



А. В. БРОУН



**ОЧЕРКИ
ПО МЕТОДИКЕ ИГРЫ
НА ВИОЛОНЧЕЛИ**

А. БРОУН

ОЧЕРКИ
ПО МЕТОДИКЕ ИГРЫ
НА ВИОЛОНЧЕЛИ

Ноты: Ale07.ru

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1960

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сила художника-исполнителя заключается в его глубоком проникновении в содержание исполняемой музыки, его тонком чувствовании, богатстве его фантазии. Однако ни высокий интеллект, ни глубина эмоциональных переживаний сами по себе еще не создают исполнителя. Для полного и совершенного воплощения музыкального содержания исполнитель должен владеть всеми доступными данному инструменту средствами выразительности. Только гармоничное сочетание высоко развитого музыкального мышления с безукоризненной техникой создает подлинного мастера.

Процесс музыкального воспроизведения — это сложный и единый процесс, в котором все звенья связаны и взаимобусловлены. Однако в целях лучшего его постижения целесообразно рассматривать этот процесс изолированно и в разных аспектах.

Настоящая работа посвящена изучению двух сторон исполнительства: механико-акустической и физиологической. Чем богаче художественная фантазия исполнителя, чем глубже он способен проникнуть в содержание музыки, тем больше ему понадобится технических средств для воплощения своих намерений. Но каковы бы ни были эти технические средства, все они выражаются сложной системой двигательных навыков, приводящих к реальному звучанию инструмента. Следовательно, из огромного количества возможных мышечных усилий нам предстоит отобрать все лучшее, наиболее экономичное как с точки зрения звучания инструмента, так и со стороны физиологической целесообразности, отбросив все то, что является лишним, мешает, тормозит и ограничивает наши исполнительские намерения.

В дальнейшем мы увидим, как правильное обучение ведет к постепенному ограничению мышечной активности за счет более умелого и рационального использования внешних сил, как-то: собственного веса смычка, массы руки и возникающей при движении инерции.

Техническое мастерство большого артиста выражается в предельной экономичности, целесообразности двигательных усилий, в непринужденном владении инструментом, в естественности и закругленности движений.

Задача состоит в том, чтобы сложный путь приспособления к инструменту и совершенствования игровых навыков сделать на более прямом, коротком и эффективным.

Дар интуитивного приспособления — удел немногих избранных. Обычный и нормальный путь развития учащегося — это путь сознательного и настойчивого труда, пути постепенного и все большего освобождения от всех внешних и внутренних тормозов, когда художественное намерение свободно переходит в сложную и слаженную систему игровых движений.

В своей работе автор стремится подытожить, в сжатой форме, методические взгляды К. Давыдова, Б. Струве, К. Мостраса, Г. Беккера, В. Тренделенбурга и др., а также помочь учащимся и молодым исполнителям осмыслить процесс технического овладения инструментом и указать на некоторые кратчайшие пути развития практических навыков.

Глава 1.

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ПОСАДКА И ДЕРЖАНИЕ ВИОЛОНЧЕЛИ

Звук для исполнителя является тем материалом, из которого он творит свои музыкальные образы.

Как и всякий другой художник, каждый музыкант-исполнитель заинтересован в отыскании самого лучшего, самого совершенного материала, который позволил бы ему воплощать свои намерения с наибольшей полнотой и убедительностью. Поэтому вопросы звукоизвлечения на музыкальных инструментах, и в частности на виолончели, приобретают первостепенное значение.

Действительно, практика показывает, что скрипач или виолончелист, не умеющий выявить природные качества своего инструмента, как бы технически он ни был силен, не производит большого впечатления именно ввиду отсутствия в его игре звуковой выразительности, богатства и яркости звуковых красок. Проблему звукоизвлечения мы считаем весьма актуальной еще и потому, что самые большие дефекты в воспитании молодого поколения сосредоточены именно в этой области.

Специфику звукоизвлечения на смычковых характеризуют два основных момента:

1) Точка соприкосновения смычка со струной не фиксирована, как это имеет место на клавишных инструментах (место падения молоточка на струну), а может по желанию исполнителя перемещаться.

2) Смычок со струной находятся в постоянном контакте, и воздействие смычка на струну не прекращается ни на одно мгновение.

Первая особенность, а именно возможность перемещения «игровой точки» (то есть точки пересечения струны и смычка),

обогащает звуковую палитру тембрами. Вторая особенность — непрекращающееся воздействие на струну — сообщает звуку протяженность и певучесть, дает возможность изменять его силу и окраску даже в пределах одного выдержанного звука.

Какого же рода звук мы ищем на инструменте?

Звуковой идеал музыканта-исполнителя исторически видоизменялся. Если бы в свое время английский или французский гамбист услышал звук современной виолончели, да еще с металлическими струнами, он, конечно, был бы оскорблен в своих лучших чувствах. Точно так же и мы воспринимаем звук гамбы как нечто весьма далекое, не отвечающее нашему душевному складу.

Современный исполнитель на смычковом инструменте стремится к звуку акустически чистому, плотному, с ярко выраженным основным тоном. Это тот сырой материал, который в процессе художественного воплощения будет обрабатываться, видоизменяться, обогащаться обертонами и принимать различную окраску.

Прежде всего играющий на смычковых инструментах должен научиться извлекать из своего инструмента художественно полноценный звук.

Какие же предпосылки нужны для вышеуказанных качеств? Акустика учит, что чистый, свободный от «примесей» звук дает струна, приведенная в равномерно-колебательное движение. До тех пор, пока существует строгая периодичность колебаний, звук остается чистым. Как только эта периодичность нарушается, в звуке появляются «примеси», которые мы условно называем «шлаками» (имеются в виду лишние призвуки, шорохи, шумы).

Установив это положение, фиксируем первое правило звукоизвлечения. Периодические поперечные колебания (которые мы будем называть звуковыми колебаниями) возникают в результате перпендикулярного ведения смычка к струне. Это незыблемое правило для большого мастера является естественной необходимостью; в то же время известно, как часто у учащихся погрешности в звукоизвлечении связаны с искажением направления ведения смычка.

Нужно помнить следующее: косое ведение смычка (при неизменной «игровой точке») приводит к тому, что часть усилий идет на возбуждение продольных колебаний струны, дающих «шлаки». Проведя смычком вдоль струны, мы можем получить эти «шлаки» в «чистом виде». При искаженном, неперпендикулярном ведении смычка «шлаки» не слышны изолированно, так как они суммируются с возникающими одновременно звуковыми колебаниями струны. Но звук, в котором даже частично наличествуют «шлаки», не может быть назван акустически чистым. Он в большей или меньшей степени загрязнен. Значит ли это, что мы во всех случаях педантично и с математической точностью следуем вышеуказанному правилу? Ко-

нечно нет — по той причине, что даже самый акустически чистый и плотный звук нас не может удовлетворить как единственный материал. Музыка требует огромного звукового разнообразия тембров и оттенков. Однако всего этого следует добиваться на основе чистого от примесей, доброкачественного звука. Поэтому правило перпендикулярного к струне ведения смычка является основополагающим и обязательным для учащих в вопросе звукоизвлечения¹.

Несравненно более сложным является вопрос о взаимосвязи трех факторов звукоизвлечения: скорости ведения, нажима смычка и «игровой точки». Достаточно сказать, что все динамическое и тембровое разнообразие строится на взаимодействии названных факторов. Не вдаваясь в глубокий теоретический анализ, постараемся в самом общем виде установить действующие в этой области взаимосвязи.

Скорость ведения смычка диктуется музыкальным текстом, то есть темпом, длительностью нот, штрихами и динамикой; следовательно, скорость все время изменяется. Если, напри-

¹ Рассмотрим несколько подробнее случаи косо́го, неперпендикулярного к струне, ведения смычка:

а) Косое ведение не сопровождается заметным ухудшением звука: это один из случаев, описанных В. П. Гутором в его работе «Давыдов как основатель школы» (Музгиз, 1950). Возьмем случай, когда при штрихе «вниз» конец смычка направлен в сторону подставки. Если проанализировать колебания струны в точке соприкосновения ее с волосом, можно убедиться, что каждый период колебания начинается с захватывания струны смычком в новой точке по направлению к наклону смычка. Время обратного движения струны до момента нового захвата настолько незначительно, что скольжение струны вдоль волоса мы не воспринимаем слухом. Новый период колебания, возникающий с момента дальнейшего оттягивания волосом, начинается уже в новой физической «струнно-смычковой» точке. Таким образом, идет непрерывное перемещение «игровой точки» без ущерба для звукообразования (Рис. 1).

б) Косое ведение не сопровождается смещением «игровой точки». В этом случае мы имеем постоянно повторяющееся насильственное возвращение волосной ленты к исходной точке (Рис. 2).

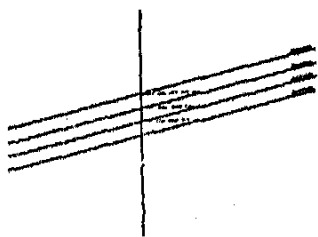


Рис. 1

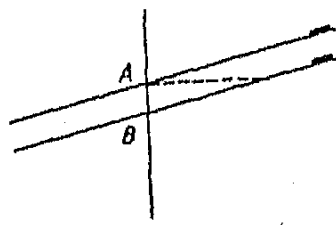


Рис. 2

Именно эта фаза (ВА) возвращения вдоль струны и дает «шлаки», так явственно нарушающие периодичность звуковых колебаний струны и вредящие чистоте звука.

Таким образом, мы приходим к выводу о безусловной недопустимости косо́го ведения смычка при желании сохранить неизменной «игровую точку». Нарушение перпендикулярного ведения возможно только в целях изменения силы или тембровой окраски звука.

мер, исполнитель играет *кантилену* в темпе *adagio* или *largo* длинными выдержанными нотами, то скорость движения смычка приближается к минимальной, и наоборот: широкий штрих *detaché* в мелких длительностях и при быстром темпе требует максимальной скорости. Между этими двумя полюсами находятся все градации скорости ведения смычка. При этом необходимо иметь в виду, что для каждой «игровой точки» существует граница медленного движения, дальше которой звук перестает быть музыкальным. Нарушения нормального звучания мы можем констатировать и при чрезмерно быстром ведении смычка. Если в первом случае музыкальный звук переходит в скрежет и скрип, то во втором он становится спистящим, поверхностным. В обоих случаях очевидны определенные погрешности против существующих акустических норм в области звукоизвлечения.

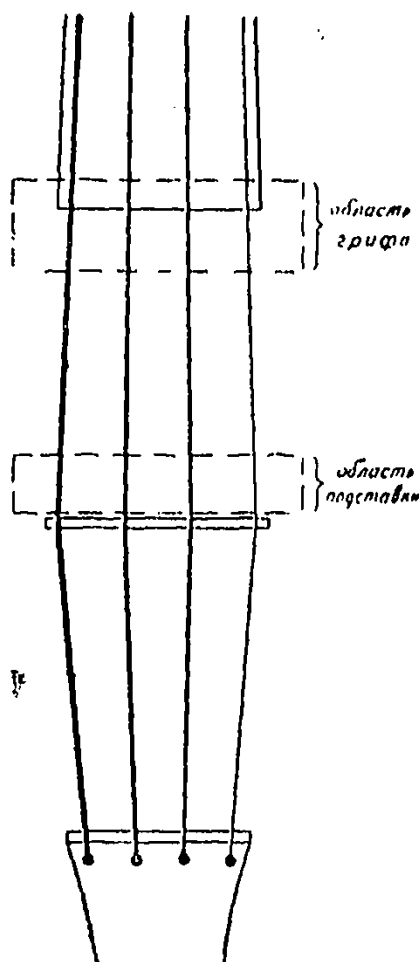


Рис. 3

В чем же суть дела? Начнем рассмотрение вопроса с экспериментирования. Внимательно наблюдая и сосредоточенно слушая звучание инструмента, мы с легкостью можем установить следующее. Для сохранения нормального, то есть акустически чистого, звучания в области грифа требуется относительно большая скорость ведения смычка, чем в области подставки.

Относительно бóльшая скорость нужна на более высоких струнах и, наоборот, басовые струны допускают относительно меньшую скорость ведения смычка. Ускорение движения смычка связано также с перемещением левой руки в высокие регистры.

Что касается нажима, то мы знаем из практики, что он тесно связан с «игровой точкой». Так, по мере перемещения последней от грифа к подставке нам приходится все время прибавлять нажим для преодоления возрастающей упругости струны. Кроме того, оставаясь в одной и той же «игровой точке», изменять нажим мы можем без ущерба для звука только в небольших пределах. Усиление нажима потребует увеличения скорости ведения смычка, что приведет к необходимости изменения «игровой точки». Все описанные явления каждый исполнитель может проверить на своем инструменте.

Теперь проанализируем наши экспериментальные данные с точки зрения физического явления: колебания струны, возбуждаемой смычком. Как протекает процесс? Схема его такова. Оттянутая смычковым волосом струна в силу своей упругости в известный момент оттяжки отрывается от волоса и энергично стремится к своему исходному положению покоя. Но ближайшая точка волосистой поверхности снова цепляет струну и оттягивает ее в сторону своего движения. Время, затрачиваемое на оттягивание, намного превышает время, необходимое для отрыва струны. Периодичность колебания струны не нарушается, если скорость продвижения смычка строго соответствует скорости колебания струны. Это становится понятным, если представить себе, что не смычок тянет струну, а струна после каждого отрыва как бы толкает смычок в обратную сторону. Если движение смычка соответствует этому отталкиванию, значит скорость найдена и периодичность колебаний струны не нарушается. Если смычок движется скорее, чем происходит процесс «оттяжки» и «отрыва», периодичность колебаний нарушена и часть смычкового волоса как бы проскальзывает по струне «вхолостую», не зацепляя его. Звук получается поверхностный, свистящий. Наоборот, при чрезмерно медленном движении смычка «отрывы» происходят скорее, чем движется смычковый волос; он как бы поспевает за струной. И в данном случае периодичность нарушается, а звук становится хриплым, сдавленным, неприятным.

Чем же определяется скорость колебания струн? Последняя зависит, с одной стороны, от высоты звука (это величина постоянная), с другой стороны, от амплитуды колебания, в свою очередь зависящей от силы нажима и «игровой точки» (это величина переменная).

Рассмотрим оба случая, начав со второго.

Амплитуда колебания струны увеличивается по мере при-

ближения к середине и уменьшается к концам колеблющегося отрезка. Это значит, что при прочих равных условиях амплитуда у грифа больше, чем у подставки. Отсюда вытекает практическое правило ведения смычка в сфере взаимосвязи трех факторов звукоизвлечения. При всех прочих равных условиях скорость ведения смычка увеличивается по мере удаления от подставки к грифу. Но ведь амплитуда, как мы уже говорили, не есть величина постоянная для любой «игровой точки», она зависит также от степени нажима. Чем больше нажмем, тем больше и сила сцепления, образующаяся в точке касания струны с волосом, тем больше «оттяжка», тем энергичней «отрыв». Следовательно, и амплитуда колебаний шире. Струна делает большие прыжки и скорее гонит от себя волосную ленту. Скорость ведения смычка и в данном случае должна быть соответственно увеличена.

Что касается высоты звука, то известно, что низкие звуки имеют в единицу времени меньше колебаний, чем высокие. Значит и скорость ведения смычка, при прочих равных условиях, должна изменяться в соответствии со струной и регистром. Но задачи, которые ставит перед нами исполнение того или иного произведения, весьма многообразны и подчас не так легки. Исполнителю то и дело приходится задумываться над решением того или иного вопроса в связи с художественными требованиями, иногда противоречащими объективным возможностям звучания инструмента.

Игра на музыкальном инструменте часто оказывается своего рода компромиссом между художественными требованиями исполнителя и акустической природой его инструмента. Но для того чтобы этот компромисс сделать наименьшим, исполнитель должен в совершенстве знать свое «орудие». Кроме того, он должен в каждом отдельном случае твердо знать, чем можно пожертвовать во имя главного. У исполнителя есть возможность маневрировать. Когда исполнитель ясно осознает свою художественную задачу, он сознательно идет на то или иное решение, жертвуя второстепенным во имя главного. Чтобы пояснить нашу мысль, приведем следующий пример.

Во второй части концерта Р. Шумана есть эпизод в двойных нотах. Следующие такты, по мысли автора, должны быть связаны одним штрихом:



При этом динамика — *piano*, характер — *dolce*, темп части — *lento*, метроном $\text{♩} = 63$.

История материальной культуры в музыке дает возможность проследить длительный и сложный процесс приспособления музыкальных инструментов к музыкально-художественным запросам эпохи.

Большое число разновидностей смычковых инструментов прошлых эпох говорит, с одной стороны, о стремлении к тембровому разнообразию и богатству звуковых красок, с другой — свидетельствует о постоянных исканиях наиболее целесообразных форм.

Развитие смычка шло несравненно медленнее, отстав от семейства скрипичных инструментов на целое столетие. Современный смычок в его настоящем виде сконструирован значительно позднее создания первоклассных смычковых инструментов. Возросшее исполнительское мастерство XVIII века потребовало более совершенное «орудие», чем примитивный дугообразный смычок того времени. Лишь в конце XVIII века смычок был усовершенствован.

Можно с уверенностью сказать, что подлинный расцвет смычкового исполнительства начался после создания Туртом современного смычка. Только обладая смычком, способным с большой точностью воспроизводить звуковые колебания струны, можно было научиться извлекать из инструмента максимум его звуковых возможностей.

Существенное значение для звукообразования имеет упоминавшаяся выше «игровая точка». Богатство и разнообразие звуковых красок исполнителя стоит в тесной связи с умением правильно использовать «игровую точку». Ограничение в этой области делает игру невыразительной, невпечатляющей.

В процессе исполнения «игровая точка» в соответствии с художественными требованиями часто перемещается. Однако следует различать сознательное изменение «игровой точки», служащее художественным целям, и произвольное, вне всякой связи с музыкальным смыслом фразы, «блуждание» смычка по игровому пространству струны. Этим существенным недостатком страдают многие учащиеся. Их «блуждающая игровая точка» ни в какой мере не является выразительным средством, а свидетельствует лишь о существенных дефектах в ведении смычка.

К. Ю. Давыдов, предостерегая от этого «блуждания» смычка, говорил: «Начинающий, который пока еще может не заботиться об этих средствах выразительности (имеются в виду тембры), должен стараться извлекать все время звук равномерный в отношении силы; для этого он должен постоянно вести смычок на одном и том же месте струны»¹. Эта точка наилучшего звучания определяется опытным путем и варьируется в зависимости от свойств инструмента, смычка и толщины

¹ К. Ю. Давыдов, Школа игры на виолончели, Музгиз, М., 1956, стр. 5.

струн. Так, на струнах Ля и Ре «игровая точка» на одном и том же инструменте несколько ближе к подставке, на струнах Соль и До — дальше от последней.

Чтобы хорошо ощущать «игровую точку» и свободно изменять ее в зависимости от художественных намерений, важно научиться сохранять ее в неизменности на всем протяжении штриха «всем смычком».

Если перпендикулярность ведения смычка рождает чистый и ясный звук, то одинаковый неизменный наклон смычка на протяжении всего движения способствует динамической ровности звучания. От интенсивности возбуждения струны клейкой поверхностью волоса, при прочих равных условиях, зависит и сила звука. Значит, количество волос, принимающих активное участие в возбуждении звуковых колебаний, не может не влиять на ровность звучания.

Таким образом, динамическая ровность при всех прочих условиях, о которых речь будет ниже, в значительной мере зависит от неизменности наклона смычка на всем протяжении.

При игре на скрипке, где само положение инструмента допускает значительно большую возможность «пронационного вращения»¹ правой руки и наклон смычка обращен «вовнутрь», имеются все основания для использования наклона смычка в качестве звуковыравнивающего средства. В самом деле, начало штриха вниз и первый этап движения в нижней трети требуют уменьшения давящих на струну сил, поэтому вполне закономерно начинать движение смычка с большим наклоном. По мере удаления от центра тяжести пронационные усилия должны расти для создания большего трения между струной и волосом. Эти усилия могут быть частично компенсированы увеличением поверхности касания волос со струной. Именно это и происходит в скрипичной игре, ибо при продвижении «вниз», то есть при осуществлении «пронационного вращения», смычок имеет естественную тенденцию к уменьшению наклона, а тем самым к увеличению поверхности касания волос со струной, то есть происходит именно то, что требуется для выравнивания звука.

На виолончели мы имеем обратный случай. Положение инструмента и правой руки диктует наклон смычка в обратную сторону. Естественная тенденция при движении вниз — увеличение наклона, то есть уменьшение трения. Следовательно, виолончелистам в гораздо большей мере, чем скрипачам, нужно заботиться о постоянстве наклона на всем протяжении смычка, чтобы естественную тенденцию ослабления звука (по мере удаления от колодки) не усугублять уменьшением волосяной ленты.

¹ Пронация — вращение предплечья влево против часовой стрелки; супинация — то же вращение вправо по часовой стрелке. Оба эти вращения часто применяются в быту при заперании (пронация) и отперании (супинация) обыкновенного замка.

Виолончельное исполнительство, существующее уже около трех столетий, в результате долгих поисков, преобразований и совершенствований пришло к целой системе приемов и навыков, наследуемых от поколения к поколению.

Некоторые навыки настолько упрочились, что не вызывают ни у кого сомнений в их истинности. Так, в настоящее время никто из виолончелистов не вернулся бы к игре без шпилья, никто не станет держать смычок за трость (на расстоянии от колодки) и т. п. Но наряду с этими бесспорными положениями существует еще достаточно много приемов, трактуемых весьма различно.

