин [7, 8]). Подобно понятию *школа* как направлению в науке или искусстве, характеризующему определенную систему идей и практик, педагогические принципы образуют своего рода традиционную основу профессионального становления музыкантов. Они определяют содержание, формы и методы образовательной деятельности, способствуя формированию полноценного исполнителя, обладающего необходимыми профессиональными качествами и творческим потенциалом.

Результаты исследования. Бернارد Ромберг (1767–1841) – немецкий виолончелист-виртуоз, композитор, педагог – является уникальной фигурой в мировом виолончельном искусстве, подобно тому как Никколо Паганини считается идеалом среди скрипачей. Творчество Ромберга знаменует целую эпоху в истории виолончели, отмеченную переходом от классической стилистики к романтизму, от аккомпанирующей функции к солированию. До XIX в. виолончель считалась аккомпанирующим инструментом, а к концу века было опубликовано более восьмидесяти методических пособий для виолончели, и Рихард Вагнер и Рихард Штраус писали оркестровые партии для виолончели, равные по сложности партиям скрипки, традиционно единственной виртуозной партии струнных. Освобождение виолончели от уз басового остинато началось с Ромберга.

Становление мастера. Искусство Ромберга стало воплощением исключительной виолончельной виртуозности. Обучался игре на виолончели он в раннем возрасте у своего отца Бернхарда Антона Ромберга и у Иоганна Шлика. В 1790 г. Кристиан Готлиб Нефе предложил Ромбергу изучать композицию у него в Боннской капелле. Одним из учеников школы, который стал близким другом Ромберга, был молодой Людвиг ван Бетховен. В Бонне Ромберг и Бетховен впервые встретились с Йозефом Гайдном [1], у которого Ромберг продолжил изучать композицию в Вене (1795). В январе 1797 г. Ромберг дал в Вене премьеру опуса Бетховена «5 сонат для виолончели» с Бетховеном за фортепиано. Осенью 1800 г. Ромберга вызвали во Францию и предложили должность профессора виолончели в Парижской консерватории. В 1803 г. он оставил свою профессорскую должность в Париже и поступил на работу в Берлинскую капеллу, где в течение следующих двух лет работал вместе с Жан-Луи Дюпором в Берлинской

опере. Примерно в то же время он приобрел виолончель Страдивари, поскольку в то время струнным инструментам Страдивари было сто лет, и они считались лучшим выбором для исполнения [14]. 1806 г. стал одним из самых важных в жизни Ромберга. Молодой студент Фридрих Дотцауэр приехал учиться и жить к нему в Берлин, но для обоих это был недолгий опыт, потому что через шесть месяцев Берлинская капелла была расформирована после вступления Германских земель в наполеоновские войны. Не испугавшись, Ромберг отправился снова в турне и продолжил гастролировать по всему миру, пока его не назначили в 1816 г. в воссозданную Берлинскую капеллемейстерскую капеллу, но на этот раз ему предложили должность второго капеллемейстера. В 1819 г. он передал эту должность итальянскому композитору Гаспаро Спонтини, вернулся к гастролям и обучению студентов. В 1820 г. Ромберг завоевал еще большее уважение в Вене благодаря своим десяти концертам для виолончели, которые опровергли распространенное мнение, что скрипачи – это единственные струнники, которые обладают виртуозной техникой [14].

Идея новаторства в исполнительской деятельности Ромберга выходит далеко за рамки обычной демонстрации технического совершенства и артистической свободы. Как отмечал современник музыканта, дело здесь не столько в виртуозности игры, сколько в принципиально новом подходе к концертному выступлению: «Ромберг никогда не имеет перед собой нот, и, сидя свободно перед слушателями, играет все наизусть» [цит. по: 1, с. 8]. Этот метод кардинально отличается от традиционного представления, когда музыканты полагаются на партитуру. Такая свободная игра позволяла установить тесный контакт со слушателями, вовлекая их в творческий процесс. Нововведения Ромберга касались не только уровня мастерства, но и самой природы концертного опыта, обогащая исполнительские традиции и оказывая значительное влияние на последующее развитие сценической практики.