Вопрос о посадке играющего и держании инструмента — это первое, что до настоящего времени не имеет у виолончелистов единого решения. Сидят и на краю стула и на середине, применяя шпильи самой различной длины. Головка инструмента находится то на уровне глаз, то почти лежит на плече, то расположена близко к корпусу, то отдалена от последнего. В основном же вопрос держания инструмента сводится к проблеме наклона виолончели к корпусу играющего.

Если во времена игры без шпилья вопрос этот решался сам собою (ибо инструмент располагался между голеними играющего и этим определялся естественный наклон), то со времени введения шпилья возникла необходимость сознательного регулирования высоты последнего и, в зависимости от этого, — наклона инструмента.

Проанализируем два крайних положения в способе держания виолончели: «крутое» с коротким шпильем и «отлогое» — с длинным шпильем.

Исторически игра с коротким шпильем была, по всей вероятности, непосредственным продолжением игры без шпилья, ибо не меняла наклона инструмента, а давала лишь прочную опору и освобождала мышцы ног от ненужного напряжения.

Длинный шпиль и «отлогое» держание, по мнению некоторых авторов, появились первоначально в оркестровой практике и были вызваны естественной потребностью виолончелистов, проводивших в оркестре очень много времени: дать отдых корпусу, опирающемуся о спинку стула. Со временем этот способ игры с длинным шпильем был перенесен и в сольную практику. Есть основание предполагать, что внедрению длинного шпилья содействовало развитие высокой ставочной и пассажной техники.

Каковы же преимущества и недостатки одного и другого способа игры?

«Отлогое» держание инструмента требует более высокого положения правой руки в плечевом суставе. Чем длиннее шпиль, тем больше отводится плечо от корпуса («абдук-

ция»). Такое положение руки физиологически неблагоприятно, ибо излишне нагружает плечевой пояс. Для того чтобы изменить это положение при данном способе держания инструмента, прибегают к большему наклону древка смычка, что требует большего натяжения волос для избежания постоянного касания струны древком смычка.

Недостатки туго натянутого смычка известны каждому исполнителю: затрудняется исполнение аккордов, ухудшается передача на смычок тонких мышечных усилий, звук становится менее выразительным, менее гибким¹.

Естественное стремление, при отлогах держании инструмента, к наименьшему поднятию плеча ведет к необходимости бокового или стороннего держания смычка и, как следствие, чисто кистевому выравниванию (о физиологической нецелесообразности и отрицательных сторонах этого приема см. ниже).

Положительной стороной «отлогого» держания является возможность более эффективного использования силы тяжести смычка, воздействующей на струну. Вторым преимуществом является некоторая экономия в расходовании сил для удержания смычка, благодаря большей опоре, создаваемой более отлогим расположением струн. Однако оба указанные преимущества настолько незначительны, что никак не могут окупить весьма существенных недостатков «отлогого» держания.

Игра с коротким шпилем создает для правой руки значительно более выгодные условия. Отпадает необходимость большого отведения руки в плечевом суставе, что уже само по себе дает значительную экономию сил. Рука располагается ближе к корпусу играющего; это дает возможность уменьшить наклон смычка и избежать чрезмерного натяжения волос. Создаются наилучшие условия для нормального и беспрепятственного функционирования так называемого «игрового сустава»².

Однако чрезмерно крутое держание инструмента ведет к ограничению свободного размаха, что также является существенным недостатком. Поэтому наиболее целесообразным следует считать среднее положение, при котором, с одной стороны, рука избавлена от постоянной и излишней нагрузки, связанной с высоким поднятием плеча, с другой стороны, сохраняется возможность свободного размаха, не ограниченного чрезмерной близостью правой руки к корпусу играющего.

¹ Правда, некоторые известные исполнители играют с туго натянутым волосом. Нам кажется, что такие факты объясняются в одних случаях чрезмерно мягкой тростью, в других — необходимостью наполнять звуками большие концертные залы, в которых приходится выступать современным выдающимся солистам.

² Термин «игровой», или «пальце-смычковый», сустав введен Штейнгаузенем и обозначает тот полумискусственный сустав, который образуется от соприкосновения кончиков пальцевых поверхностей с колодкой и древком смычка.

Все эти обстоятельства свидетельствуют о невыгодности крайних положений в наклоне инструмента и о целесообразности применения шпиля среднего размера.

Если признание «среднего» положения в держании инструмента, как более соответствующего свободному состоянию двигательного аппарата в принципе правильно, то практически размер шпиля определяется для каждого исполнителя в соответствии с особенностями строения его корпуса. Важно установить индивидуальную высоту ведения смычка, что должно быть определяющим моментом для размера шпиля. Для этого смычок устанавливается перпендикулярно к струне, держа его левой рукой (в обратном обычному направлению). Скользя правой рукой по древку смычка кончиками пальцев туда и обратно, можно, удлиняя или укорачивая шпиль, определить наиболее подходящую высоту ведения смычка; правая рука на всем протяжении не должна чувствовать никакого напряжения. Таким путем можно установить в каждом отдельном случае требуемый размер шпиля¹.

Индивидуальная высота ведения смычка является важным фактором, который следует непременно учитывать при подборе шпиля. В этой связи система выдвижных спилей должна быть признана наиболее целесообразной, особенно для учащихся, у которых рост и соотношение частей тела с годами меняются.

Что касается опорных точек инструмента, то К. Ю. Давыдов определил их совершенно точно: шпиль, левое колено и грудь. Незначительные изменения в положении инструмента, наблюдаемые в процессе игры, вращение виолончели вокруг своей оси, происходит в рамках упомянутых опорных точек. Поэтому было бы правильнее говорить не о точках опоры, а о поверхностях касания инструмента.

Внимание учащегося должно быть направлено на то, чтобы инструмент свободно касался указанных поверхностей без обязательной фиксации и закрепления. Многообразие игрового процесса требует от нас в известных случаях свободного вращения инструмента вокруг своей оси и даже некоторого приближения или отдаления инструмента от корпуса играющего.

Практикуемое некоторыми учащимися виолончелистами зажимание инструмента между ногами или надавливание правым коленом является совершенно нецелесообразным, ибо создает вредные и ничем не оправданные напряжения. Соприкосновение правой ноги с инструментом вообще никак не влияет на положение инструмента и поэтому не может быть названо опорой. Кроме того, прижатие дек и боков виолончели отрицательно влияет на звук, нарушая колебания корпуса инструмента.

¹ Этот способ определения индивидуальной высоты ведения смычка предложен и описан Гуго Беккером в его книге «Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels».

В учебной практике мы нередко сталкиваемся с искажениями в посадке учащегося. У одних далеко выставлена правая нога, что затрудняет игру на струне До, у других корпус имеет наклон то влево, то вправо, создавая напряжения в мышцах поясницы и спины. Некоторые, в целях более «устойчивого» положения инструмента, подкладывают под заднюю деку правое колено, опираются пяткой о ножку стула и т. п. Все это только вредит посадке, лишает исполнителя столь важной в игре свободы и естественности движений.

Следует всегда помнить, что вредные привычки появляются в ранней стадии обучения. Их гораздо легче не допустить, чем избавиться от них в более зрелом возрасте, когда это стоит огромных усилий и не всегда приводит к желаемому результату.

Правильность сидения за инструментом нельзя отождествлять с одеревенелостью. Общение с инструментом должно быть непринужденным.

Какие-то двигательные реакции обязательно сопутствуют выражению в музыке того или иного настроения. Поэтому держание инструмента и посадка должны быть свободными, чтобы не тормозить в корпусе играющего этих едва заметных, но, безусловно, имеющих место при непосредственном выражении чувств, движений¹.

¹ Следует заметить, что свободное состояние корпуса не дает оснований к беспокойному поведению за инструментом. Как одеревенелость нельзя отождествлять с правильностью посадки, точно так же и свободу проявления чувств нельзя сводить в музыкальном исполнительстве к внешней аффектации.

Глава 2.

ПРАВАЯ РУКА. ДЕРЖАНИЕ И ВЕДЕНИЕ СМЫЧКА. ПЕРЕХОДЫ СО СТРУНЫ НА СТРУНУ. СМЕНА СМЫЧКА. ШТРИХИ. АККОРДЫ

Выше мы говорили о большом значении сконструированного французским мастером Туртом современного смычка, совершенного по форме и акустическим свойствам. Однако наличие совершенного смычка само по себе еще не рождает искомого звучания. Необходимо к этому «орудию» так приспособить свой двигательный аппарат, чтобы, оставаясь как бы свободным в своих природных свойствах, смычок в то же время был в полном подчинении нашей исполнительской воле.

Перейдем к вопросу рационального держания и ведения смычка.

Правильное держание смычка играет для звукоизвлечения и техники правой руки важную роль. От того, как взять смычок, зависит и то, как повести его. Современная методика смычковых почти полностью оторвалась от изжившей себя, глубоко не рациональной «жесткой хватки».

Переменный или подвижной способ держания — это то принципиально новое, что дали современные прогрессивные школы и что сразу же привело к новому качеству звучания. Только с момента применения подвижного способа держания смычка появилась возможность наилучшим образом приспособить движения правой руки согласно законам акустики.

Держание смычка, или «смычковая хватка» — это то звено, которое соединяет исполнителя с инструментом, со звучащей струной. Именно здесь и происходит передача на смычок разнообразнейших усилий, выражающих исполнительские намерения.

Это звено часто ставит между играющим и инструментом непреодолимые преграды, о которые разбиваются самые глубокие

музыкально-исполнительские идеи. Вот почему мы придаем вопросам держания смычка, или «смычковой хватке», первостепенное значение.

Абсолютно жесткого держания смычка на практике не существует, ибо каждый исполнитель почувствовал бы себя крайне стесненным, если бы ему пришлось играть рукой, пальцы которой «наглухо» прикреплены к древку смычка. В инстинктивном стремлении к лучшему звучанию происходит неосознанное и часто незаметное для глаз подчинение акустически правильного положения смычка на струне. Но следует различать стихийное, неосознанное и частично правильное приспособление от сознательного и убежденного пользования приемом «подвижного держания» как наиболее целесообразным.

Как же осуществляется «подвижная хватка смычка» и в чем ее преимущество перед «жесткой хваткой»?

Если вытянутую в сторону руку со свободно свисающей кистью согнуть в локтевом суставе примерно на 90° , мы получим основу для исходного положения кисти в смычковой хватке. Все пальцы слегка согнуты в суставах и образуют выпуклость, свод; кисть в целом принимает куполообразную форму. Теперь остается сблизить противостоящие друг другу четыре пальца и большой палец, и положение кисти для свободного держания будет найдено.

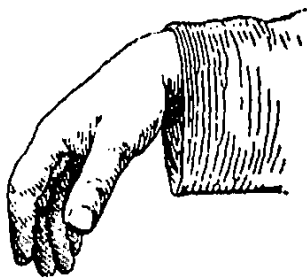


Рис. 4

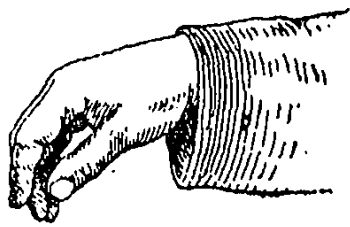


Рис. 5

Мышечное ощущение должно быть таким, как если бы мы приготовились взять пальцами какой-либо хрупкий предмет.

Мышечные усилия, необходимые для удержания смычка, должны быть предельно малыми. Особенное значение имеет состояние веретенообразной мышцы (противопоставляющей большой палец остальным), которое является определяющим в держании смычка. Очень важно фиксировать внимание начинающего на ощущении именно этой мышцы.

Столь часто наблюдаемое контрактурное¹ состояние мышцы большого пальца свидетельствует о неумении играющего переносить на смычок дифференцированные усилия правой руки, о жесткости и грубости звукоизвлечения, о неспособности к тонким нюансам и большой выразительности.

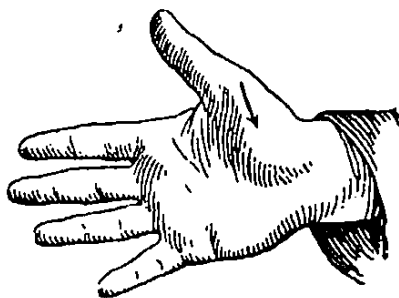


Рис. 6

Постоянное напряжение веретенообразной мышцы большого пальца может привести к профессиональному заболеванию. Следует помнить, что все мышцы способны работать очень продолжительное время, но лишь при условии систематического чередования напряжения и расслабления, рабочего состояния и отдыха. Точно так же и мышца большого пальца может работать без особого утомления долгое время лишь в том случае, если необходимое и все усиливающееся напряжение при штрихе «вниз» будет обязательно сменяться расслаблением по мере приближения к колодке.

Непосредственно держание смычка так называемым «осевым кольцом» осуществляется вторым и третьим пальцами и противостоящим им большим пальцем. Средний палец, как самый длинный, несколько выступает за пределы колодки, касаясь серединой ногтевой фаланги металлического обода и, частично, волоса смычка. Пальцы расположены перпендикулярно к трости.

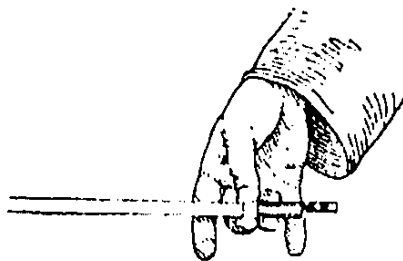


Рис. 7

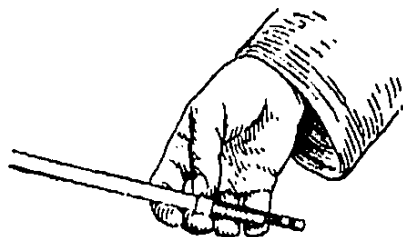


Рис. 8

Это исходное положение должно приближаться к естественному состоянию пальцев в свободно висящей кисти. Вопрос

¹ Контрактура — болезненное, напряженное состояние мышц, вызванное длительным и непрерывным сокращением последних.

о согнутости или вытянутости большого пальца решается в зависимости от его строения у каждого исполнителя, ибо степень согнутости суставов в состоянии их полного расслабления у разных лиц неодинакова.

Следует подчеркнуть, что расположение пальцев на древке, которое мы называем «исходным», встречается в процессе игры на виолончели лишь в области середины смычка и то только в какой-то определенный момент движения.

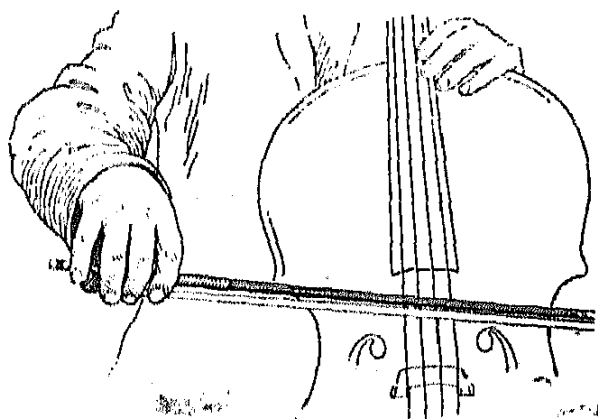


Рис. 9

Нельзя рассматривать элементы, из которых складывается игровой процесс, статически. Подвижное или переменное держание смычка именно тем и отличается от жесткого, застывшего, неподвижного, что непрерывно меняет взаимное расположение всех пальцев на трости в зависимости от направления и момента движения смычка, характера штриха и т. д.

Итак, второй и третий пальцы, при помощи противостоящего большого пальца, образуют «осевое кольцо» и служат как бы искусственным суставом, соединяющим руку со смычком. Роль этого «пальце-смычкового» сочленения очень велика и признана в настоящее время всеми передовыми скрипичными и виолончельными школами, так как именно здесь, между поверхностями конечных пальцевых суставов и смычковой тростью осуществляется наш контакт с инструментом. Только пальцевые поверхности, снабженные окончаниями осязательных нервов, способны передать на смычок тончайшие усилия мышц и тем самым отразить в движениях смычка всю гамму тонких художественных нюансов.

Если второй, третий и большой пальцы осуществляют непосредственно держание смычка, то остается определить функции указательного пальца и мизинца. Роль последнего становится ясной, если взять смычок в исходное положение и держать его горизонтально вне инструмента. Тотчас же мизинец почувствует нагрузку, ибо ему приходится уравнивать вес всего смычка.

Значит, усилия мизинца направлены, главным образом, на нижнюю часть смычка — от колодки до центра тяжести. И только в тех случаях, когда требуется нажим меньший, чем вес смычка, функции мизинца простираются за центр тяжести. Мизинец как бы снимает лишний вес для достижения прозрачной, «невесомой» звучности *pp*, *ppp*.

Указательный палец является основным передатчиком всего многообразия тонких мышечных усилий правой руки. Именно это и заставляет всегда держать его в состоянии свободы и полной готовности. Указательный палец, охватывающий древко и как бы «присосавшийся» к последнему, свидетельствует о неспособности играющего к тонко дифференцированной динамике.

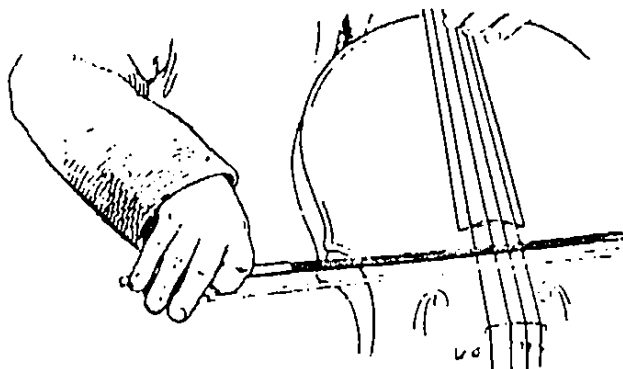


Рис. 10

Кроме указанного, оба пальца поддерживают прямолинейность движения смычка по струне, выравнивают малейшие отклонения от основного игрового направления. Еле заметное сгибание конечных суставов указательного пальца подтягивает конец смычка вверх, сгибание мизинца действует в обратном направлении, опуская конец смычка вниз.

В настоящее время вряд ли кто-либо из советских музыкантов является убежденным защитником жесткого держания смычка. О пальцевых движениях в той или иной форме говорят все советские педагоги и методисты-виолончелисты. Однако, характер этих пальцевых движений, характер движений смычковой трости в «осевом кольце» еще недостаточно подробно изучен и освещен в нашей методической литературе. О пальцевых движениях правой руки говорят осторожно, как о чем-то сомнительном и опасном. Фигурируют еще доводы, что недостаточное плотное держание наносит ущерб силе звука, что «свободная хватка» ведет к разболтанности в ведении смычка и т. д.

Между тем, концертная практика наших лучших виртуозов-исполнителей полностью подтверждает правильность теоретического обоснования подвижного, предельно-свободного держания смычка. Наши лучшие исполнители, быть может не всегда сознательно, но с ясностью, не оставляющей никаких сомнений, при-

меняют и комбинированное сгибание и разгибание пальцев при переходах со струны на струну, и вращение вокруг игровой оси при смене смычка, и механизм двойного рычага в аккордах и т. п.

Если все эти движения и вращения отыскиваются и применяются талантливыми исполнителями интуитивно, то задача советской методики — детально изучить все игровые движения и дать им ясное теоретическое обоснование, ибо музыкальная педагогика основывается не на интуиции, а на сознательном и строгом научном анализе исполнительского процесса.

Прежде чем говорить о практической целесообразности «подвижной хватки», педагогу следует объяснить учащемуся, каковы двигательные возможности так называемого «пальце-смычкового сочленения».

Возьмем смычок в пальцы и будем удерживать его на весу, вне инструмента. Надавливая на трость мизинцем, мы можем привести ее почти в вертикальное положение. Конец смычка поднимается кверху. То же самое, но в обратном направлении произойдет, когда мы произведем нажим указательным пальцем. При этом конец смычка опустится вниз. Вращения смычка в данном случае происходят вокруг игровой оси и ограничиваются игровой плоскостью, образуемой тростью и волосом смычка.

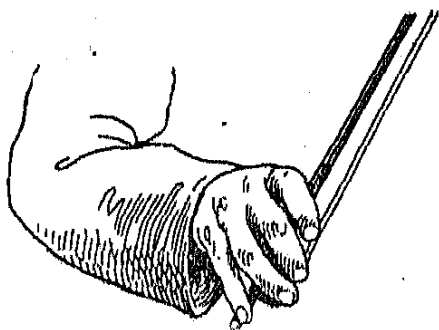


Рис. 11

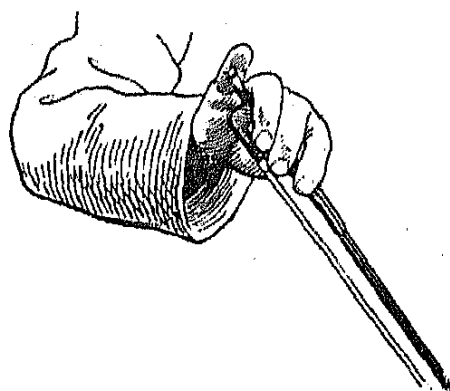


Рис. 12

Это важнейшее движение двойного рычага постигается учащимся довольно легко. Несравненно труднее дается второе, не менее важное движение «игрового сустава», а именно продольное вращение. Ось вращения в этом случае проходит через центр древка смычка.

Продольные вращения играют весьма существенную роль. Широко применяет их и такой выдающийся художник-исполнитель, как Пабло Казальс. Его прием «переката древка» достаточно подробно описан в книге А. А. Борисьяка «Очерки школы Пабло Казальса»¹.

¹ А. А. Борисьяк. Очерки школы Пабло Казальса. Музгиз, М., 1950.

Движения пальцев совершаются не раздельно, а одновременно, причем сгибание конечных фаланг пальцев совпадает с разгибанием основных и наоборот.

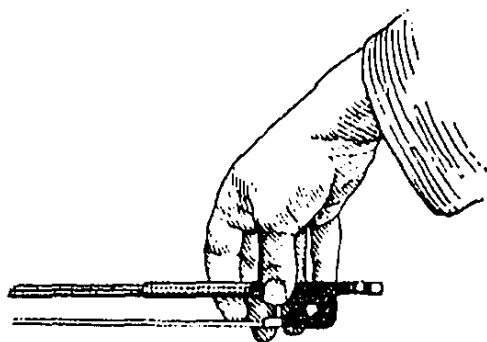


Рис. 13

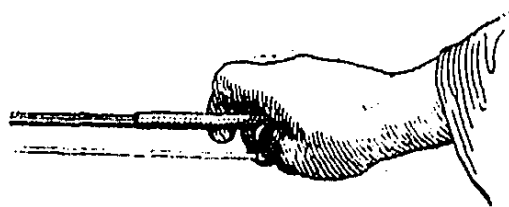


Рис. 14

Вращать древко вокруг продольной оси может как большой, так и остальные пальцы, в зависимости от нашего желания. В целях равномерного распределения усилий целесообразнее всего производить продольное вращение одновременно всеми пальцами.

Кроме этих двух движений — двойного рычага и продольного вращения, возможны вращения вокруг оси, перпендикулярной к оси вращения смычка, когда еле заметные сгибания конечных суставов указательного пальца и мизинца направляют трость смычка по нужному пути.

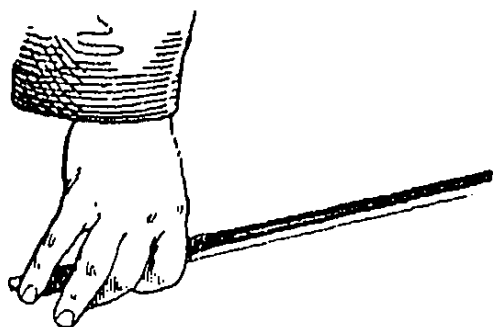


Рис. 15

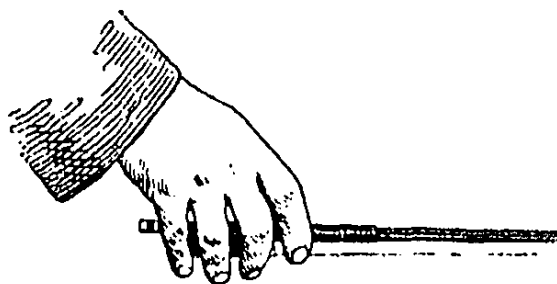


Рис. 16

Перечисленные мелкие движения почти никогда не совершаются самостоятельно и изолированно. Они почти всегда являются компонентами сложного, целостного движения. Но для того чтобы свободно овладеть этими малозаметными, но важнейшими элементами движения, их необходимо выделить и изучать изолированно, ибо они весьма специфичны и почти не имеют аналогов в обыденной жизни. Весьма полезно изучать движения «пальце-смычкового сустава» первое время вне инструмен-

та, чтобы найти ощущения каждого движения в отдельности и уяснить его зрительно. После этого упражнения для «пальце-смычкового сустава» следует перенести на открытые струны.

Наша советская музыкальная педагогика исходит из единства технических приемов и музыкального образа, ими выражаемого. Безоговорочно стоя на этих позициях, мы, тем не менее, считаем не только возможным, но и целесообразным на определенных этапах обучения сознательный отрыв некоторых приемов от их звукового воплощения по следующим причинам. В игре на инструменте мы пользуемся в основном движениями как врожденными, так и накопленными нами в процессе индивидуального жизненного опыта. Если речь идет о размаховом движении плеча или о сгибании-разгибании в локтевом суставе, то существо этих движений нам знакомо и вопрос сводится к нахождению меры последних и координации с другими движениями. При пальцевых движениях в смычковой хватке мы имеем дело с принципиально новыми приемами, с которыми в повседневной практике или вовсе не встречаемся, или употребляем в исключительных случаях. Поэтому важно хорошо понять сущность приема, основанного на мало знакомых и мало применяемых в быту движениях.

Для закрепления новых приемов их полезно первое время производить изолированно, но при полном и сосредоточенном внимании к мышечным ощущениям.

О практическом применении принципа подвижного держания смычка речь будет идти в последующих разделах.

* *
*

Если до сих пор мы пытались установить объективные закономерности звучания струны, взаимосвязи двух колеблющихся систем и взаимозависимости трех факторов звукоизвлечения, то сейчас следует остановить свое внимание на моментах приспособления двигательного аппарата и процесса ведения смычка. Первое требование, которое диктуется природой смычкового инструмента,— это прямолинейное, перпендикулярное струне ведение смычка. Следовательно, рука, взявшая смычок, должна приспособиться для выполнения этого приема. Каждое звено руки, имеющее вращение в суставе, способно только к круговым движениям, и для получения на периферии прямолинейного движения требуется совместная и строго согласованная деятельность всех частей руки.

Согласованность вращения всех суставов и взаимодействие частей руки кажутся нам настолько естественными, что мы не задумываясь и с величайшей легкостью и непринужденностью способны кончиками пальцев провести прямую линию в любом направлении, если нам дана «жесткая трасса» движения (ли-

тейка, натянутый шнурок). Однако для получения более или менее точного ощущения прямой линии в пространстве нужны определенные навыки, которые следует воспитывать с первых шагов обучения.

Зная акустический закон наилучшего звучания струны, устанавливаем смычок на одну из средних струн под прямым углом к последней. Для того чтобы найти ощущение движения руки в пространстве, целесообразно практиковать с начинающим следующий простой прием: смычок берется левой рукой и устанавливается перпендикулярно струне у колодки. Правая рука получает таким образом «жестокую трассу» в пространстве, единственную из всех возможных для данной струны при данной «игровой точке». Свободно касаясь дровка средним, безымянным и большим пальцами и скользя «вверх» и «вниз» от колодки до конца и обратно, рука учащегося привыкает к нужному направлению¹, вырабатывается ощущение движения руки в пространстве.

Для достижения прямолинейности ведения смычка нам недостаточно функции двух суставов — плечевого и локтевого; нужны так называемые поправочные или выравнивающие движения мелких частей руки — кисти и пальцев. Ограничение поправочных движений одной лишь кистью приводит к некоторым существенным недостаткам.

С одной стороны, положение кистевого сустава как у колодки, так и у конца смычка будет приближаться к предельным точкам его вращательных возможностей. Правило среднего положения суставов, сохраняющего наибольшую подвижность последних, будет в данном случае явно нарушено. С другой стороны, чисто кистевое выравнивание неминуемо ведет к систематическому нарушению неизменности наклона смычка на всем протяжении штриха. Начав движение у колодки при умеренном наклоне и касаясь струны широкой поверхностью волос, мы придем к концу движения с предельно большим наклоном и с минимальным количеством соприкасающихся со струной волос.

Такой способ выравнивания не отвечает требованиям совершенного звукоизвлечения и должен быть безоговорочно отвергнут.

Если чисто кистевое выравнивание значительно ухудшает звукоизвлечение, то и чисто пальцевое выравнивание также не свободно от недостатков.

При этом способе ведения смычка невозможен важнейший прием «перемены хватки» или «смены смычка»².

Неподвижный кистевой сустав у колодки не позволяет осуществить плавный и мягкий перевод смычка из одного направления движения в противоположное.

¹ Аналогично тому, как, это делалось при определении индивидуальной высоты ведения смычка.

² Объяснение этого приема несколько ниже.

Для того чтобы этого избежать, следует применить комбинарованное выравнивание, то есть сгибание-разгибание кисти сочетать с вращением «пальце-смычкового сустава».

Попробуем взять смычок настолько легко, чтобы при ведении его пальцы свободно поворачивались в нужную сторону, то есть в сторону движения смычка. Мы заметим, что вращения будут происходить вокруг вертикальной оси «игрового сустава». Игровая ось, проходящая от большого пальца к противоположным ему среднему и безымянному, перпендикулярная к древку в исходном положении (то есть когда смычок находится приблизительно в середине пути), у конца составляет острый, а у колочки тупой угол со смычком (после перемены хватки).

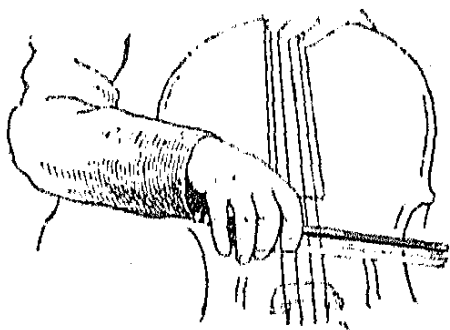


Рис. 17

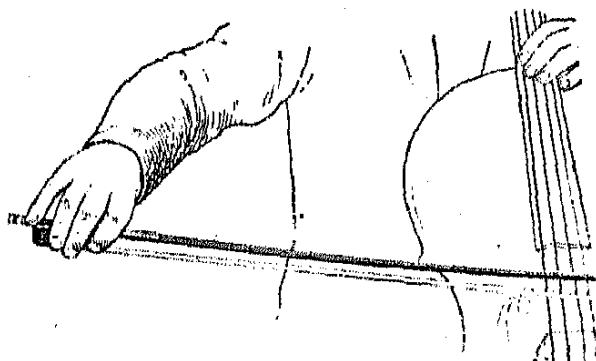


Рис. 18

Эти вращения вокруг вертикальной оси «игрового сустава», совмещенные с еле заметным продольным вращением и в такой же мере незначительными сгибаниями-разгибаниями кисти, в своей совокупности дают свободное, ничем не заторможенное выравнивающее движение.

Чрезмерно низкий локоть создает положение, неблагоприятное для свободы движения правой руки в нижней части смычка, так как свободному ведению смычка мешает корпус играющего. Быстрые штрихи лишаются нужной свободы и стремительности.

Вместе с тем высоко поднятый локоть значительно нагружает плечевой пояс и тем самым создает торможение для широкого размаха, несущего движения плеча. Мышцы плечевого пояса, необходимые для осуществления важнейшего игрового движения, частично занимают поддерживанием высоко поднятой руки, что неминуемо ведет к ущербу ее двигательной функции. Кроме того, высоко поднятый локоть ограничивает и без того небольшие (по сравнению со скрипачами) пронационные возможности предплечья виолончелиста. Высокий локоть приводит к необходимости нажима от плеча, а это, как мы уже говорили, ведет к поднятию всего плечевого пояса, то есть к торможениям стороннего размахового движения руки. Высоко поднятое плечо

легко приводит к перенапряжениям мышц плечевого пояса а, затем, и к тяжелому профессиональному заболеванию.

Таким образом, следует признать, что среднее положение локтя является наиболее удобным и рациональным в виолончельной игре, ибо, давая простор свободному функционированию предплечья (как источника нажима и несущей движущей силы), вместе с тем освобождает плечевой пояс от излишней нагрузки.

Штрих «всем смычком»¹ можно считать правильно выполненным, если локоть, отводимый при движении «вниз» несколько назад и в сторону, будет описывать свою кривую в плоскости, приближающейся к горизонтальной. На это ощущение движения локтя в пространстве, осознаваемое как движение в плоскости, параллельной полу, следует обращать внимание начинающих. Если кривая направлена вверх, это значит, что в плече существует излишнее и ненужное отведение, обременяющее плечевой пояс.

Первая фаза движения «вниз» — это отведение (абдукция) плеча, с одновременным поворотом локтя назад. Вторая фаза осуществляется разгибанием пронирующего предплечья, выполняющего в этой фазе две функции: силы, перемещающей смычок в пространстве, и силы, производящей нажим. Вся трудность сводится к тому, чтобы найти правильное соотношение скорости движения смычка и нажимных усилий. Нужно помнить, что эти величины взаимно связаны.

Исполнитель, знающий основные закономерности соотношения нажима, скорости и «игровой точки», гораздо скорее найдет решение задачи для каждого данного случая. Однако постоянным и высшим критерием остается хорошо воспитанное и развитое слуховое восприятие. Свой окончательный приговор при решении любой технической и акустической задачи выносит слух.

В этой связи следует еще раз подчеркнуть роль слухового воспитания учащегося. Чем богаче мир звуковых представлений, чем тоньше музыкальный слух, тем правильнее будет найдено решение.

Мы знаем, что ровный звук при ведении смычка «вниз» требует равномерно возрастающих мышечных усилий. Но увеличивающийся нажим должен сопровождаться увеличением скорости движения. Таким образом, постепенным усилением нажима пронирующих мышц, при равномерном ускорении движения, можно легко добиться ровности звучания на всем протяжении штриха.

Учащийся уже на первых порах должен уяснить себе, что деление смычка на две половины — нижнюю и верхнюю — условно

¹ Поскольку принципы ведения смычка лучше всего выяснять на широком движении, охватывающем всю длину смычка, мы и будем в данном разделе говорить о так называемом штрихе «всем смычком».

и относится к временному отрезку, охватываемому движением смычка, а никак не к длине отрезков, весьма различных при игре нижней и верхней частью смычка.

Распределение смычка для струнника является одной из важнейших проблем. Умелое использование всей длины волосной поверхности является залогом высококачественного и ровного звучания штриха «всем смычком». Учащийся должен научиться практически осуществлять это правило ведения смычка. Когда штрих «всем смычком» применяется при игре нескольких или целой группы нот, вопрос распределения еще больше осложняется зависимостью скорости ведения от высоты звука¹.

Относительно положения кисти в штрихах «вниз» и «вверх» нужно помнить следующее: направление продольной кистевой оси меняется в зависимости от направления штриха. Сила сопротивления всегда направлена обратно воздействующей силе. Если при штрихе «вниз» кисть, ведомая предплечьем, как бы «тянет» смычок в направлении от струны, то при движении «вверх» она его «толкает» навстречу сопротивлению.

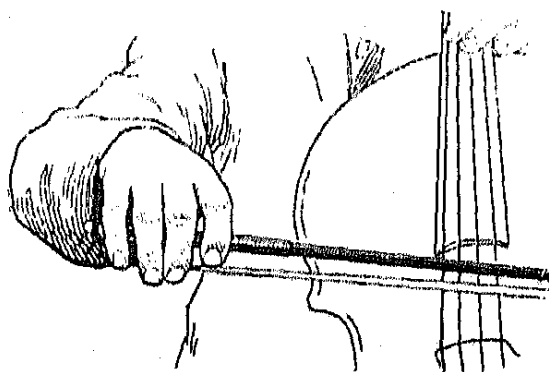


Рис. 19

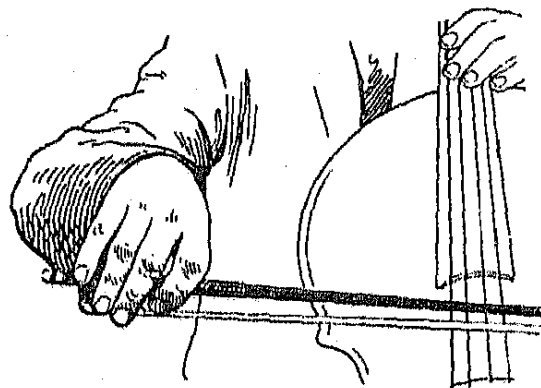


Рис. 20

Этот термин «тянуть» и «толкать» очень помогает для определения меняющегося расположения кисти относительно смычковой трости.

Штрих «всем смычком» является подготовкой кантилены — той основы, на которой должно быть построено все мастерство игры на смычковых инструментах. Виолончелист, не владеющий широким певучим звуком, никогда не восполнит своего пробела даже самой изысканной и блестящей техникой. Отсутствие кантилены приводит к незвучащей технике, столь чуждой природе инструмента. Кантилена является весьма характерной особенностью виолончели. Протяженность, певучесть и широта звучания, свойственные инструменту, составляют его лучшие специфические черты. С механико-акустической же стороны кантиле-

¹ Об этом речь будет в разделе о штрихах.

на — это прежде всего, свободное широкое и равномерное¹ движение кантилена, предполагающая ровное звучание, требует равномерности мускульного действия. Рывки, толчки и внезапно меняющиеся напряжения — это те тормозы, которые стоят на пути овладения кантиленой. Ровно, свободно льющийся звуковой поток — это тот драгоценный материал, из которого музыкально-зрелый исполнитель будет творить свои художественные звуковые образы.

Остается упомянуть о функциях кистевого сустава в штрихе «всем смычком».

Мы уже говорили, что наиболее физиологически благоприятное положение всех суставов — это среднее положение, сохраняющее большую свободу и подвижность. В штрихе «всем смычком» кистевой сустав также должен сохранять это среднее положение. У колодки он не должен быть выпячен, у конца — не слишком прогнут. Нужно помнить, что прогибание сустава дает потерю сил, и у конца, где силоприложение часто достигает своего максимума, это особенно чувствительно.

Игра на смычковом инструменте требует большого разнообразия в отношении приложения сил. Уже извлечение ровного по силе звука связано с непрерывным изменением мышечных усилий. А ведь художественный замысел самым тесным образом связан с постоянным изменением динамики. Так что задача сводится к расширению шкалы усилий, передаваемых на смычок до естественных пределов как в одну, так и в другую сторону.

Если одна крайняя точка (*pp* у колодки) создает необходимость почти полного «снятия» веса смычка посредством надавливания на трость мизинцем (супинация), то другая крайняя точка (*ff* у конца) достигается максимальным нажимом на смычковую трость пронирующего предплечья, передающего усилия через указательный палец. Задача исполнителя состоит в том, чтобы раздвинуть крайние точки динамики до естественных пределов, определяемых с одной стороны акустикой инструмента, с другой — возможностями нашего нервно-мышечного аппарата.

Умение «выжать» из инструмента все, что он может дать, зависит не столько от физической силы играющего, сколько от способа звукоизвлечения. Однако нельзя забывать, что первоосновой наилучшего звукоизвлечения все же являются развитые слуховые представления. На одном и том же инструменте звучит полнее, сочнее и разнообразнее у того, у кого лучше развиты

¹ Для сохранения одинаковой силы звука в кантилене мы вынуждены (как на это было уже указано) равномерно увеличивать нажим от центра тяжести до самого конца смычка. Но в силу существующей закономерности между нажимом и скоростью, равномерно-прогрессирующее увеличение нажима при штрихе «вниз» требует равномерно-ускоренного ведения смычка, и наоборот, равномерному ослаблению нажима при штрихе «вверх» соответствует равномерно-замедленное движение смычка.

звуковые представления, в ком ясно выражена потребность в полнокровном сочном звуке.

Механический анализ звукоизвлечения (распределения усилий при ведении смычка) приводит нас к следующим выводам:

1) громкость звука, одинаковая на всем протяжении смычка, требует непрерывно и равномерно усиливающейся активности пронацирующих мышц по мере приближения к концу смычка;

2) пронационные усилия начинают действовать не сразу, а на некотором расстоянии от колодки, в зависимости от избираемой нами громкости звука;

3) до этих узловых моментов в нижней трети смычка имеет место постепенно уменьшающаяся супинация, осуществляемая мизинцем;

4) в случаях нарастания звучности (*crescendo*) при штрихе «вниз» мы наблюдаем прирост пронационных сил к концу движения.

Особенно велика нагрузка в случае наибольшего *forte* (*ff*) в самом конце смычка. В этом случае нагрузка становится весьма значительной, и, наоборот, *pianissimo* в штрихе «вверх» требует наибольшей активности мизинца в нижней трети смычка.

Все вышеприведенные случаи не затрагивают вопроса об «игровой точке» и скорости, а рассматриваются в зависимости от заданной силы звука, которая предполагает правильные соотношения нажима и скорости для данной «игровой точки».

Нужно заметить, что числовые величины не играют никакой роли в музыкальной практике; важны лишь тенденции нажимных усилий, их направление и взаимосвязь. Количественная сторона определяется музыкальным намерением, направляется мышечным ощущением и проверяется слухом.

Особенно важным представляется нам пункт 3-й, ибо в нем с очевидностью доказывается полная несостоятельность «теории больших усилий».

Боязнь, что «не хватит сил», вынуждает некоторых исполнителей уже с первого момента движения смычка от колодки «вниз» поднимать локоть и производить пронацию плечевого сустава, ставя всю руку в невыгодные условия.

Основная функция плеча — широкое размаховое движение, ведущее смычок. Важность размаха трудно переоценить. Он сообщает смычку наибольшую инерцию движения и способствует правильности и периодичности звуковых колебаний.

Для осуществления свободного и широкого размахового движения необходимо, чтобы мышцы плеча были разгружены от каких бы то ни было усилий нажимного характера.

Уже с первых шагов обучения следует прививать учащемуся сознание необходимости разделения функций ведения смычка, то есть свободного размаха плеча, и функций нажимных усилий, осуществляемых, главным образом, вращением предплечья и передаваемых на трость через указательный палец и мизинец.