Ромберг и дрезденская виолончельная школа. Скрипачи и виолончелисты Германии начала XIX в. «первыми в мировой музыкальной педагогике создали инструктивно-педагогический репертуар, формируя новую модель учебного процесса» (М.Ю. Кустов [5, с. 3]). Влияние на становление отечественной виолончельной школы оказали немецкие виолончелисты, в частности педагоги дрезденской школы, основателем которой считается Бернгард Ромберг. В группу виолончелистов, которая стала известна как дрезденская школа, входили Ф.А. Куммер, С. Ли, Г. Гольтерман, Б. Коссман, Д. Поппер, Ф. Грюцмахер и другие ученики и коллеги Ромберга. А. Вентурини отмечает: «Дрезденская школа попыталась не только привлечь внимание к виолончели, но и полностью изменить технику исполнения на нем» [14, с. 2]. Педагоги школы добились этого, опубликовав свои методы и достижения в области техники в виде этюдов для виолончели и методических пособий. Этот процесс распространения

информации позволил со временем совершенствовать работу друг друга. На рубеже XIX–XX вв. дрезденская школа стала ведущей виолончельной школой в мире и больше не была привязана к Дрездену, а распространилась по всей Европе и за ее пределами. Публикуя свои этюды, дрезденские виолончелисты передавали полученные знания не только своим ученикам, но и будущим поколениям виолончелистов. Продолжатели традиций дрезденской школы сегодня выступают почти в каждой стране и пропагандируют идеи, зародившиеся в Германии в XIX в. Многие современные музыканты продолжают учиться у представителей этой школы, перенимая опыт поколений.

Ромберг и русская виолончельная школа. Педагогическое взаимодействие учителя и ученика как творческое взаиморазвитие. Помимо концертной и педагогической деятельности в Европе, Ромберг приезжал в Россию. В 1806–1807 гг. и 1808–1812 гг. он совершал гастрольные поездки и подолгу жил в Москве и Санкт-Петербурге. В России он создал семью, у него родился сын Карл, который впоследствии стал «виолончелистом оркестра императорских театров в Петербурге» [5, с. 6]. В третий приезд (1825–1827) Ромберг завязал тесную дружбу с графом Матвеем Виельгорским, увлеченным виолончелистом-любителем, который стал его учеником. Матвей Виельгорский устраивал у себя квартетные собрания и возглавил в качестве виолончелиста лучший в Петербурге того времени струнный квартет в составе Алексея Львова (первая скрипка), Всеволода Маурера (вторая скрипка) и Густава Вильде (альт). Творческие контакты с Ромбергом позволили Матвею Виельгорскому стать одним из первых виолончелистов не только в России, но и в Европе. Ему посвящали свои сочинения Антон Рубинштейн (третий квартет) и Феликс Мендельсон (Вторую сонату для виолончели и фортепиано). Он собрал коллекцию музыкальных инструментов, в которой было пять инструментов работы Страдивари. Виельгорский принимал участие в учреждении Императорского русского музыкального общества, стал автором нескольких пьес для струнных инструментов, для одной и для двух виолончелей и пр. и соратником А. Рубинштейна по созданию первой в России консерватории. Так традиции Ромберга закрепились в России и нашли продолжение в Петербургской виолончельной школе.

Последнее посещение Ромбергом России состоялось в 1828–1830 гг. Такое длительное пребывание и многочисленные концерты немецкого артиста повлекли за собой развитие интереса к русской музыке, которое Ромберг отразил в своем сочинении «Вариации на русские темы» [13].

Истоки педагогики Ромберга и его «Виолончельная школа». Бурная гастрольная жизнь повлияла на педагогическую деятельность Ромберга. Он ощутил на себе влияние не только немецких виолончелистов, но и представителя итальянской школы Л. Боккерины и французских братьев Дюпор. Эти влияния были заложены во время пребывания Ромберга в

Париже и могли развиваться в процессе личного общения в Парижской консерватории. Однако Ромберг создал «свой, ярко индивидуальный исполнительский стиль, отличительными чертами которого были необычайно мощный тон, «широкий смычок», превосходная интонация, исключительная техническая свобода, сочетавшаяся с выразительностью исполнения» [1, с. 15].

Ромберг был плодовитым композитором и виолончелистом, хотя сочинял он больше для исполнения, чем из педагогических соображений. Переломным событием в его жизни стало создание книги «Виолончельная школа» (*A Complete Theoretical & Practical School for the Violoncello*). Впервые она была опубликована в 1816 г. в Англии [12], затем в 1839 г. во Франции и в 1840 г. на немецком языке в Германии. В предисловии к книге Ромберг объясняет, почему были изданы методические пособия для виолончели: «Хотя было опубликовано много учебников по игре на виолончели, в которых игроки могут найти много полезного, до сих пор не появилось ни одного, с помощью которого можно было бы должным образом обучить человека, совершенно не разбирающегося в музыке» [12, р. 26]. С целью обеспечить начинающих учеников учебными пособиями по игре на виолончели Ромберг создал традицию публикации методик игры, которые со временем стали самым ценным вкладом дрезденской школы. Его школа является саморефлексией его исполнительского и творческого пути [14, р. 26]. В своей школе он не пытался обеспечить виолончелистов безошибочной техникой, а скорее старался «изложить свое мнение и опыт, признавая при этом различные возможности, которые были опубликованы ранее» [14, р. 26].