Все многочисленные торможения и ведении смычка у начинающих связаны именно с тем, что импульс нажимных усилий исходит от плечевого сустава и всегда во много раз превышает необходимую степень нажима.

Не говоря уже о том, что нажим, производимый от плеча, вынуждает к поднятию всей системы рычагов, нажим, необходимый даже для достижения самой большой силы звука, может быть свободно осуществлен пронацией предплечья. Для этого нет надобности поднимать локоть выше среднего положения и создавать тем самым дополнительную нагрузку на плечо и плечевой пояс. Нажим, производимый от предплечья, имеет еще и то преимущество, что он действует в направлении, перпендикулярном к древку смычка на всем протяжении, в то время как нажим, осуществляемый от плечевого сустава, действует на смычок, по мере приближения к концу, в косом направлении, все больше и больше выходя из игровой плоскости (или плоскости вращения), что ведет, согласно законам механики, к потере сил.

В большинстве случаев учащиеся, особенно на первом этапе, применяют нажим гораздо больший, чем этого требует игра на виолончели. Вредные навыки чрезмерного нажима, не искорененные в свое время, то есть при их возникновении, с течением времени становятся прочным условным рефлексом и часто остаются у многих виолончелистов на протяжении всего их творческого пути. Между тем, своевременно данные педагогом указания могут с легкостью направить внимание учащегося на правильное применение нажимных усилий. Во всяком случае, вопрос об уменьшении нажима и о приведении его в полное соответствие со скоростью ведения смычка должен постоянно стоять перед учащимся.

Однако возможна и другая крайность — когда ведение смычка, лишенное естественных сил руки (вследствие общего напряжения мышечного аппарата) становится поверхностным и беззвучным. В этом случае все внимание следует обратить на состояние мышц верхних частей правой руки. Судорожное напряжение последних приводит обычно к чрезмерному сгибанию в локтевом суставе, и, таким образом, к перемещению «игровой точки» к грифу. При всем старании звук не может обрести при этих условиях ни плотности, ни силы.

Выше мы упоминали о бытующем среди некоторой части виолончелистов мнении, будто для достижения тесного контакта смычка со струной необходимо начинать нажим на смычковую трость уже от самой колодки. Эта ложная посылка заставляет их начинать движение от колодки, при указательном пальце, плотно опоясывающем трость. Однако мы уже знаем, что эта точка зрения опровергается элементарным анализом действующих на смычок сил. Плотный хват указательным пальцем древка никак не совместим с дифференцированной передачей на

смычок многообразных и тонких усилий, без которых не может обойтись исполнитель-художник.

Итак, в вопросе о динамизировании штриха «всем смычком» мы должны иметь в виду следующее:

В нижней трети смычка основная нагрузка приходится на долю мизинца, уравнивающего длинное плечо рычага трости. Активность мизинца возрастает по мере уменьшения динамики и становится максимальной в *pianissimo*. На некотором расстоянии от колодки уменьшающиеся усилия мизинца становятся равными нулю, и в действие вступает указательный палец как передатчик пропирующих сил. Свободный от нажима у колодки указательный палец по мере движения к концу непрерывно увеличивает нажим, доводя его до максимума, при заданном максимальном усилении звучности (*crescendo* к *ff*). Вместе с тем следует помнить, что изолированных движений в нашем перво-мышечном аппарате не существует, и любое движение есть результат совместных усилий мышц, расположенных иногда на значительном расстоянии одна от другой. Говоря о супинации и о пронационных вращательных усилиях предплечья, мы имеем в виду основной импульс, поддающийся нашему мышечному ощущению, в то время как остальные компоненты движения остаются вне ясно осознанных ощущений.

Штрих «всем смычком» в быстром движении наиболее сложен. Трудность состоит в сохранении как «игровой точки», так и направления движения, то есть прямолинейности. В этом отношении скрипачи поставлены в лучшие условия, так как положение инструмента не вынуждает их к столь значительному отведению руки, как виолончелистов. А отведение затрудняет выполнение условий прямолинейности и постоянной «игровой точки» в быстром движении. Штрих «всем смычком» придает исполнению величественный, торжественный характер:



* *
*

Проблему переходов со струны на струну можно свести к преодолению разности уровней или игровых плоскостей, образуемых направлением движения смычка и струной.

С физиологической точки зрения дело заключается в том, чтобы произвести наиболее плавный и незаметный для слуха переход из одной конфигурации руки, соответствующей данной игровой плоскости, в другую.

Рассмотрим все реальные возможности для осуществления переходов.

1. Если «запереть» кистевой и локтевой суставы и держать смычок фиксированной неподвижной хваткой, то переход со струны на струну можно произвести поднятием или опусканием всей руки от плеча.

Этот способ не требует подробного рассмотрения ввиду очевидной его нецелесообразности. Применять менее подвижные сочленения там, где нужна особенная плавность и легкость, неразумно и неэкономно. Применение всей руки (от плеча) предназначается для размахового движения.

2. Теперь попробуем произвести переход посредством продольного вращения предплечья при неподвижном кистевом суставе и также при фиксированной смычковой хватке. Этот способ дает гораздо больше оснований для плавности перехода и в основе своей должен быть принят как рациональный. Отрицательная сторона его — в неизбежности изменения наклона смычка к струне. Если уж в обычном штрихе «всем смычком» по одной струне при неподвижной хватке происходит, по мере движения «вниз», постепенное уменьшение волосяной ленты, соприкасающейся со струной, то при переходе со струны на струну это неизбежно еще в большей степени. Но переход, как в свое время правильно указал К. Ю. Давыдов, в основе своей сводится к вращательной функции предплечья, а именно к пронации при переходе с нижней на верхнюю и к супинации — с верхней на нижнюю.

Значит, в условиях игры на виолончели пронация, не сопровождаемая поправочными движениями кисти и пальцев, ведет к увеличению наклона трости, то есть к уменьшению играющей поверхности волос. Если мы имеем дело с переходами через струну или через две струны, то положение с наклоном смычка усугубляется. Так, начав движение на струне До даже всем волосом, на Ля мы придем, опираясь на струну только краем волосяной ленты. Ущерб в силе звука станет совершенно явственно ощущен.

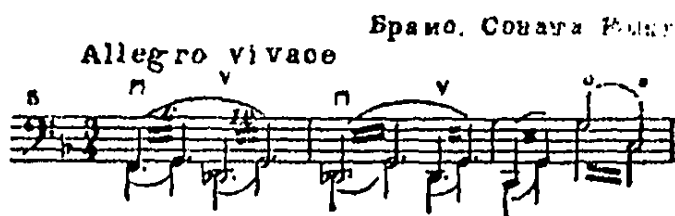
3. Переход на соседнюю струну осуществляется и без помощи вращения предплечья; для этой цели используются сгибательно-разгибательные возможности кистевого сустава. И в данном случае неизбежна некоторая разность наклона на нижней и верхней струне. Но бывают случаи, когда этот способ ничем другими заменить невозможно.

Когда переходы следуют быстро один за другим, в виде продолжительного чередования смежных струн в *legato*, приходится использовать наибольшую природную подвижность лучезапястного сустава. В данном случае рука устанавливается в игровое положение на двух струнах (как при настройке или двойных нотах), и переходит со струны на струну быстрым вращением кисти вокруг поперечной оси (сгибание-разгибание). Ярким при-

мером для подобного рода переходов может служить скерцо из квартета Танесва № 1:



или ряд аналогичных мест из 1 части сонаты Фа мажор Брамса:



Такие случаи встречаются не слишком часто и здесь переходы носят особый специфический характер.

4. Комплексный переход нужно считать самым рациональным и самым совершенным. Основное вращательное движение предплечья сочетается с легкими поправочными движениями кисти и пальце-смычкового сочленения. Пронация и супинация предплечья требует поправок как в отношении направления смычка, так и в отношении постоянства наклона смычковой трости к струнам. Оба эти поправочные движения совершаются посредством совместных действий кистевых и пальцевых суставов.

Обобщенно эти действия можно сформулировать следующим образом:

а) супинация предплечья сопровождается легким сгибанием кисти и основных суставов пальцев при одновременном разгибании конечных суставов. Это положение соответствует переходу на нижние струны;

б) пронация предплечья, осуществляющая переход на верхние струны, сопровождается разгибанием кисти и основных суставов пальцев при одновременном сгибании конечных пальцевых суставов.

Переходы, осуществляемые при совместном действии вращений предплечья и мелких поправочных движений кисти и пальцев, являются наиболее совершенными, то есть наилучшим образом способны объединять игровые плоскости.

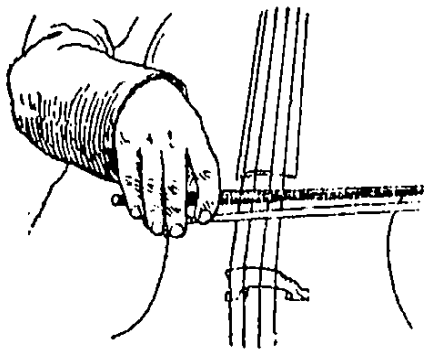


Рис. 21

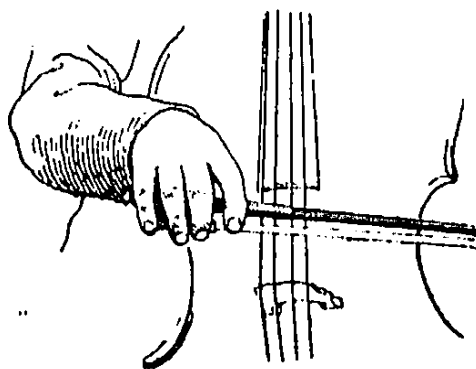


Рис. 22

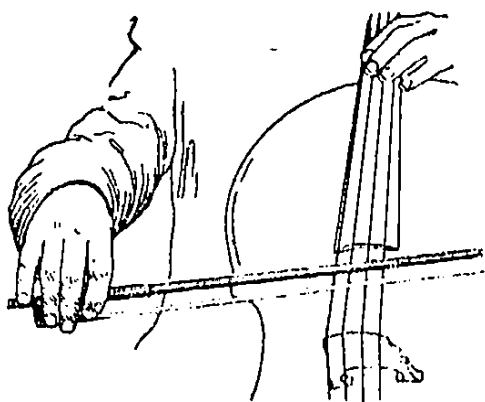


Рис. 23

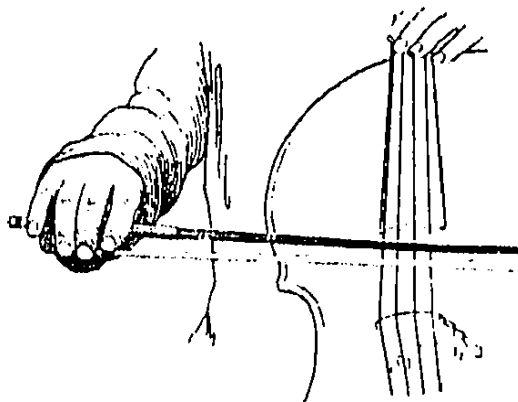


Рис. 24

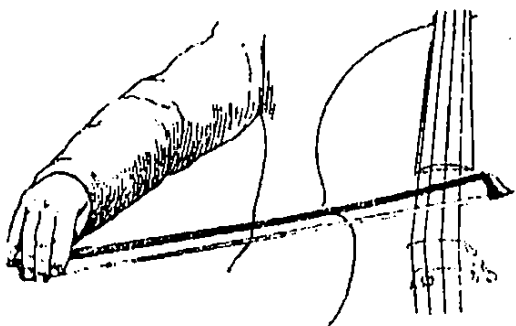


Рис. 25

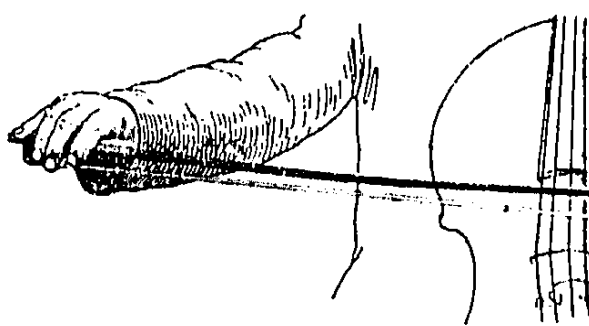
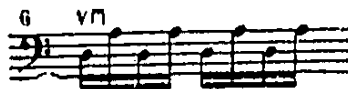
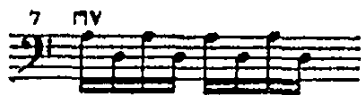


Рис. 26

Наблюдая на практике за процессом переходов, К. Ю. Давыдов первый из виолончелистов обратил внимание на «некоторые особенности при переходах на виолончели». В то время как переходы в фигуре 1:



совершаются в самом быстром темпе, с предельной легкостью и свободой штрихом «вверх», исполнение этой же фигуры штрихом «вниз» связано с неудобством, неловкостью и торможениями. И, наоборот, в фигуре 2:



гораздо легче и удобнее начинать «вниз», чем «вверх».

Короткие штрихи как вниз, так и вверх К. Ю. Давыдов рассматривал как результат приведения-отведения кисти. В действительности же, как бы ни был незначителен штрих, он никогда не ограничивается сгибательными движениями кисти вправо и влево, а всегда сопровождается еле заметной пронацией и супинацией предплечья. Причем штриху «вниз» сопутствует пронация предплечья, штриху «вверх» — супинация.

Переход с одной струны на другую Давыдов относит за счет вращения кисти (предплечья) с нижней струны на верхнюю, то есть пронации; с верхней на нижнюю — за счет супинации.

Давыдовское определение существа перехода безусловно правильно. Основой любого переходного движения с любой струны на любую служит вращательное движение предплечья вокруг продольной оси.

Зная физиологическую природу как штрихов, так и переходов, мы можем сделать вывод: штрих при переходе со струны на струну удобен тогда, когда физиологическая основа данного штриха и данного перехода совпадает. В примере № 6 это совпадение имеет место при штрихе *v*, в примере № 7 — при штрихе *п*. Зная эту закономерность, мы не можем не считаться с ней при определении штрихов и по возможности избегать насилия над природой.

Говоря о переходах, нужно иметь в виду три разных случая, требующих каждый своего приема.

Так, переход у колодки производится с большой легкостью одним только двойным рычагом пальцев. Если задан переход с нижней на верхнюю струну (через струну или даже со струны До на Ля), то стоит только ослабить нажим мизинца, и сама трость силой тяжести приведет смычок в игровую плоскость верхней струны. Задача пальцев удерживать нужное игровое направление и вовремя затормозить вращение (Рис 21, 22).

В обратном направлении переход также сводится к действию двойного рычага пальцев, причем в обоих случаях главная роль принадлежит мизинцу, регулирующему направление свободно свисающего длинного плеча рычага — трости.

В середине смычка переход совершается посредством комбинированных действий кистевого и пальцевых суставов. При

переходе с нижней струны на верхнюю поднимается кисть, выпрямляются основные и сгибаются конечные суставы пальцев. Таким образом, поднятие кисти перемещает смычок в новую игровую плоскость, а сгибание-разгибание пальцевых суставов делает возможным сохранение степени наклона при переходе (Рис. 23, 24). В случае перехода с верхней струны на нижнюю действия протекают в обратном порядке. В верхней же трети смычка вращений кисти и пальцев может быть недостаточно, ибо амплитуда вращения по мере перемещения смычка к концу увеличивается. В этом случае мы прибегаем к помощи предплечья, дополняя легким сгибанием или разгибанием последнего нужную меру вращения (Рис. 25, 26).

Для правильного овладения приемами переходов педагогу следует добиться от учащегося прежде всего полного понимания вопроса. Каждый случай должен быть рассмотрен и освоен самостоятельно.

Некоторую трудность обычно представляет прием «продольного вращения», где необходима довольно сложная координация работы кистевого и пальцевых суставов. Поэтому усваивать прием целесообразно на открытых струнах, чтобы внимание учащегося концентрировалось на процессе перехода, то есть на частичных движениях и на сочетании их в едином навыке.



Существенным моментом в технике правой руки является смена смычка.

Исполнители на смычковых инструментах ограничены сравнительно небольшой длиной смычка, что создает часто необходимость вынужденного членения музыкальной фразы. Этот естественный недостаток может быть в значительной мере устранен искусным приемом у поворотных пунктов смычка.

Смена смычка в медленном движении у колодки тем незаметнее, чем постепеннее происходит замедление к концу движения «вверх». Мгновенная остановка смычка в мертвой точке становится при этих условиях почти неуловимой для слуха, а положение кисти и пальцев на смычке почти не изменяется.

Положение существенно образом меняется в быстрой смене смычка. Внезапная остановка всей массы быстро движущейся руки в мертвой точке сопровождается большим напряжением всех мышц и приводит к нежелательным торможениям. В этом случае следует применить прием «перемены хватки».

Суть приема заключается в том, чтобы как-то обойти мертвую точку. Если непосредственно на смычке, движущемся прямолинейно, в момент перемены направления у колодки мерт-

вая точка неизбежна, то кисть и пальцы, в силу своего строения, обладают возможностью преодоления мертвой точки.

У конца смычка дело обстоит более просто. Длинное плечо рычага позволяет кисти произвести небольшое круговое движение совместно со смычком и свести к минимуму мертвую точку, неизбежную при смене направления¹.

У колодки прием «смены» представляет собой более сложное действие. Суть его заключается в том, что на какой-то очень короткий момент в кисти протекают одновременно два противоположных движения. В то время как пальцы со смычком заканчивают движение «вверх», кистевой сустав начинает обратное движение «вниз» (Рис. 27, 28).

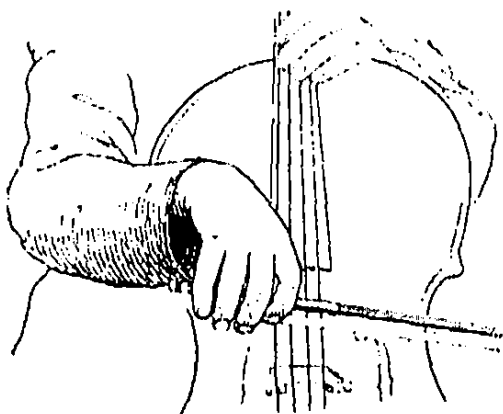


Рис. 27

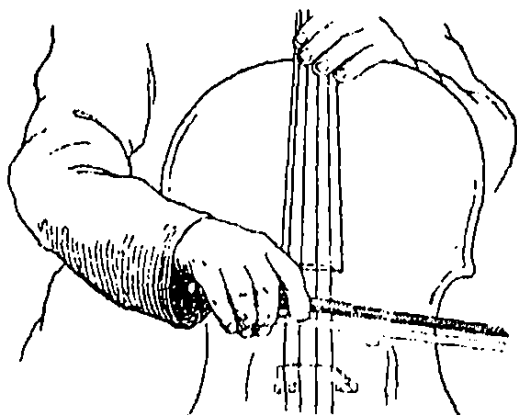


Рис. 28

Таким образом, движение кистевого сустава по кривой даст возможность как бы обойти мертвую точку и свести ее к минимуму в прямолинейно-движущемся смычке.

Прием «перемены хватки» применяется во всех без исключения быстрых штрихах, то есть всегда, когда мы имеем дело с быстрым чередованием направлений «вниз» и «вверх».

Прием перемены смычка осуществляется посредством «инерционных» движений кисти и пальцев. Движения эти не самостоятельны и являются следствием активного воздействия (толчка) от «больших рычагов» (предплечья, плеча). Инерционные движения предполагают полную свободу суставов и немислимы в условиях «жесткой хватки».

Если в медленном темпе еще можно иногда говорить о самостоятельной роли мелких суставов, то по мере убыстрения темпа и усиления размахового импульса движения кисти и пальцев становятся зависимыми. Чтобы ясно представить себе

¹ У конца прием облегчается тем, что смычок в момент смены направления опирается на струну, в то время как тот же прием у колодки протекает при свободно висящем длинном рычаге и приходится лишь заботиться о сохранении игрового направления в момент обратного движения.

характер «инерционного» зависимого движения, произведем следующий опыт.

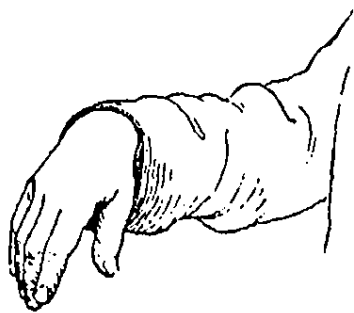


Рис. 29

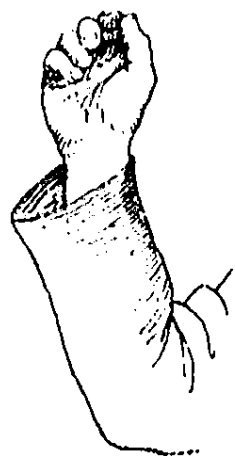


Рис. 30

Оставляя кисть свободно свисающей при поднятом локте, быстро опустим локоть с одновременным поворотом плеча вокруг своей оси. Кисть при этом поднимается, несмотря на полную пассивность кистевого сустава, и движение будет не самостоятельным, а «инерционным», зависимым. Подобный характер носят при игре почти все движения мелких частей руки.

Чем медленнее движение, тем с меньшей силой проявляется инерция и прием «перемены хватки» становится менее ярко выраженным. Его в значительной мере заменяет возможное, в данном случае, замедление движения, делающее смену направлений не столь заметной. Однако в любом медленном движении кистевой сустав, приподнятый до смены смычка, слегка опускается в момент обратного движения, что влечет за собой необходимость поправочных движений пальцев в целях сохранения игрового направления и неизменности наклона трости.

Прием этот требует особой тщательности выполнения, ибо злоупотребление последним приводит к болтанию кисти и к нарушению прямолинейности движения смычка.

Свободные «инерционные» движения кисти сочетаются с мелкими поправочными движениями указательного пальца и мизинца, сохраняющими игровое направление, которое так же, как и наклон смычка, должно оставаться неизменным.

Если регулирование наклона трости осуществляется совместными сгибательно-разгибательными движениями пальцев, то направление движения смычка поддерживается незначительными притягивающими движениями указательного пальца и мизинца, совместно с небольшими сгибаниями-разгибаниями в кистевом суставе. Сгибание конечной фаланги указательного пальца поднимает конец смычка кверху; притягивающее движение мизинца опускает конец смычка книзу.

Свободное владение игровым или «пальцесмычковым» составом дает исполнителю большие преимущества перед теми, кто ограничен в своих двигательных возможностях большими рычагами с выравнивающими движениями одного лишь лучезапястного сустава. Еще заметные для глаза, мелкие, большей частью произвольные движения, дают ту неограниченную свободу в средствах выразительности, которая делает игру многогранной, тонкой, воплощающей самые сложные музыкальные намерения.

Все указанные мелкие движения пальцев, кисти, игра «двойным рычагом», «перекат дровка» или продольное вращение и, наконец, прием перемены хватки — в большинстве случаев не играют самостоятельной роли. Все они, чаще всего, являются завершителями тех или иных движений «больших рычагов», главнейших в игровом процессе. Но выпадение хотя бы одного звена из цепи взаимосвязанных и взаимообуславливающих движений создает в игре на виолончели тормозы, неловкости и неудобства, одним словом, обедняет и опрощает игру.

Для того чтобы свободно овладеть мелкими движениями, на первых порах их нужно осознать и подвергнуть тщательному анализу изолированно одно от другого. Для того чтобы каждое мелкое движение могло свободно проявляться и быть художественно оправданным, оно должно быть хорошо усвоено во всех деталях. Осознать и ощутить новое движение можно только при пристальном и концентрированном внимании. Постепенно эти новые движения превратятся в привычно автоматические.

В основе образования игрового навыка лежит условная связь между слуховыми представлениями и двигательными реакциями. Правильный игровой навык требует особой тщательности и точности двигательных реакций, поэтому его образование должно сопровождаться самым сосредоточенным вниманием и неусыпным слуховым контролем.

Повторение — необходимая предпосылка для образования условных связей, однако количество повторений не может быть заранее обусловлено и зависит от особенностей высшей нервной деятельности учащегося. Чем податливее и пластичнее природа, тем скорее образуются условные связи, тем меньше требуется повторений игровых движений для их закрепления в виде прочных игровых навыков.

* *

*

Классификацию штрихов, столь разнообразных у струнных смычковых инструментов, можно производить как со стороны характера их звучания, так и со стороны приемов их выполнения.

Большинство методистов, придерживаясь классификации, основанной на характере штрихов, делят последние на несколько самостоятельных групп: *détaché*, *martelé*, *spiccato*, *staccato* и ряд штрихов производных, как-то: *sautillé*, летучее *staccato*, *spiccato-détaché* и другие.

Греческий скрипач Дуниас в своей классификации штрихов исходил из характера движения, рассматривая штрихи как производные от двух основных групп — простого и акцентированного *détaché*. Можно согласиться с тем, что *détaché* является одним из важнейших штрихов смычковых инструментов, но нет надобности все штрихи сводить к производным от *détaché*, ибо как со стороны их характера, так и со стороны приемов, они очень разнятся между собой. Простое и акцентированное *détaché*, положенное Дуниасом в основу его классификации, дают только самую общую характеристику групп. Мы считаем его схему практически малоцелесообразной и присоединяемся к обычной классификации основных штриховых групп, но при многообразном их комбинировании.

Штрих «всем смычком» был уже проанализирован выше. Остается добавить несколько слов о значении этого штриха для всех случаев залиговывания большей или меньшей группы нот.

К. Ю. Давыдов считал нужным обратить внимание учащихся на этот случай в своей «Школе». Он дает пример залигованной фигуры и определяет движение правой руки, как аналогичное исполнению выдержанной ноты с длительностью, равной общей длительности всех нот фигурации¹.

Весьма существенным является замечание К. Ю. Давыдова о том, что, как правило, выдержанная нота исполняется с большой легкостью, в то время как такой же длительности пассаж часто выигрывается с трудом, так как исполнителю «не хватает смычка».

Почему это происходит? Казалось бы, чем отличается по времени выдержанная нота от группы нот, равных в сумме той же длительности. Дело в том, что в разных случаях требуется различная скорость ведения смычка.

Говоря о соотношении скорости ведения смычка и колебания отрезка струны, мы вывели закономерность относительно увеличения скорости ведения в зависимости от высоты звука. В том случае, когда мы «тянем» длинный звук, не изменяя его высоты, скорость ведения смычка зависит только от силы нажима (то есть при штрихе «вниз» она увеличивается, при штрихе «вверх» — уменьшается). Если играть на одно движение смычка «вниз» восходящий пассаж — скорость должна еще больше возрасти, так как помимо необходимости усиления на-

¹ К. Ю. Давыдов. Школа для виолончели. Мувгиз, М., 1956, стр. 19.

жима к концу смычка, повышается и высота, что требует дополнительного увеличения скорости ведения:



Так, в данном примере движение штриха «вниз» сочетается с восходящим пассажем. Здесь естественно ускорение движения к концу, требующее дополнительного ускорения на одновременное повышение высоты звукоряда. Именно и только в этом трудность распределения смычка в восходящих пассажах.



Данный пример представляет обратный случай нисходящего движения при штрихе «вверх». Здесь обстоятельства благоприятствуют выполнению пассажа, так как естественное уменьшение скорости при штрихе «вверх» сочетается с дополнительной возможностью уменьшения скорости при нисходящем движении. Такой пассаж играется непринужденно: смычка, как правило, «хватает» и трудности, в смысле его распределения, данный пассаж не представляет.

Случаи могут варьироваться, но закономерности остаются, и их необходимо учитывать во всех случаях исполнения заготовленных пассажей «на один смычок».

Основанием для штриха *détaché* служит уже описанный нами штрих «всем смычком». Главным условием в обоих случаях является плотное соприкосновение смычка со струной¹ и отсутствие пауз между отдельными штрихами. Основное отличие штриха *détaché* от штриха «всем смычком» в том, что он исполняется каким-либо отрезком смычка—в середине, в верхней или в нижней трети смычка, у конца или у колодки. *Détaché*, как правило, относится к коротким и быстрым штрихам, но воз-

¹ У скрипача или виолончелиста во время игры возникает ощущение тесного контакта смычка со струной, своего рода ощущение «прилипания» волоса к струне на всем протяжении штриха.

можно *détaché* и в более медленном движении. Штрих *détaché* весьма распространен в смычковом исполнительстве. Особое место занимает он в старинной итальянской музыке, а также у классиков — начиная с Баха и Генделя и кончая Бетховеном.

Характерным условием выполнения этого штриха является постоянный нажим пронирующего предплечья.

Нужно различать *détaché* в разных частях смычка: в середине, в верхней трети и у колодки.

Короткий штрих *détaché* у колодки представляет наибольшее неудобство ввиду того, что значительно ограничивает деятельность локтевого сустава. Если бы не это ограничение, то активность локтевого сустава привела к болтанию смычка в коротком штрихе у колодки. Мы знаем, что каждый наш сустав в отдельности способен на чередующиеся мелкие движения, напоминающие движения маятника¹. Наибольшее приближение к прямой дает тот маятник, у которого радиус вращения наибольший.

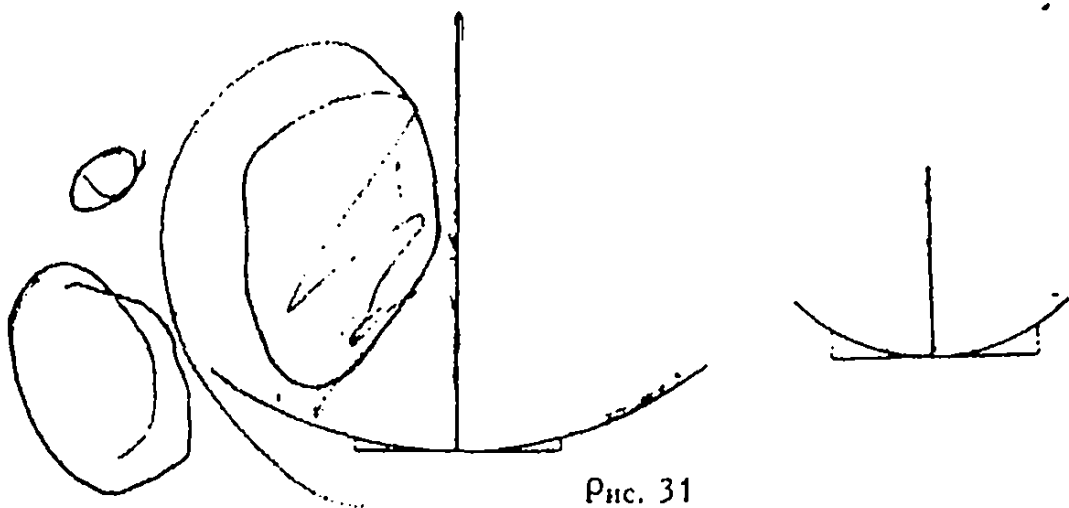


Рис. 31

Естественно, что радиус движения всей руки дает возможность большего приближения к прямой, нежели радиус предплечья или кисти. Поэтому в нижней части смычка выгоднее всего играть всей рукой, а неизбежную, но очень незначительную, кривизну штриха выравнивать легкими вращениями кисти и «пальце-смычкового» сустава.

Это указание относится, главным образом, к штриху *détaché* в медленном темпе. По мере убыстрения темпа возрастает и амплитуда вращения кистевого и пальцевых суставов.

Détaché в середине смычка, наряду с небольшим вращением в плечевом суставе, требует дополнительного движения от локтя и частичной поправки «пальце-смычкового» сочленения. В этой части смычка штрих выполняется с большей легкостью и является весьма употребительной разновидностью. Од-

¹ Аналогия с маятником заимствована у Гуго Беккера.

нако с наибольшей непринужденностью *détaché* играется в верхней трети смычка. Здесь достаточно только одного сгибания-разгибания в локтевом суставе при незначительном выравнивающем движении плеча. При штрихе «вверх» локоть подается немного назад.

При исполнении штриха *détaché* мы часто сталкиваемся с искажением игрового направления. Особенно заметно это проявляется в нижней части смычка, когда движение производится посредством одного только сгибания-разгибания предплечья при почти неподвижном плече. Происходит «болтание» смычка, конец которого попеременно то поднимается вверх, то опускается вниз.

Бывает и обратное явление, когда при недостаточной активности предплечья штрих *détaché* в середине и в верхней трети смычка производится всей рукой от плечевого сустава, что также приводит к искажению правильного движения смычка.

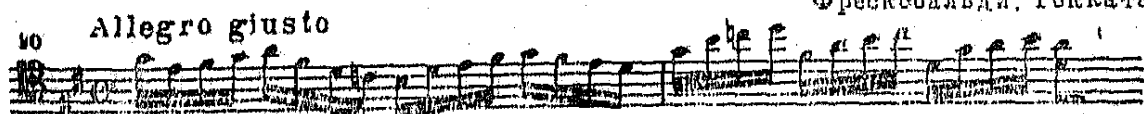
Только ясное представление о всех элементах движения, подкрепленное осознанными мышечными ощущениями, может избавить от того или иного недостатка и привести учащегося к автоматизации правильного движения. В подобных случаях большую пользу дают движения, производимые педагогом пассивной рукой учащегося. Повторенное несколько раз движение оставляет след в двигательных клетках центральной нервной системы, и учащийся уже с большей легкостью может его воспроизвести самостоятельно.

Особенно часты случаи искажения игрового направления при широком и быстром *détaché* «всем смычком». Этот вид *détaché* является наиболее трудным и требует особого внимания.

Искажения направления могут быть следствием, как мы уже упоминали, неправильного взаимодействия частей руки или недостаточного владения мелкими поправочными движениями искусственного «пальцесмычкового» сочленения. В данном случае упражнения, проведенные под руководством педагога и дополненные пассивным воспроизведением движений с помощью педагога, дадут учащемуся нужные ориентиры для правильного усвоения.

Частое применение имеет *détaché* в верхней трети смычка. Здесь максимальная активность приходится на локтевой сустав, который несет на себе две нагрузки: с одной стороны — постоянного нажима (пронирующего усилия), с другой стороны — стороннего движения в локте. Задача состоит в том, чтобы чрезмерный зажим смычка в пальцах не вызвал торможения в локтевом суставе, который должен всегда, и в особенности в данном случае, оставаться предельно свободным:

Фрескобальди, Токката





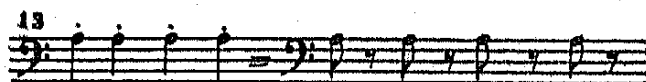
В нижней трети и у колодки чистое *détaché* употребляется редко, чаще же всего — это смешанный штрих:



В виду того что игра верхней частью смычка требует применения наибольших усилий, нужно указать на невыгодность чрезмерно прогнутого кистевого сустава. Для достижения большого силового эффекта сустав следует немного приподнять, что, с одной стороны, освободит некоторый запас пронационных возможностей предплечья, с другой стороны — увеличит давящую силу пальцев.

Martelé — часто употребляемый и очень характерный штрих. Суть его в том, что между двумя соседними нотами обязательна бóльшая или меньшая остановка смычка, придающая штриху остроту и своеобразную упругость. Обычно штрих *martelé* связывается с энергией, настойчивостью, с определенной волевой направленностью (*martelet* по-французски обозначает «молоточек»). Этот штрих так же, как и *détachée*, возможен в различных частях смычка. Трудность его заключается в мгновенной и полной остановке всей массы руки при большой скорости штриха.

Martelé обозначается точкой над нотой. Если в нотной записи мы имеем ряд нот с точками, то в реальном звучании получается:



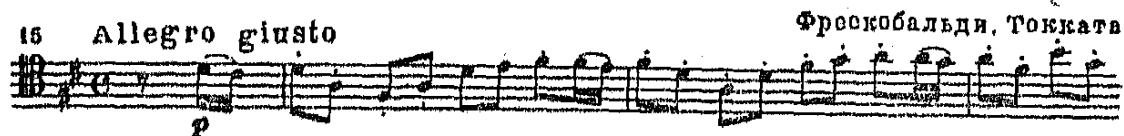
В широком *martelé*, осуществляемом всем смычком, наряду с остановками в конечных точках движения, трудность состоит в сохранении прямолинейности при большой скорости ведения смычка.

Правильное исполнение штриха возможно при предельно свободном состоянии плечевого сустава. Нажим должен исходить только от пронирующего предплечья. В остановках нажим в значительной мере ослабляется, но не снимается полностью, в целях сохранения контакта смычка со струной.

По мере уменьшения отрезка смычка в длительности звуков мы приходим к быстрому *martelé*:



Martelé встречается как в чистом виде, так и в виде переходных штрихов, приближающихся либо к *détaché*, либо к *spiccato*:



Характер музыки диктует исполнителю выбор штриха. Как живописец пользуется не только основными цветами, так и исполнитель, в зависимости от характера музыкального образа, должен смешивать звуковые краски, всячески варьируя и комбинируя штрихи между собой.

Ярким примером смешанного штриха может служить «Куранта» из 6-й сюиты И. С. Баха. Чаще всего подобного рода смешанные штрихи выполняются нижней половиной или нижней третью смычка, где плечо рычага меньше и удобнее всего осуществляются произвольные и наиболее тонкие движения кисти со смычком. Особая необходимость в применении именно этой части смычка возникает при частой смене струн и при переходах через струны:



При переходах со струны До на Ля приходится преодолевать наибольшую амплитуду вращения. Естественно, что удобнее всего это сделать в нижней части смычка, поближе к колодке. Во всех приведенных примерах штрих смешанный: *détaché-martelé*.

Штрихи *spiccato* включают целую серию разновидностей, в зависимости от скорости движения. Все они основаны на свойстве упругости и эластичности волоса и трости. Основные виды «спиккатных» штрихов можно условно разделить на «прыгающие» и «бросковые». Если последние могут быть выполнены в любом месте смычка, то первые тяготеют к его центру тяжести, используя эластичность волоса и упругость трости, что требует максимального ограничения активности предплечья и кисти руки.

В «спиккатных» штрихах энергия движения всей руки передается кисти и пальцам, которые совершают рефлекторные движения вместе со скачущим смычком.

Штрих *spiccato* исходит из двух движений: ударного о струну для возбуждения и проявления эластичных свойств смычка и самой струны и короткого стороннего движения для возбуждения звуковых колебаний струны. Оба эти движения весьма незначительны и осуществляются легкими, короткими штрихами «вверх», «вниз», напоминающими прием «перемены хватки».

Кисть движется по результирующей (С) двух сил, первая из которых направлена отвесно (А), вторая вправо от перпендикуляра (В).

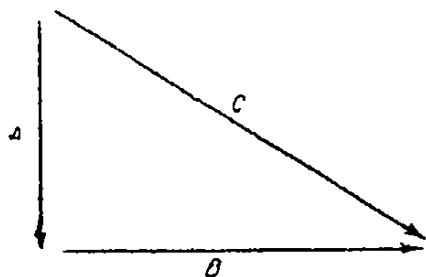


Рис. 32

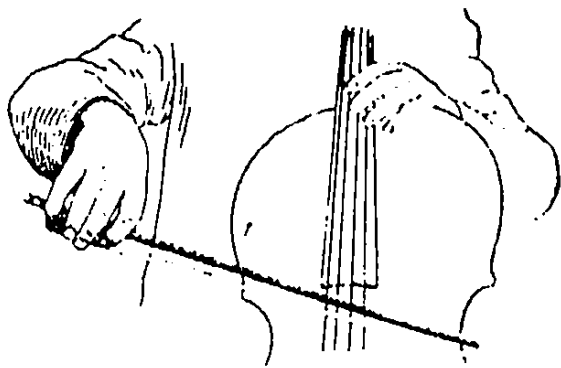


Рис. 33

Движение кисти идет по диагонали.

Штрих *spiccato* имеет большое количество градаций в зависимости от продолжительности касания смычка со струной. Ка-

сание может быть мгновенным, и тогда мы получим быстрое легкое *spiccato-sautillé*; оно может быть и более продолжительным, и тогда характер *spiccato* все больше будет приближаться к *détaché*.

Основная трудность штриха *spiccato* состоит в равномерности подпрыгиваний смычка. А это зависит от той степени свободы, какую мы предоставляем смычку для проявления его упругих свойств. Если движения руки строго равномерны, если усилия доведены до минимума и ограничиваются только необходимостью удержания и направления смычка, если выбрана наиболее благоприятная для звучания точка и взята нужная скорость — мы получим правильный, хорошо звучащий штрих *spiccato*.

Предельная свобода и подвижность лучезапястного сустава—это первое необходимое условие для незаторможенного исполнения штриха. Кисть должна находиться в своем естественном и наиболее благоприятном положении для сгибания-разгибания, как если бы она свободно свисала при опущенной руке. Если поднять плечо и произвести небольшую пронацию предплечья, мы попадем в игровое положение руки при штрихе *spiccato*. Сгибания-разгибания кисти будут при таком положении руки происходить в косом направлении, то есть именно в том, какое нужно для получения равнодействующей между двумя составными движениями данного штриха.

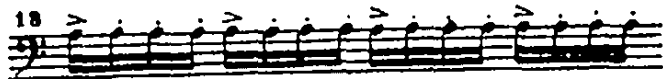
Если движения производить все медленнее, мы перейдем от «спиккатных» штрихов к «бросковым». Между штрихами образуются большие паузы; импульс движений переходит к плечевому суставу. Начав с медленного движения, то есть «броскового штриха», сопровождаемого значительными паузами, постепенно будем ускорять движение. По мере ускорения создается такое кажущееся ощущение, как будто импульс от плечевого сустава переходит к кисти, и в определенный момент мы вообще перестаем ощущать движение руки, кроме кистевого. Движения плеча, доведенные до минимума, приняли другое качество и вместо ведущих стали выравнивающими.

После того как выработано *spiccato* на одной струне, можно перейти к применению штриха на двух струнах. К разрешенной задаче присоединяется новая, а именно — переход в *spiccato* на другую струну.

Вполне закономерным является и второй способ изучения *spiccato* (преимущественно — *sautillé*). Строго равномерное движение штриха *détaché* при постепенном ускорении темпа и последовательном уменьшении отрезка смычка приводит к его подпрыгиванию и к образованию штриха *sautillé*.

И в этом случае важно осознание внутренних ощущений отдельных частей руки в момент скачка.

Существенным в данном упражнении является легкое акцентирование первой шестнадцатой в каждой группе:



Чтобы не вызвать нарушений периодичности *spiccato* и, как следствие, ухудшения звучания, необходимо при переходах сохранять правильность движения и постоянство наклона смычка к струне. Нужно подчеркнуть, что движения кисти и пальцев становятся все более инерционными по мере ускорения движения. Смычку должна быть предоставлена полная свобода. Даже небольшая активность нижних суставов в быстром *spiccato* нарушила бы правильность процесса.