Фундаментальная постановка как условие художественного и технического развития учеников. В «Школе» Ромберга есть изображение виолончелиста, демонстрирующего правильную технику, где хорошо видно, что смычковая техника Ромберга является самой передовой для своего времени, наиболее близкой к современным стандартам: его левая рука на рисунке имеет обратную пронацию, что показывает использование им скрипичной техники, применявшейся в то время в Италии. На Ромберга оказали влияние как французские, так и итальянские виолончелисты. В начале 1700-х гг. немецкие дворы и церкви были наводнены итальянскими струнниками. Именно благодаря этому влиянию техника игры Ромберга левой руки напоминает обратную пронацию (или наклон левой руки в сторону ореха), характерную для итальянских школ. Скрипичная пронация левой руки вместо округлой кисти виолы впоследствии стала отличительной чертой дрезденской школы. Ученик Ромберга Фр. Дотцауэр продолжил традиции школы [14].

К концу жизни Ромберг модифицировал виолончель: обреза́л гриф, чтобы струны не дребезжали при игре, сделал гриф тоньше, изменил положение большого пальца, округлил гриф и шею под углом, чтобы

увеличить расстояние между грифом, струнами и верхней частью инструмента. Позже Ромберг изобрел знак большого пальца (ставки), чтобы использовать «большой палец в качестве опоры в верхних регистрах на соседних струнах, что постепенно позволило реже применять изменение позиций» [1, с. 92]. Таким образом, играя произведения такой аппликатурой, мы имеем дело с так называемой «горизонтальной» аппlikатурой, используя ресурсы всех четырех струн, от чего в последствии ушел К.Ю. Давыдов, положив в основу виолончельной техники частую смену позиций, установив основной принцип смены позиций, который можно сформулировать следующим образом: «Палец, который приходится на первую ноту новой позиции, должен сразу опуститься (упасть) на струну в соответствующем месте, что становится возможным лишь благодаря незаметному скольжению в новую позицию пальца, уже лежащего на струне (в старой позиции)» [3, с. 13]. Из этого следует, что сочинения Ромберга, а в частности его концерты, имели широкое применение в педагогической и исполнительской практике К.Ю. Давыдова [1, с. 21], что впоследствии стало «прорывом» в российской педагогике.

Принцип нотации как педагогический принцип природосообразности. Еще одним достижением Ромберга для сообщества виолончелистов стало его наставление о том, как композиторы должны относиться к написанию нот в музыке для виолончели. Вплоть до времен Ромберга партии виолончели, которые поднимались выше басового ключа, записывались скрипичным ключом, с нотацией, которая должна была быть перенесена на октаву ниже. В то время такие композиторы, как Гайдн, использовали эту практику для виолончели, в то время как альтисты начинали с высоких частот, а затем переходили к басовым, перенося высокие ноты в нижний регистр по мере необходимости. Эта практика, по мнению Ромберга, устарела, и он выступил против нее в своей школе, настаивая на том, что три ключа (тенор, бас, скрипичный) должны использоваться последовательно [14].

Выявление резервов виолончели для художественного и технического развития учеников. В методическом пособии Парижской консерватории, опубликованной в 1804 г., Ромберг написал раздел под названием «светотень в музыке», который также включил в свою программу обучения игре на инструменте в 1839 г. Эта идея состояла в том, чтобы использовать динамику и цвет для подчеркивания идей в музыке с помощью смычка, тем самым добиваясь фразировки. Дюпор считал эту главу нелепой, полагая, что смычок не является средством исполнения фраз, но один из рецензентов работы и его игры заступился за него [14]. И хотя французская школа не была согласна с идеей выразительного использования смычка, Ромберг добился своей известности благодаря использованию смычка именно таким образом.

Бернард Ромберг, будучи выдающимся виолончелистом и композитором, создавал свои произведения с расчетом на «собственные уникальные исполнительские способности» [4, с. 158]. Каждое произведение Ромберга было своеобразным испытанием возможностей инструмента, демонстрирующим максимальную полноту раскрытия его потенциала. Именно эта способность выявлять скрытые резервы виолончели сделала его композиции уникальными и привлекательными для музыкантов и слушателей. Его стремление показать всю мощь и красоту инструмента помогло сформировать новый подход к исполнению на виолончели, который нашел свое продолжение в творчестве следующих поколений музыкантов.