Игра *spiccato* нередко вызывает переутомление в плече. В этом случае *spiccato* теряет свою остроту, ясность и ритmicность; причиной является чрезмерные напряжения в плечевом поясе. Стремление к преувеличенным темпам, без предварительной и прочной подготовки, приводит к перенапряжениям. Повысить скорость движения можно в процессе движения, систематически приучая свои мышцы к полному расслаблению. *Spiccato* так же становится незвучающим, неострым и неясным, если взята чрезмерная скорость. Такое *spiccato* обычно основано на судорожном состоянии мышц и безошибочно обнаруживается слухом.

Место штриха *spiccato* на смычке, как мы уже указывали, связано с центром тяжести смычка. Оно несколько отодвигается от центра тяжести к концу при быстром *spiccato-sautillé* и приближается к колодке при более умеренном темпе штриха (крупное *spiccato*).

Скорость штриха определяет размах руки. Чем скорее движение, тем меньше размах плеча, тем быстрее «инерционные» движения кисти. Более широкий размах соответствует более медленному штриху и ведет к ограничению «инерционных» движений мелких частей руки за счет увеличения активности плеча. Здесь уже не только сила упругости заставляет прыгать смычок, но и каждое движение смычка есть результат активного броска всей руки.

Быстрое *spiccato* в чистом виде используется в таких виртуозных пьесах, как, например, «У фонтана» Давыдова, «Танец альфов» и «Бабочка» Поппера, «Скерцо» Кленгеля и др.

Наряду с чистыми видами прыгающих штрихов, можно их видоизменять и, приближая к *détaché*, придавать им иной характер. Существует множество примеров подобного рода смешения штрихов, перехода одних в другие. Большого разнообразия прыгающих штрихов требует исполнение сонаты Валентини:

19 Allegro Валентини. Соната
p *leggero*

20 Allegro Валентини. Соната
p

21 Allegro Валентини. Соната
p

Исполнение нескольких прыгающих нот на одно движение смычка в результате активного броска—это тоже разновидность прыгающих штрихов:

22 Allegro Валентини. Соната
vivace e leggero

Яркий пример смешанного штриха мы встречаем в сонате Локателли:

23 Minuetto Локателли. Соната

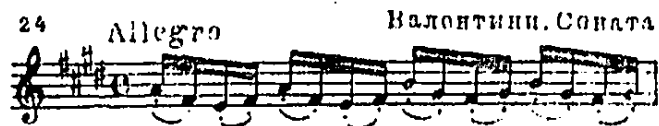
Интенсивность звучания *spiccato* зависит от тяжести смычка, однако и масса кисти может влиять на образование силы штриха в качестве дополнительной тяжести. Это возможно только в случае полной свободы всех мышц руки, получающей импульс от плечевого сустава и сообщающей кисти инерционное движение. Вместе с тростью кисть составляет как бы одно качающееся тело, придающее смычку большую устойчивость.

Такой прием может быть использован и в других случаях, в частности, когда необходимо увеличить давящий груз для получения большего нажима, оставляя при этом пронизывающие мышцы предплечья в состоянии относительной свободы¹. Этот весьма выгодный и физиологически целесообразный прием на-

¹ А. А. Брандуков придавал большое значение массе руки в процессе звукоизвлечения. Это та внешняя сила, которую должен умело использовать всякий разумный исполнитель.

ходит применение в исполнении так называемого «тремоло-штриха».

Последний состоит в том, что две ноты, исполняемые штрихом *staccato*, берутся на один смычок. Это очень эффектный штрих; характерное применение его встречается в той же сонате Валентини:



Учить «тремоло-штрих» нужно в медленном темпе, широким движением всей руки. После каждой пары нот следует пауза. Импульс движения падает на первую из двух нот, вторая образуется рикошетом, в силу упругости смычковой трости:



Особую трудность представляет собой вторая пара нот. При недостаточно широком движении эта пара может быть легко укорочена, а весь смысл штриха состоит именно в абсолютной ровности всех нот.

Исполнение «тремоло-штриха» на двух струнах нуждается в особой тренировке. Активный бросок на струну *Ля* возбуждает силу упругости, но тут же, во время вторичного падения смычка, пальцы изменяют игровое направление, и смычок падает уже на соседнюю с ним струну. Этот процесс повторяется строго периодически и равномерно, образуя непрерывную цепь «тремоло-штриха». Увеличение темпа требует все меньшей активности руки. «Свободная хватка» и в данном случае является обязательной предпосылкой успешного выполнения штриха.

Следует заметить, что прыгающие штрихи, представляющие собой совмещение активных движений с инерционными, должны усваиваться в медленном движении. Важно выработать ощущение меры активности руки для достижения ровности движения.

Штрих *staccato* встречается почти исключительно в сольной виртуозной литературе.

Умелое владение этим штрихом создает большой внешний эффект, хотя выразительные возможности его в достаточной мере ограничены.

Распространенный прием исполнения штриха *staccato* — это судорожное напряжение всех мышц руки, во много раз превосходящее необходимое для данного случая. Такое *staccato* не является совершенным, так как скорость его диктуется природными особенностями перенапряженных мышц данного исполнителя.

Гораздо более ценным является «выработанное» staccato, в котором судорожное напряжение всей перво-мышечной системы рук заменяется напряжением, автоматически чередующимся с расслаблением.

Этот штрих ведет свое происхождение от штриха martelé, в котором ряд звуков следует на одно движение смычка. Каждый звук акцентирован и отделяется от другого паузой, во время которой и происходит расслабление напряжения и накопление энергии для дальнейшего акцентирования. Каждая нота штриха staccato — это легкий пронирующий нажим предплечья. Трудность заключается в быстро сменяющихся моментах движения и остановок, производимых в одном направлении. Судорожное движение следует заменить рядом последовательных легких нажимов.

Существует два способа получения штриха staccato:

1) продвижение смычка посредством отдельных небольших толчков пронирующего предплечья;

2) staccato, осуществляемое толчками судорожно напряженных мышц. Этот способ, как мы уже говорили, нельзя считать наилучшим. Первый способ, безусловно, физиологически более целесообразен.

Изучение staccato следует проводить обособленно в разных частях смычка, ибо разные части смычка требуют в staccato приложения весьма различных сил. Из этих соображений целесообразно изучать штрих «вверх» и «вниз» сначала в одной верхней трети, потом в середине и, затем, в нижней трети.

В верхней трети необходимо применение наибольших нажимных усилий. Одних сил предплечья не хватит, и мы приводим в действие нажим всей руки от плеча. Начиная изучение staccato, важно следить за полной остановкой смычка после каждой ноты. Сильный толчок на первом звуке дает инерцию для дальнейшего движения, но нажим не должен приводить к одеревенению плечевого пояса. В середине смычка, где «плечо рычага» намного меньше, достаточно уже нажима только предплечья. Плечо освобождается от нажимных усилий и выполняет свою основную функцию стороннего движения смычка. В нижней трети плечо рычага особенно коротко и нажим должен быть самым минимальным. Кисть обладает достаточными возможностями для осуществления нужного нажима. Веса смычка уже чрезмерно много, и задачей кисти является снятие излишнего веса посредством супинирующего нажима мизинца.

Мы видим, как нажимные усилия по мере движения «вверх» переходят от плеча к предплечью и затем к кисти¹. Трудность заключается в переходных моментах от одного импульса к другому. Они должны протекать абсолютно незаметно.

¹ Гуго Беккер дал этому приему название «путешествующего напряжения».

Классическим примером применения штриха *staccato* является вторая вариация на тему «Рококо» Чайковского и первая часть сонаты Локателли.

* *
*

Аккорды на виолончели представляют собой значительную трудность, в виду достаточно большой амплитуды вращения смычка по трем или четырем струнам. Игровые плоскости крайних струн отдалены друг от друга гораздо больше, чем на скрипке. Успешное преодоление разности игровых плоскостей зависит от умения правильно совершать переходы с возможно меньшим участием больших рычагов руки.

Трехструнные аккорды в большинстве случаев целесообразно играть одновременным звучанием, применяя широкое размаховое движение от плеча и устанавливая смычок полным волосом перпендикулярно к средней струне. Игровая точка должна быть избрана в зависимости от степени округлости подставки. При более плоской подставке игровая точка выбирается ближе к последней, при более округлой подставке смычок перемещается ближе к грифу. Нажим должен быть настолько значительным, чтобы задеть сразу три струны.

Энергичное и широкое движение смычка, при строгом соблюдении перпендикулярности к средней струне и не слишком большом нажиме, дадут хорошее звучание аккорда без «шляков» и призвуков.

Хватка смычка при исполнении трехструнных аккордов несколько отходит от нормы. Локтевой и кистевой суставы на мгновение выключаются из движения. Вся рука в целом преодолевает довольно большую силу трения, возникающую при скольжении смычка на плоскости, образованной тремя струнами.

Одновременное звучание трехструнного аккорда отвечает во многих случаях энергичному, мужественному характеру музыки (см. вступление из концерта Дворжака).

Трудно осуществить трехструнный аккорд при одновременном звучании струн, даже при самом совершенном его исполнении, в плане лирическом, требующем особенно мягкой звучности и тонкой нюансировки. В подобных случаях аккорд приходится брать арпеджированно, деля его на две очень связанные (но все же раздельно звучащие) части.

Аккорды в исполнении учащихся часто звучат резко и форсированно только из-за несоответствия нажима и скорости ведения смычка. Значительный нажим, необходимый для одновременного звучания трехструнного аккорда, зачастую не сопровождается соответствующей ему скоростью ведения в виду торможений, вызываемых аппликатурными затруднениями в левой руке.

Аккорд следует выучить, прежде всего, пальцами левой руки, положением их на грифе и только, когда левая рука освоила аккорд, следует перенести внимание на правую руку.

Интенсивный нажим на среднюю струну трехструнного аккорда следует сопровождать быстрым движением всей руки от плеча. Тогда аккорд будет звучать полно, чисто и мягко.



Чайковский.

Вариации на тему Рококо
Cadenza



Четырехструнный аккорд можно играть двояким способом. Осуществляя движение в двух плоскостях, можно расчленить аккорд на одну басовую ноту и последующий за ней трехструнный аккорд исполнять, как было указано выше, в одной плоскости; однако в большинстве случаев четырехструнный аккорд членят на две двойных ноты. И в том и в другом случае действует механизм сгибания-разгибания пальцев и кисти, при минимальном участии ведущих рычагов, как это имело место при переходах по 3 и 4-й струнам:

Особую трудность представляет собой исполнение аккордов в сюитах Баха¹. Полифонический стиль баховского письма требует особенной тщательности в голосоведении, ясности и четкости в интонировании всех аккордовых звуков. Здесь неизбежно мягкое арпеджирование с ясным подчеркиванием голосоведения, которое в некоторых случаях требует выделения средних голосов:

Бах. Сарабанда G-dur



¹ Исключительное внимание исполнению аккордов в сюитах Баха уделял А. А. Брандуков. Он требовал большой мягкости и вместе с тем насыщенности аккордового звучания. Чтобы добиться правильного исполнения аккорда, А. А. Брандуков учил, прежде всего, заботиться о звучании баса. Оставляя палец на басовой ноте и сохраняя тем самым отзвук последней, во избежание искажения смысла аккорда, А. А. Брандуков не рекомендовал держать верхнюю кварту или квинту, заканчивая звучание аккорда одной верхней мелодической нотой.

Глава 3.

ЛЕВАЯ РУКА. ПОЗИЦИЯ И РАСПОЛОЖЕНИЕ. ДВИЖЕНИЕ ПО ГРИФУ. СТАВКА. ДВОЙНЫЕ НОТЫ. ФЛАЖОЛЕТЫ. ВИБРАЦИЯ

Левая рука на смычковых инструментах по характеру движений весьма отлична от правой. Если центр тяжести в работе правой руки падает на большие рычаги, ведущие смычок, и, в частности, на мышцы предплечья, выполняющего сразу две функции (нажимная и движущая), то основная деятельность левой руки сосредоточивается на пальцевых движениях. Пальцы левой руки исполнителя должны быть хорошо развиты и обладать большей подвижностью основных суставов.

Вся техника левой руки есть результат взаимодействия подвижности нажимающих струну пальцев и предплечья, переносящего кисть из позиции в позицию.

Трудности левой руки сводятся, главным образом, к точному нахождению места нажима пальцев на грифе, к правильной координации обеих рук, производящих различные по своему характеру движения, а также к тому, что мышечные усилия в каждый данный момент совершенно различны в правой и в левой руке. Мы ниже увидим, насколько важно это разграничение, эта дифференциация нажимных усилий правой и левой руки. Основная задача — правильно распределить импульсы движений и меру мускульных сокращений для обеих рук.

Эти трудности координирования и дифференцирования усилий особенно заметны у начинающих, когда пальцы левой руки, в силу склонности организма к содружественным напряжениям, усиливают нажим на струну при любом усилении активности правой руки. Так всякое более или менее значительное усиление динамики влечет за собой судорожный нажим пальцев на гриф. Или, наоборот, необходимость усиления давления пальцев левой руки в высоких позициях влечет за собой содружествен-

ные, но крайне вредные для звукообразования напряжения правой руки.

Уменьшая колеблющуюся часть струны, левая рука создает новые отношения между отрезками струны, образуемыми пересечением последней. Естественно, что передвижение левой руки к подставке требует некоторого усиления нажима.

Но усиление пальцевого нажима в левой руке обычно вызывает соответствующее напряжение мышц правой, причем степень этих напряжений намного превышает меру, диктуемую условиями новой «игровой точки».

Задача состоит в том, чтобы при движении в верхние позиции отдифференцировать усиление давления пальцев левой руки от нажимных усилий правой руки. Если перевести данное требование на язык субъективных ощущений, то можно сказать, что при переходе на высокие позиции в правой руке не должно ощущаться напряжений от чрезмерного нажима, несмотря на возросшие усилия пальцев левой руки. В противном случае верхний регистр звучит сдавленно, зажато.

Нужно найти тот минимальный нажим, который допускает новая «игровая точка», соответствующая верхнему регистру. Тогда напряженно и резко звучащий верхний регистр виолончели, обычно так неприятно действующий на слушателя, становится мягким, певучим и в то же время не теряет насыщенности, полноты и силы.

Очень важно, чтобы развитие техники обеих рук шло параллельно, без отставания. Весьма часты случаи, когда неправильный выбор темпа определяет неудачу решения данной технической задачи.

Безразлично, отстают ли пальцы левой руки от смычка или смычок от пальцев. И все же в большинстве случаев развитие техники обеих рук идет неравномерно, так что в выборе темпа приходится равняться на менее развитую часть. Темп не должен превышать возможностей менее развитой руки. Насилие над подвижностью смычка или над беглостью пальцев приводит к неясной, шероховатой технике. Скорость движения должна быть ограничена на каждом этапе развития уровнем возможностей играющего.

Физиологическая функция левой руки на виолончели, как и на прочих смычковых инструментах, в основном сводится к пальцевому нажиму на струны и к продвижению кисти по грифу. Если само положение левой руки на виолончели более естественно и свободно, нежели на скрипке, то значительная протяженность грифа является обстоятельством, усложняющим деятельность левой руки.

Нажим пальцев на струны должен быть в соответствии с требованиями акустики и с основным физиологическим требованием экономичности, действительным для всех без исключения игровых движений. А именно: нажим должен быть мини-

мальным и вместе с тем вполне достаточным для получения ясного звука определенной высоты. Как только нажим удовлетворяет этим требованиям, дальнейшее увеличение его нецелесообразно, так как представляет собой бесцельную затрату мускульной энергии, с одной стороны, и определенный тормоз для двигательной функции левой руки — с другой.

Следует подчеркнуть важность самого приема пальцевого нажима. Медленное и вялое опускание пальцев на гриф не способствует яркому исполнению. Звук не получает ясной атаки, быстрое чередование звуков вуалируется, комкается. Ясное и уверенное звучание достигается «четким опусканием пальцев на струну (без последующего вдавливания) и таким же четким снятием их (с легким пиццикато)»¹.

Необходимый нажим пальцев левой руки в нижних позициях распределяется между играющим пальцем и большим, совершающим противодействие со стороны шейки. Осуществляя нажим пальцев на струны при снятии большого, мы ясно ощущаем увеличившуюся нагрузку на мышцы. В данном случае не хватает ни тяжести руки, ни силы пальцев, и для осуществления нужного нажима потребуется участие плечевых мышц, расположенных на груди и на спине. Большой палец, освобождая мышцы плеча, ограничивает нажим действием пальцевых мышц, расположенных на кисти и предплечье. Плечо должно оставаться свободным от нажимных усилий, ибо его основная функция — переносить кисть с пальцами по грифу посредством сгибания и разгибания предплечья в локтевом суставе. Последнее является одним из элементарных врожденных движений. Именно это, столь важное в игре на смычковых инструментах движение, мы берем целиком из фонда безусловных или врожденных рефлексов. Вот почему нам представляется вполне оправданным уже в самом начале обучения приучать ученика к скольжению по грифу левой рукой. Единственной задачей начинающего в этом упражнении должно быть сохранение игровой конфигурации кисти.

Игра в нижних позициях без участия большого пальца, если она носит систематический характер, ведет к перенапряжению плечевых мышц и в дальнейшем к спазмам. Беглость и свобода движений левой руки в данном случае будет заторможена.

Необходимо подчеркнуть, что когда мы употребляем термин «противодавление» или «оппозиция» большого пальца, мы отнюдь не предполагаем каких-либо заметных усилий. Активность большого пальца в нижних позициях очень незначительна, но достаточно даже самого минимального противодействия, чтобы нажим на струну ограничить усилиями пальцевых мышц и предохранить от участия в нем плеча и плечевого пояса.

¹ Л. С. Гинзбург. Пабло Казальс. Музгиз, М., 1958, стр. 104.

Для полного и беспрепятственного развития техники левой руки последняя должна быть совершенно свободной и не отягощенной никакими излишними напряжениями. Эти напряжения весьма явственно ощущаются самим играющим.

На первом этапе обучения, для которого характерны излишние напряжения мышечной системы, весьма часты спазматические состояния рук. Дело преподавателя — систематически и упорно добиваться освобождения высших групп мышц и локализации функций нажима пальцев областью предплечья. Если нажимные усилия строго ограничены, то начинают развиваться мелкие пальцевые мышцы, что не может не дать благоприятных результатов. Значение собственной силы пальцев особенно ощутимо в высоких позициях, где момент противодействия большого пальца отпадает, и необходимость усиления давления диктуется возрастанием упругости уменьшающегося отрезка струны. Слабые неразвитые пальцы не могут справиться самостоятельно с большой нагрузкой и вынуждены прибегнуть к дополнительным усилиям верхних мышц, что приводит, как мы уже упоминали, к неблагоприятным результатам.

* *
*

Переходы из одной позиции в другую представляют собой определенную трудность для левой руки. В этом мы убеждаемся на примере каждого начинающего, для которого даже самый легкий и простой переход одним пальцем из первой позиции в четвертую выполняется на первых порах с большими затруднениями.

В чем корень торможений, так часто наблюдаемых не только у начинающих, но и у подвинутых виолончелистов при движении руки по грифу?

Все дело сводится к тому, что в сознании недостаточно четко дифференцируются нажимные функции пальцев с одной стороны, и сгибания-разгибания предплечья — с другой. Если задачей пальцев левой руки является нажим на струну, в целях ее укорочения, и снятие нажима, в целях удлинения звучавшего ранее отрезка, то в самом процессе перехода пальцы играют пассивную роль. Переход на виолончели совершается исключительно посредством сгибания-разгибания предплечья, требующего самых незначительных усилий. Как только началось перемещение руки по грифу, пальцы прекращают свою нажимную функцию и вместе со всей кистью, касаясь струны, переносятся предплечьем в новую позицию. Только в момент полной остановки руки давление пальцев возобновляется в нужной мере.

Как правило, переход совершается тем пальцем, которым заканчивалась позиция, предшествовавшая переходу. Он первый определяет положение остальных в новой позиции. Конфигурация всей кисти не должна быть нарушена в процессе перехода.

Единственно, что входит в задачу пальцев в этом смысле — это сближение их по мере уменьшения полутоновых расстояний. Практикуемый некоторыми виолончелистами способ искусственного сдвигания пальцев перед переходом, особенно при переходах с четвертого пальца на первый, якобы для уменьшения переходного расстояния, не оправдывает себя, так как, нарушая внутреннее соотношение пальцев, отрицательно влияет на интонацию. Вместе с тем, если пальцевой нажим не служит тормозом и пальцы во время перехода скользят по струнам, то переход совершается настолько свободно и быстро, что нет надобности в каких бы то ни было искусственных приемах, нарушающих правильную установку кисти и пальцев на грифе¹.

Виолончельная практика знает два способа переходов:

1) когда переход совершается на пальце, заканчивающем оставляемую позицию;

2) когда уже в начале перехода происходит подмена на тот палец, которым должна начаться новая позиция.

Оба эти способа имеют одинаковое право на существование и употребляются в зависимости от характера музыки. Если первый (основной) способ более уместен в музыке, носящей мужественный, драматический характер, то второй более соответствует лирической, задушевной музыке.

Итак, самое важное в переходах — сознательное и четкое разделение функций нажима пальцев и сгибания-разгибания предплечья.