Выводы. Таким образом, педагогическое и творческое наследие Бернарда Ромберга представляет особую ценность для русской и мировой культуры, оказывая существенное воздействие на последующие поколения виолончелистов. Глубокая связь маэстро с Россией проявилась не только в концертной деятельности, но и в формировании традиций отечественного виолончельного исполнительства. Педагогические сочинения Ромберга, включая знаменитые концерты, учебные этюды и сонаты, остаются востребованными и значимыми вплоть до настоящего времени, служа надежным инструментом для совершенствования профессиональных навыков музыкантов. Вклад Ромберга в мировое виолончельное искусство состоит в том, что он создал фундаментальные основы для дальнейшего развития инструментария и техники исполнения, обогатив историю музыкальной культуры новыми формами выражения чувств и эмоций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 4. М.: Музыка, 1978. 407 с.
2. Гудимов Д.Б. «Школы» игры на виолончели XVIII–XXI веков: исторический обзор, традиции и современные новации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 237–244.
3. Гутор В.П. К.Ю. Давыдов как основатель школы. М.-Л.: Музгиз, 1950. 44с.
4. Иванов А.В. Виолончельные концерты Бернарда Ромберга: проблемы интерпретации и исполнения // Музыкальное исполнительство и педагогика. 2015. № 2 (21). С. 154–161.
5. Кустов М.Ю. Творчество немецких скрипачей и виолончелистов XIX века как одна из основ формирования мирового классического струнно-смычкового инструментализма // Культура и искусство Германии. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2015. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/kustov-m.yu.pdf (дата обращения 19.2.2026).
6. Малинковская А.В. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 1. С. 94–102.
7. Милюгина Е.Г., Мерзликин А.Д. Московская фортепианная школа середины XIX века перед выбором концепции профессионального развития: опыт А.И. Дюбюка // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. 2025. № 1 (70). С. 161–172.

8. Милюгина Е.Г., Мерзликин А.Д. Принципы фортепианной педагогики Джона Филда в контексте становления русской школы пианизма: опыт реконструкции // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. 2024. № 1 (66). С. 256–265.
9. Милюгина Е.Г., Мерзликин А.Д. Русская и лондонская фортепианные школы в первой половине XIX века: диалог и преемственность // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. 2024. № 2 (67). С. 138–148.
10. Руденко Г.В. К вопросу об общих принципах педагогики // Научно-теоретический журнал «Ученые записки». 2011. № 6 (76). С. 139–142.
11. Юй Ялун. Формирование виолончельной школы в России: западноевропейские традиции и национальные истоки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (78). С. 102–109.
12. Romberg Bernhard. A Complete Theoretical & Practical School for the Violoncello. London: T. Boosey & Co., 1816. [6], 137 p.
13. Romberg B. Variations sur deux airs russes: Pour le violoncelle, 2 violons, alto & basse (contre-basse ad libitum): Op. 20: [d-moll]. M.: Ch. Elbert & C^o; Leipzig: A. Meysel, [1809–1810]. 6 партий.
14. Venturini Adriana. The Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century. Florida: University of Central Florida, 2009. Electronic Theses and Dissertations, 2004–2019. URL: <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5108&context=etd> (date of access 19.2.2026).

Об авторе:

Иванова Мария Дмитриевна – аспирант ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (Россия, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33); преподаватель ГБПОУ «Тверской музыкальный колледж имени М.П. Мусоргского» (170028, г. Тверь, ул. Орджоникидзе, 50), e-mail: mariya-ivanova-92-92@mail.ru

The pedagogical principles of Bernard Romberg in the context of the formation of the Russian cello school: reconstruction experience

M.D. Ivanova

Tver State University, Tver, Russia

Tver College of Music named after M.P. Mussorgsky, Tver, Russia

This article explores B. Romberg's contribution to forming European and Russian cello pedagogy in the first half of the 19th century. The author identifies Romberg's pedagogical principles, which formed the basis of a new cello teaching methodology, and identifies his methods for improving cello technique. The author analyzes the significance of Romberg's concepts for forming the cellists' professional education model, including the content, forms and methods of educational activities.

Keywords: *cello pedagogy, Russian cello school, Bernard Romberg.*

About the author:

Ivanova Maria Dmitrievna – postgraduate student, Tver State University (Russia, Zhelyabova str., 33, 170100, Tver); teacher at the Tver Mussorgsky Tver College of Music (Russia, 170028, Tver, Ordzhonikidze str., 50), e-mail: mariya-ivanova-92-92@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.02.2026.

Дата принятия рукописи в печать: 08.04.2026.