Нажимные усилия, производимые, главным образом, за счет пальцевых мышц и не превышающие необходимого минимума, оставляют плечо и предплечье свободным для беспрепятственной функции локтевого сустава. В сознании играющего должно быть ясное представление, что не пальцы «дотягиваются» до новой позиции, а рука посредством свободного сгибания-разгибания «переносит» всю кисть в эту новую позицию.

Импульс, посылающий руку в тот или иной участок грифа, носит мгновенный характер. Должна быть только ясно осознанная конечная цель движения.

Когда левой руке предстоит скачок на большой интервал (октава, децима), это значит, что разгибание в локте должно преодолеть довольно значительное расстояние от нижней до верхней ноты. В данном случае действует механизм «скрытого экспериментирования», заключающийся в следующем. Прежде чем произведен фактический скачок, происходит своеобразное примеривание мускульных напряжений, нужных для данного случая. Уже до скачка мы его совершаем мысленно, находя

¹ В примечаниях С. М. Козолупова и Л. С. Гинзбурга в школе Давыдова мы находим совершенно справедливое указание на то, что если сближение пальцев при некоторых переходах возможно, то только в медленном темпе в кантлене и совершенно нерационально в быстром движении, «когда основное расположение пальцев не должно меняться».

нужную меру мышечной активности. «Давно было замечено, — говорит И. П. Павлов, — и научно доказано, что раз вы думаете об определенном движении (то есть имеете кинестезическое представление), вы его невольно, этого не замечая, производите»¹.

Требование педагогов как бы задержать ноту, предшествующую скачку, и фиксировать ее легким нажимом, можно объяснить именно необходимостью сосредоточить внимание на внутреннем представлении скачка. Оценивая расстояние перед скачком, мы его совершаем мысленно, то есть в полном соответствии с необходимым напряжением определенных мышц, и только после этого производим фактическое действие. Фиксируя исходный пункт движения легким нажимом и ясно представляя себе конечную точку, то есть звук, который нужно достигнуть, мы оцениваем расстояние, как бы задерживаясь на ноте, предшествующей скачку, и уже свободно, без лишней нервозности и страха, совершаем переход. Фактически время, необходимое для перехода, отнимается у нижней ноты, однако оно настолько незначительно, что может не идти в расчет; очень важно при этом, чтобы перемена смычка совпадала с началом движения левой руки².

Оставление пальцев в состоянии активного нажима в процессе перехода ведет к укреплению дурной манеры игры с постоянными и произвольными подъездами и назойливыми глиссандо. Из действенного художественного приема «портamento» обращается в свою противоположность и способно вызывать у слушателя самую отрицательную реакцию.

Весьма часто распространены случаи ритмических искажений при переходах в позиции. Занятый мыслью попасть в новую позицию, играющий торопится это сделать и не выдерживает полностью звук, предшествующий переходу.

В разделе, касающемся переходов из более низких в более высокие позиции, К. Ю. Давыдов в своей «Школе» указал на опасность «смазывания нот», являющихся исходной точкой для перехода, особенно в случаях широких интервальных скачков. Внимание учащегося занято этим предстоящим скачком, который он спешит осуществить, не доиграв полностью предшествующей скачку ноты. Такая погрешность у начинающих не является случайностью, а вполне закономерна и носит почти всеобщий характер. Это явление объясняется характером возбужденных и тормозных процессов. Если первые носят, по выражению И. П. Павлова, «взрывчатый» характер и проходят с большой легкостью, то вторые, наоборот, протекают более медленно и трудно. Предстоящий переход вызывает у играю-

¹ И. П. Павлов. Избранные произведения. Госполитиздат. М., 1951, стр. 274.

² В случае, если нижняя и верхняя ноты исполняются разными штрихами.

щего возбуждение и быструю двигательную реакцию. Чтобы предшествующий переходу звук не скомкать, необходимо начало перехода затормозить во времени. Это обычно не дается сразу. Тормозные процессы следует сознательно развивать.

Для того чтобы избежать терминологической неясности и путаницы, дадим определение основным понятиям, относящимся к функции левой руки.

Положение кисти на каком-либо участке грифа определяется так называемой «позицией». В процессе игры кисть непрерывно совершает переходы из одной позиции в другую. Но внутри каждой позиции существует известное соотношение тонов, требующее определенного взаимного расположения пальцев и кисти. Вот эту установку пальцев и кисти внутри одной и той же позиции мы называем «расположением».

Итак, внутри одной позиции мы знаем узкое и широкое расположение пальцев, которое на нотном стане выражается в таком виде:



При перемене позиции необходимо знать заранее, в какое расположение — «узкое» или «широкое» — мы попадаем, для того чтобы подготовить ту или иную конфигурацию. Весьма часто наблюдаемые погрешности интонации у учащегося следует отнести в большей степени за счет недостаточно внимательного отношения к определению узкого и широкого расположения в момент перехода и, в связи с этим, неумелого пользования конфигурациями.

Развивая принцип Давыдова, Беккер предложил способ изучения гамм с применением вспомогательных нот. Ноты эти образуются при переходе из одной позиции в другую и представляют собой конечное положение переходящего пальца, перенесенного в новую позицию.

31



Для соблюдения ритма две ноты, составляющие начальную и конечную фазы перехода, следует играть половинной длительностью остальных ступеней гаммы. Переходы, совершаемые с применением вспомогательных нот, приводят к плавности

движения и способствуют преодолению рывков и неровностей в технических пассажах.

Полутоновые расстояния между пальцами, определяющие «узкое расположение», могут быть меньше или больше, в зависимости от позиции. Естественно, что наибольшего растяжения пальцы достигают (при узком расположении) в «половинной позиции». «Широкое расположение» предполагает наличие целотонного интервала между соседними пальцами. Как правило, этот целый тон располагается между первым и вторым. Если «узкое расположение» обнимает в целом только $1\frac{1}{2}$ тона, то широкое допускает охват 2-х целых тонов в пределах одной позиции.

Как же следует расположить пальцы на грифе, чтобы, не лишая их естественной подвижности, в то же время приспособить наилучшим образом к чистому интонированию?

Если установить кисть начинающего так, чтобы все пальцы приняли перпендикулярное положение относительно грифа, мы заметим, что третий палец обнаружит тенденцию к пониженному интонированию до-диез на струне Ля. Это объясняется физиологическим строением связок второго и третьего пальцев. Для того чтобы устранить этот естественный дефект, нам остается изменить конфигурацию пальцев, повернув кисть несколько в сторону большого пальца и придав пальцам слегка наклонное положение на грифе. Мы получим узкое расположение первой конфигурации. Пальцы нажимают на струну концом подушечки ногтевой фаланги, кисть с предплечьем составляют одну линию.

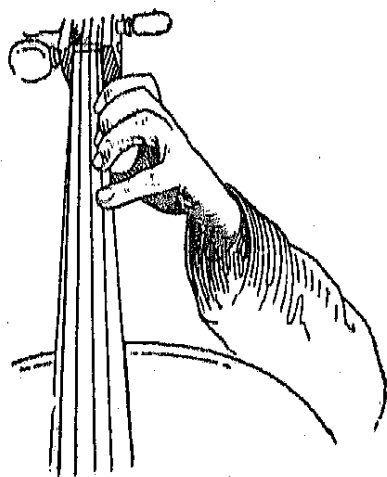


Рис. 34.

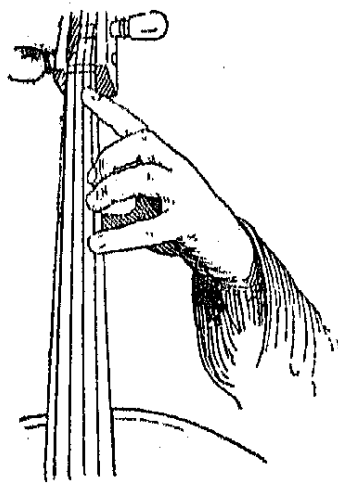


Рис. 35.

Если первый и второй пальцы согнуты во всех своих суставах, то уже третий несколько менее согнут, а четвертый почти совсем вытянут¹. Первая конфигурация дает возможность охватить узкое расположение первой позиции без активного растяжения пальцев.

¹ Степень согнутости четвертого пальца находится в зависимости от его длины.

Эта же конфигурация позволяет взять си-бемоль без какого бы то ни было изменения расположения пальцев, кроме первого. Первый вытягивается наподобие четвертого, но только в обратном направлении и нажимает струну боковой стороной ногтевой фаланги. Таким образом, первая конфигурация, кроме узкого расположения в нижних позициях, охватывает собой и «широкое расположение» при понижении этих позиций.

Когда из «узкого расположения» при повышении позиции требуется попасть в «широкое», мы применяем так называемую вторую конфигурацию, смысл которой состоит в следующем: производя супинационное вращение вокруг первого пальца, мы одновременно с этим оттягиваем все остальные, заставляя первый вытянуться. Образовавшееся растяжение между первым и вторым пальцами совершенно достаточно для чистого интонирования нужного нам целого тона. Это положение вытянутого пальца имеет безусловное преимущество перед согнутым в отношении чистоты интонирования целого тона. Об этом ясно говорит анатомическое строение: растяжение пальцев при вытянутых суставах дает наибольшую отдаленность конечных точек пальцев.

Поворачивая всю кисть вокруг первого пальца, мы придаем ей положение, весьма отличное от первого случая. Предплечье находится в положении супинации, кисть повернута книзу.

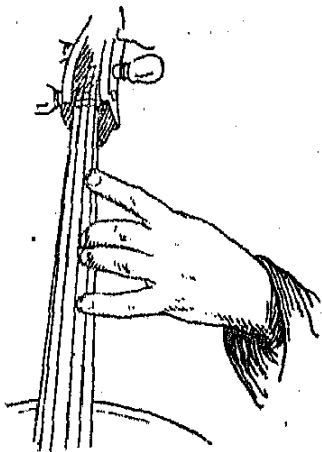


Рис. 36

Следует упомянуть о том, что в практике виолончелистов нередки случаи, когда целотонный интервал между первым и вторым пальцами, характеризующий широкое расположение, берется одним только растяжением основных суставов без выпрямления первого пальца. Такой прием под силу исполнителю с широкой ладонью и большим природным растяжением пальцев. Однако и при этих условиях указанный прием сопровождается невыгодными напряжениями в ладони.

Вторая конфигурация особенно необходима при исполнении малых терций. В нижних позициях происходит постоянное чередование первой и второй конфигураций. Этих двух положений кисти и пальцев совершенно достаточно для исполнения любых интервальных последовательностей, если не считать единичных случаев, когда требуется целотонное расстояние между вторым и третьим или третьим и четвертым пальцами. Такие случаи составляют исключения и не являются, с нашей точки зрения, достаточным основанием для отрицания естественных принципов виолончельной аппликатуры.

Итак, суммируя изложенное, можно вывести определенное правило для применения конфигураций.

В нижних позициях первая конфигурация применяется в «узких расположениях». Если требуется применение «широкого расположения» при понижении данной позиции, мы его достигаем, не изменяя конфигурации в целом, простым растяжением и вытягиванием первого пальца.

Когда необходимо изменить «расположение» в целях повышения данной позиции, мы из первой конфигурации, посредством супинационного вращения кисти вокруг первого пальца и оттягивания остальных пальцев от первого, переходим во вторую конфигурацию. В этом случае локоть несколько выдвигается вперед.

Если вторая конфигурация необходима в нижних позициях, где хват двух целых тонов в нормальном положении пальцев крайне затруднен, то по мере движения вверх и уменьшения полутоновых расстояний необходимость второй конфигурации утрачивает свое значение. Уже в четвертой позиции возможен переход из узкого в широкое расположение, без изменения конфигурации¹.

Для того чтобы начинающему легче было ориентироваться в правильности установки левой руки на грифе, полезно обратить внимание на образование «колеи» на концах ногтевых суставов пальцев, образованных от нажима на струну. «Колея» эта располагается под острым углом к ногтю. Эта «колея» вблизи ногтей определяет наклон и согнутость пальцевых суставов (за исключением четвертого, более вытянутого). Такое положение пальцев является наиболее выгодным для наилучшего перенесения нажимных усилий предплечья. Нажим, осуществляемый более плоскими пальцами, гораздо менее благоприятен для развития беглости, не говоря уже о том, что для исполнения двойных нот он совершенно неприемлем. Однако плоские пальцы, нажимающие подушечками, уместны при исполнении кантилены. Небольшой наклон пальцев вправо способствует беспрепятственному продвижению последних вверх по грифу.

Поперечная ось кисти, параллельная грифу в нижних позициях, по мере движения в высокие позиции располагается под острым углом; но направление пальцев по отношению к грифу остается все тем же. Важно найти такое положение для левой руки, при котором возможно свободное передвижение из нижней позиции в верхние.

Переходы только тогда становятся наиболее незаметными и плавными, если они совершаются одним только разгибанием предплечья и не тормозятся нажимными усилиями от плечевого сустава.

¹ Говоря о необходимости применения второй конфигурации, мы имеем в виду среднюю нормальную величину человеческой кисти. Конечно, возможны исключения, позволяющие обходиться одной конфигурацией, но с нашей точки зрения гораздо целесообразнее даже и для большой руки мгновенно изменить конфигурацию, чем играть с напряженными растянутыми связками.

Игра на нижних струнах, и в особенности на струне До, требует несколько иных условий, чем на Ля и Ре. Само положение струны До связано с необходимостью небольшого супинационного вращения кисти и более высокого локтя, чем это имеет место на I и II струнах. Нажим толстой струны целесообразней осуществлять более мягкой частью конечной фаланги, так что положение пальцев на струне До тоже несколько изменяется, кисть же, в целом, принимает положение, приближающееся ко второй конфигурации.

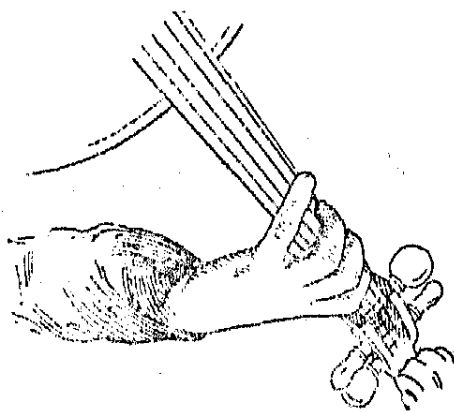


Рис. 37

Весьма важно оставлять пальцы на грифе по мере возможности. Об этом достаточно подробно говорится в «Школе» Ю. К. Давыдова.

У учащихся часто наблюдаются дурные навыки беспорядочного положения пальцев на грифе. «Фортепьянообразная» манера коренным образом противоречит существу виолончельной техники.

Нерационально, играя четвертым пальцем, поднимать первый, второй или третий. Это, с одной стороны, приводит к совершенно неоправданной активности пальцев, с другой — создает беспорядок и полную их неподготовленность к нажимной функции. Вместе с тем нужно следить, чтобы неиграющие пальцы свободно лежали на струне, не производя ненужного, сковывающего кисть, нажима.

Техника позиционных переходов на виолончели требует особого изучения. Постоянное «ползание» по грифу, «подъезды», всегда назойливо звучащее межинтервальное пространство — все это создает в игре учащихся весьма тягостное впечатление.

Пользование пальцевыми растяжениями как нормой, практикуемое некоторыми педагогами и исполнителями, не решает вопроса; уменьшение количества переходных движений идет за счет постоянных напряжений основных суставов и приводит к фальшивой интонации благодаря беспорядочному расположению пальцев.

Мы видим выход в другом. Педагог должен систематически работать с учащимся над изучением переходов. Специфика игры на виолончели требует преодоления относительно больших интервальных расстояний, что связано с необходимостью более частых переходов, чем на скрипке. Не отказываясь, в отдельных случаях, от растяжений (в целях избежания лишних переходов), учащийся должен направить основное внимание на совершенствование техники переходного движения.

Правила переходов, весьма подробно сформулированные еще К. Ю. Давыдовым в его «Школе», в основных чертах остаются вполне жизненными и для нашего времени. Остается только по-

стоянно следить за тем, чтобы в момент перехода нажим переходящего пальца значительно уменьшался и контакт со струной выражался бы легким скольжением с минимальным нажимом. Это сделает переход плавным и незаметным.

Практика начального обучения показывает, что в отношении пальцевого нажима весьма распространенным недостатком у начинающих является зажим грифа левой рукой. Пальцы впиваются в струны, стремясь как бы вдавить их в гриф. И здесь, как и в случае зажима колодки смычка правой рукой проявляется врожденный хватательный рефлекс. Этот врожденный рефлекс должен быть вытеснен сознательным игровым навыком, основанным на строго дифференцированном нажимном усилии, меру которого учащийся, под руководством педагога, должен научиться находить с первых шагов обучения. Зажим грифа приводит к затормаживанию свободы передвижения и к болезненному состоянию левой руки.

* *
*

В высоких позициях на ставке физиологически наиболее благоприятным является куполообразное расположение кисти. Перемещение ставки в низкие позиции вынуждает нас к более плоской кисти.

Конфигурация кисти не меняется в зависимости от величины интервалов, как это имело место в нижних позициях. Только применение 4-го пальца на ставке требует небольшого супинационного вращения.

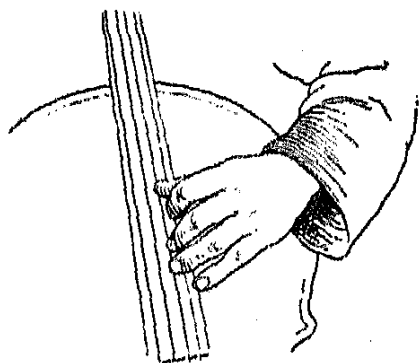


Рис. 38

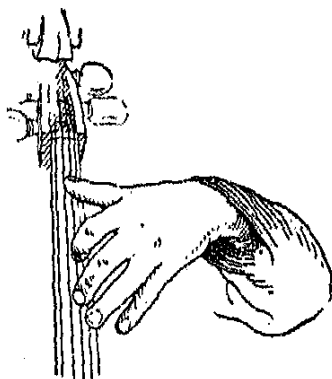


Рис. 39

Большой палец на ставке, как и в первых позициях, является опорой кисти. Правда, на ставке отпадает его функция противодействия остальным пальцам, способствующая снятию излишнего напряжения верхних частей руки, но с другой стороны, на ставке большой палец приобретает функции полноправного играющего пальца и, тем самым, сообщает кисти большие игровые возможности при охвате интервалов.

Наша задача состоит в том, чтобы развить в большом пальце такую же мягкость и вместе с тем уверенность нажимной

функции, как и в остальных. Особенно важно добиться вибрации большого пальца, чтобы она не отличалась от звучания вибрации всех прочих пальцев на ставке.

Если Ромберг стремился упрочить положение четвертого пальца на ставке в целях большего охвата, то К. Ю. Давыдов значительно расширил возможности ставочной позиции, широко используя прием растяжения между большим и указательным пальцем. Этот прием, прочно вошедший в практику виолончелистов под названием «шарнира Давыдова», очень облегчил преодоление многих технических неудобств и трудностей для левой руки.

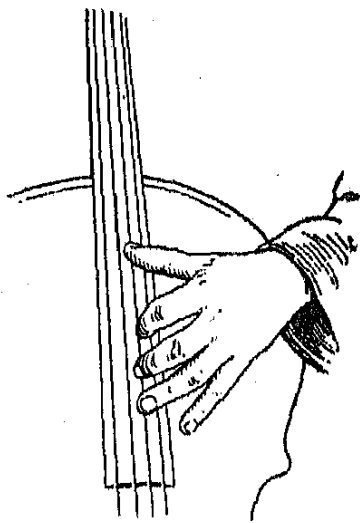
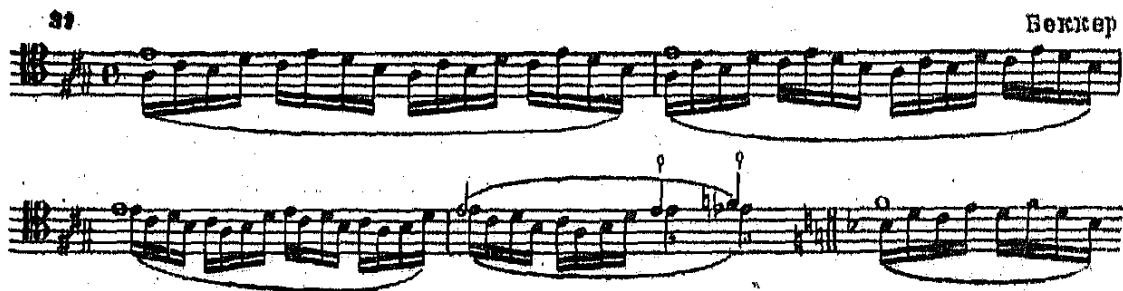


Рис. 40

Ставка дает большие возможности в отношении исполнения целых музыкальных построений без перемены позиции. Десять концертов Ромберга в основном посвящены совершенствованию ставочной техники. Частое использование приема ставки мы находим в концертах К. Ю. Давыдова, хотя здесь ставка применяется с учетом художественно-эстетических требований, что не всегда можно наблюдать у Ромберга.

Ставка является основой для большого раздела виолончельной техники, и поэтому ей должно уделяться в обучении достаточное внимание. Практика показывает, что учащиеся неохотно занимаются упражнениями в ставке, что отчасти можно объяснить возникающей болью при надавливании струны боковой стороной конечной фаланги большого пальца. Это неизбежное неудобство можно сделать наименее чувствительным, если заниматься ставкой понемногу, но систематически. Кроме того, не следует вначале допускать чрезмерно «высоких струн», что требует совершенно излишней нагрузки.

Самостоятельное изучение приема ставки необходимо, ибо конфигурация пальцев при ставочной позиции несколько отличается от обычной и нужны специальные упражнения для закрепления этого положения руки. Нам представляется весьма удачным и эффективным упражнение Гуго Беккера, которое мы приводим ниже:



Хроматическое продвижение в ставке приучает к автоматическому изменению внутрипозиционных интервальных расстояний между отдельными пальцами, которое закрепляется в связи с углом разгибания в локтевом суставе по мере движения большого пальца по грифу.

Хорошо усвоенный прием ставки служит прочной основой для важнейшего раздела виолончельной техники двойных нот, и, главным образом, октав и терций.

* *
*

Октавные скачки на одной струне в пределах до—до \sharp первой октавы нужно уметь играть и без ставки. Скачки как с опорой на большой палец, так и без опоры (в более высоком регистре) требуют специальной проработки. Но и здесь пространственные ощущения должны сочетаться с точными слуховыми представлениями:



Ладонь касается левого ранта инструмента. Чем выше октава, тем больше выходит большой палец из-за шейки инструмента, не теряя, однако, контакта с инструментом и опираясь о левый край шейки.

Принципы дифференциации переходного усилия сгибания-разгибания в локтевом суставе от нажимной функции пальцев играют еще большую роль при октавных скачках на значительные расстояния, ибо здесь особенно важно избегать промежуточных (возникающих при скольжении) призвуков.

Трудность исполнения ставочных октав заключается в сложном взаимодействии пальцев и локтевого сустава. Всякое разгибание в локте, переносящее кисть в более высокие позиции, требует одновременного и строго определенного сдвигания «октавных» пальцев (1 — 3) подобно движению концов ножниц. И наоборот, сгибание в локте, перемещающее руку в более низкие позиции, сопровождается соответствующим раздвиганием пальцев.

Эта координация двух различных по характеру движений вырабатывается не сразу. Пространственные ощущения, определяющие меру движения пальцев и предплечья, образуют постепенно между собой прочную связь.

Беккер рекомендует начинать изучение ставочных октав не с гаммообразных последовательностей, а с построения разрозненных октав на любом отрезке грифа от произвольно взятого большим пальцем нижнего звука. Это имеет смысл, так как создает определенную координационную зависимость между инер-

вацией сгибания-разгибания предплечья и соответствующим изменением расстояний между большим и третьим пальцами.

Целесообразность данного метода состоит в том, что двойная трудность интонирования последований ступеней гаммы и одновременная необходимость изменения расстояния между большим и третьим пальцами расчленяется и, в первую очередь, изучаются октавы независимо от ступеневой последовательности; такой прием приводит к самым быстрым результатам. Следует добавить, что третий палец, по мере движения вверх, изменяет свою установку — из вытянутого приходит все больше в согнутое (относительно кисти) положение. Первый и второй не снимаются со струны до тех пор, пока это позволит уменьшающаяся октавная дистанция.

В исполнении октав мы нередко наблюдаем у учащихся искажения этого приема. Так, встречаются случаи нарушения куполообразной формы кисти и чрезмерного прижимания ладони к грифу, что создает неоправданные напряжения в кисти. Нередки случаи высокого поднимания над струной первого и второго пальцев, что также вызывает вредные напряжения в кисти. Свободные от нажима первый и второй пальцы опущены и скользят вместе с третьим по верхней струне. Если можно допустить легкое поднятие первого пальца, особенно для октав в низких позициях, где само положение вынуждает к чрезмерному растяжению суставов, то второй палец обязательно следует оставлять на струне в любых случаях. Помимо физиологической целесообразности, в высоком регистре второй палец дополняет нажим третьего, ибо последнему бывает трудно преодолевать все увеличивающуюся упругость струны.

Наблюдаются случаи искажения конфигурации кисти в октавах из-за нецелесообразного поворота предплечья влево (супинация), что приводит к подгибанию третьего пальца и к потере ощущения во встречном движении большого и третьего.

Октавы на виолончели — это важный раздел техники левой руки, требующий от учащегося специального изучения и систематической сосредоточенной работы.

Октавные хроматические пассажи легато исполнимы двойным способом, аналогично штриху *staccato* в правой руке:

1) судорожное напряжение мышц всей руки, дающее эффект быстрого скольжения с мгновенными остановками;

2) периодические толчкообразные импульсы, сопровождающиеся расслаблениями.

Последний прием больше согласуется с физиологическим законом минимального напряжения и поэтому больше соответствует рациональному методу игры.

Терции также требуют от играющего тщательной дифференциации функций нажима и передвижения кисти по грифу.

Чистое интонирование терций на виолончели составляет одну из специальных трудностей.

В нижних позициях, ввиду значительности интервальных расстояний, возможны только скользящие терции — первым и четвертым пальцами.

Для исполнения малых терций в первых позициях необходимо большое растяжение; это осуществляется наилучшим образом при вытянутом указательном пальце, то есть при широком расположении. Последование терцовых ходов требует ясного осознания расположения. Как часто мы слышим в игре учащихся интервалы, лежащие где-то между большой и малой терцией! Происходит это или в силу неосознанности интервала, или от неумения быстро и четко заменять «узкое» расположение «широким» и обратно. Начиная с 4 и 5-й позиции исполнение терций первым и четвертым пальцами становится нецелесообразным и заменяется ставочной аппликатурой $\overset{\circ}{|} - 2$ и $1 - 3$. В этом случае мы получаем возможность исполнения в одной позиции двух смежных терций.

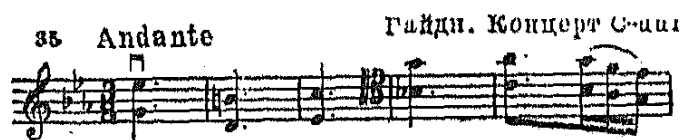
Терцовые последовательности особенно трудны в переходах из одной позиции в другую. Здесь важна полная дифференциация сгибательно-разгибательных функций предплечья и нажимных функций пальцев. Момент перехода должен совершаться при полном снятии нажима пальцев, который возобновляется тотчас же после перемещения кисти в новую позицию. Большой со вторым и первый с третьим пальцы должны действовать абсолютно одновременно; трудность терцовых ходов и заключается именно в строгой координации движений парных пальцев. В момент перехода в другую позицию кисть, полностью освобожденная от пальцевого нажима, коротким и быстрым движением совершает уверенный переход.

В обратном движении, когда первый и третий совершают переход в нижнюю позицию, нужно, чтобы большой и второй пальцы правильно ее подготовили. Большой со вторым остаются постоянно на струне — или в качестве играющих, или в качестве определяющих позицию. В известных случаях целесообразно применять для терцовых ходов по ступеням скользящую аппликатуру $\overset{\circ}{|} / 2 \overset{\circ}{|} / 2$. Это создает плавность движения:



Сексты, по сравнению с терциями, представляют меньшую трудность и исполняются обычно без большого пальца.

Вся трудность игры секстами, если они идут в последовательном восходящем или нисходящем порядке, состоит в предварительной подготовке широкого или узкого расположения пальцев для следующей большой или малой сексты. Обычно фальшь интонирования секст происходит, в основном, от незнания интервальной последовательности, от неподготовленности к нужной конфигурации:



* *
*

Трель может быть развита длительными и упорными упражнениями. Важен не столько момент опускания пальца на струну (удар), сколько правильный подъем пальца. Поэтому целесообразно при работе над трелями как можно больше тренировать пальцы, поднимая их достаточно высоко.

В трелях, совершаемых первым и третьим или вторым и четвертым пальцами, целесообразно использовать и промежуточный палец, так как оставление его в воздухе означало бы активизацию противоположно-действующих мышц, а это обстоятельство привело бы к излишним напряжениям.

Известную вспомогательную роль в трели играют вибрационно-вращательные движения предплечья. Этот прием имеет особое значение в высоких позициях, где скорость трели должна быть соответственно увеличена. Здесь, в виду крайней узости интервальных расстояний «трелирующих» пальцев, движения последних могут быть заменены вибрационной трелью предплечья, обладающего большой скоростью продольного вращения.

Оставление не занятых пальцев на грифе является вполне естественным и закономерным, ибо избавляет от излишней активности мышц-разгибателей, создающей в кисти ненужные тормозящие напряжения.

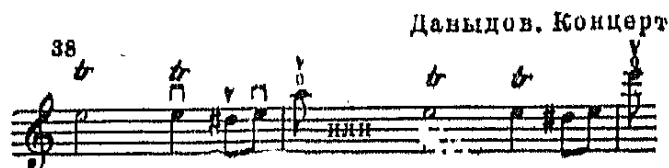
Трель четвертым пальцем, в виду природной малой подвижности последнего, является наиболее трудной. И все же упорная работа над развитием третьего и четвертого пальцев может дать ощутимые результаты выравнивания техники всех пальцев.

Для развития трели существует множество упражнений. В частности, следует указать на упражнения Беккера *Finger-und Bogen Übungen*, Коссмана — *Violoncellstudien*, Грюцмахера — *Tägliche Übungen* и др.

Работа над развитием трели должна вестись систематически и с раннего возраста, занимая при этом незначительную часть



Отлично звучат высокие короткие флажолеты в первой части второго концерта Давыдова:



Здесь важно одновременно с прикосновением пальца быстро и легко провести («пронести») смычок по струне. В этом случае флажолет прозвучит светло и кристально чисто.

Задача играющего при исполнении флажолетов состоит в том, чтобы достичь наиболее чистого и яркого их интонирования.

Наиболее употребительные квартовые флажолеты не составляют особой трудности для исполнения в том случае, если прочно усвоена октавная техника. Здесь вся трудность сводится к установлению условной связи между степенью согнутости предплечья и квартовым расстоянием между ставкой и третьим пальцем. Если эта связь выработана в октавах, то остается только научиться снимать нажим третьего пальца и заменить его легким касанием струны в том же месте.

Правда, по ощущению нужное место сдвинется немного вверх; это естественно, так как нажим пальца на гриф производится не перпендикулярно, а под небольшим углом, и место флажолета всегда будет несколько выше места того же тона, взятого нажимом. Так, при замене флажолетного ля или ми натуральными звуками, их приходится брать чуть-чуть ниже флажолетов.

Квартовые флажолеты в нижних позициях могут быть исполнены и без большого пальца. Но такой способ требует большого растяжения кисти. В случаях непрерывного последования флажолетов, как это имеет место в концерте Сен-Санса, их следует брать с помощью ставки:



Движения левой руки часто сопровождаются специфическими для струнных инструментов дополнительными движениями, которые выражаются в качании кисти и предплечья вокруг играющего пальца и образуют так называемую «вибрацию». Художественное значение вибрации состоит в том, что незначительным периодическим повышением и понижением звука ему придается своеобразная певучесть, жизненность, теплота. Вибрация может быть весьма индивидуальна и многообразна. Являясь могущественным средством выразительности на смычковых инструментах, вибрация, вместе с тем, часто становится недостатком, если превращается в простую привычку.

Часто среди учащихся, а также среди профессионалов наблюдается вибрация на каждой ноте исполняемого произведения; она прочно связана с любым нажимом пальца и совершенно оторвана от музыкального образа. Подобная вибрация с одинаковой готовностью украшает и любую кантилену, и гаммообразный пассаж, и этюд в быстром движении и т. п. Эта, качественно однотипная, стандартная вибрация сопровождает и Чайковского, и Моцарта, и Шуберта, и Баха. Естественно, что говорить о художественном воздействии приема в данном случае не приходится. Художественный прием превратился в свою противоположность и стал отталкивающей манерностью.

«Использование вибрации, переходящей границы художественной целесообразности, присущее многим современным исполнителям, — явление отрицательного порядка, возводящее средство в самоцель»¹.

Вибрацию необходимо дифференцировать и применять сознательно и разумно. Вибрация должна иметь множество оттенков и градаций, чтобы стать подлинным средством выразительности. Нередки случаи, когда даже самая незначительная вибрация нарушает общее настроение произведения, когда внутренняя значительность и суровость музыки не вяжутся ни с какими украшающими звук моментами. Вместе с тем, игра без умелого владения вибрацией производит впечатление сухости, невыразительности и безжизненности. Здесь единственным мерилом и руководством должен быть хорошо развитый музыкально-художественный вкус.

В процессе прохождения репертуара педагог имеет возможность указывать учащимся на примеры различной вибрации, в соответствии с характером музыки. Так, спокойно развивающаяся музыка какой-либо классической кантилены требует более спокойной, широкой вибрации, чем порывистая страстная музыка романтиков. Да и в пределах одного и того же стиля

¹ Б. Струве. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Музгиз, М., 1933, стр. 47.

вибрация должна отвечать характеру того или иного произведения, отдельно отрывка и т. д.

Вибрация на виолончели в первых позициях коренным образом отличается от скрипичной. Если на скрипке мы имеем дело с локтевым или кистевым движением, то на виолончели характер вибрации иной. Здесь основа движения не сгибание-разгибание, а вращение предплечья, причем с осью вращения, проходящей от локтя к вибрирующему пальцу. Вся рука ощущается «свободно «подвешенной» в плечевом суставе и опирающейся на конец играющего пальца.

Попеременные вращения от пронации к супинации, совершаемые строго периодически и с одинаковым отклонением в обе стороны, дают специфически виолончельную вибрацию, которая, в зависимости от скорости и амплитуды вращения, может быть более широкой, крупной и более быстрой, мелкой.

В высоких позициях, на ставке, положение меняется, и здесь вибрация больше приближается к скрипичной, ибо к более ограниченным вращательным движениям присоединяются движения сгибания-разгибания предплечья. Эти движения кисти и пальцевых суставов являются сопутствующими и не носят самостоятельного характера. Вращательная вибрация предплечья более податлива и соответствует по своему широкому размаху большим отрезкам колеблющихся струн в нижних позициях.

Что касается метода обучения вибрации, то прежде всего следует разъяснить самое существо приема, как средства художественной выразительности, а затем уже вырабатывать физиологически и акустически правильное движение, предостерегая учащихся от механического и неосмысленного его применения.

Весьма существенно избегать при вибрации сонапряжения верхних частей руки, ясно обнаруживающихся при ощупывании и выражающихся в набухании мышц плеча, расположенных по обе стороны плечевого пояса. Такого рода вибрация связывает всю левую руку, нарушает ее свободную функцию движения по грифу, рождает содружественные напряжения в правой руке. Зажатая в «вибрационные тиски» левая рука теряет мягкость и эластичность, становится жесткой, одеревенелой.

Как часто приходится вести упорную борьбу с упрочившимся спазматическим вибрационным рефлексом. Прежде всего следует требовать от ученика, страдающего подобным недостатком, прекратить на некоторое время вибрировать; создать у него новые звуковые представления. Когда вредная привычка будет вытеснена, тогда нужно начать изучение приема с долгих выдержанных нот и только после окончательного его усвоения применять вибрацию как выразительное средство, придавая ей тот или другой характер.

В педагогической практике мы нередко сталкиваемся со случаями судорожной вибрации, ведущей к утомляемости левой руки и болезненным явлениям.

В моем классе был очень одаренный, технически крепкий, подвинутый студент Б-н. Его левая рука отлично справлялась со сложнейшими произведениями виолончельного репертуара. Но вибрация его была напряженной, судорожной, связанной с постоянным дополнительным нажимом на струны. Соучастие в вибрации группы верхних мышц приводило (особенно на эстраде) к содружественным напряжениям правой руки, и инструмент у исполнителя переставал звучать. Дело доходило до того, что студент обессиливал к концу произведения и часто совсем комкал последние такты.

Когда после неоднократных бесед, указаний и показов ученик понял причину его болезненных явлений, когда вдумчиво и сосредоточенно стал изменять свои представления о звуке, тогда наступил перелом в его вибрации. Она перестала быть судорожной, перестала сопровождаться излишним дополнительным нажимом верхних частей руки, стала более крупной, широкой. Вместе с тем стали исчезать болезненные явления, причинявшие ему столько неприятных, мучительных переживаний.

На примерах неправильной, нерациональной вибрации особенно ярко сказывается связь музыкальных представлений исполнителя с двигательными навыками. Изменить характер вибрации — это значит изменить характер звукового представления. Нельзя сказать, что это легко и что каждому исполнителю подобная «операция» под силу. Слишком прочны бывают представления, воспитанные в течение всей предыдущей жизни учащегося. С другой стороны, степень пластичности нервной системы, позволяющая влиять на изменение «стереотипа», также бывает разная. Но несомненно одно: если мы хотим в какой-то мере изменить вибрацию, мы в первую очередь должны апеллировать к звуковым представлениям играющего и всячески воздействовать на переоценку им своего звукового идеала. Сам по себе прием вибрации не представляет особых трудностей, ибо основан на элементарных движениях. Вибрация, в конечном счете, есть проявление душевного склада исполнителя и нет надобности пытаться ее стандартизировать.

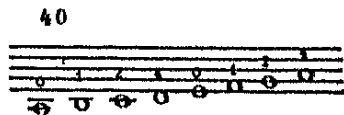
Глава 4.

АПЛИКАТУРА И ИНТОНАЦИЯ

Как и все прочие элементы виолончельной техники, аппликатура должна быть подчинена художественным целям. Вместе с тем, подобно всем остальным средствам выразительности, аппликатура исторически развивается и видоизменяется. Современных виолончелистов уже не может удовлетворить аппликатура даже самых выдающихся и прогрессивных мастеров прошлого. Они ищут новых путей, расширяющих аппликатурные возможности.

Виолончель, как инструмент, развившийся несколько позднее скрипки, на первых порах заимствовала у скрипки аппликатурные принципы. Естественно, что такое перенесение методов, без учета особенностей инструмента, было чисто механическим и, возможно, было только на ранней стадии развития виолончели.

Так, аппликатура до-мажорной гаммы по школе Коррет кажется нам совершенно бессмысленной:



Ж. Л. Дюпор, который понял всю нелепость этого насилия над природой человеческой руки, произвел реформу, установив здоровый принцип аппикатуры, взяв за основу «узкое расположение», то есть полутоновый интервал между всеми пальцами. Однако наряду с этим узким расположением потребовалось и широкое или расширенное — для одновременного охвата

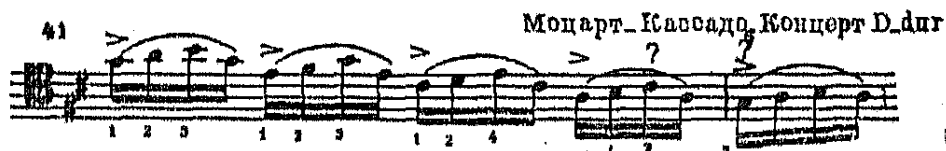
¹ Л. С. Гинзбург. История виолончельного искусства, кн. 1. Музгиз, М., 1950, стр. 172.

двухтонового промежутка. Этим двояким расположением почти исчерпываются все аппликатурные потребности виолончели. И только в отдельных случаях, диктуемых соображениями художественного порядка (главным образом в кантилене), возможны и оправданы отступления от естественных, согласующихся с физиологической целесообразностью дюпоровских (а, впоследствии, и давидовских) принципов виолончельной аппликатуры.

Не может быть сомнений, что узкое расположение более благоприятно — в нем рука не ощущает никаких стеснений и с наибольшей свободой и непринужденностью выполняет свою нажимную и вибрационную функции.

Следовательно, там, где это возможно, и там, где это не противоречит художественному намерению, мы не должны пренебрегать естественным расположением пальцев.

С этой точки зрения остается непонятной подобная аппликатура, взятая к примеру из концерта Моцарта в обработке и редакции Кассадо:



В данном примере можно как-то оправдать аппликатуру второй группы шестнадцатых стремлением автора обработки к единообразию, но ведь и в третьей группе это единообразие волей-неволей нарушается целотонным интервалом *ре—ми*, который было бы абсурдно брать 1, 2, 3 пальцами. Следовательно, возвращение в четвертой группе и в первой шестнадцатой следующего такта к первоначальной аппликатуре остается непонятным и неоправданным.

Одним из идеологов новых веяний в современной аппликатуре западных школ является Стучевский, выпустивший известные нам по переизданию «Упражнения на основе новой техники виолончельной игры». Стучевский, стремясь избежать «суетливого передвижения левой руки вверх и вниз по грифу», заменяет его большим растяжением в качестве основного или исходного положения.

Путь, избранный Стучевским, нам представляется неправильным. Вместо того чтобы суетливое движение левой руки по грифу сделать плавным, непринужденным, неощутимым, автор вступает в борьбу с физиологией. Он берет за исходное положение такое, при котором вся кисть не может не быть напряжена и стеснена в своих двигательных возможностях.

Огромным количеством самых замысловатых, я бы сказал, акробатических упражнений, автор пытается победить природу, насильственно растянуть сухожилия, исправить столь явную

«несуразность» (с точки зрения виолончелистов), как «переплетение» связок второго и третьего пальца.

Если возможны какие-либо коррективы природных данных, то только в самых микроскопических пределах и к тому же в раннем детстве, когда и мышцы, и связки, и суставные поверхности мягки и поддаются медленному и постепенному отклонению от нормы. В зрелом возрасте это вообще пустая затея, не приводящая ни к каким заметным результатам.

Всякое насильственное внедрение предлагаемой аппликатуры неминуемо нанесет непоправимый ущерб интонации, ибо напряженная рука слишком ограничена в своей корелятивной деятельности. Вытянутые пальцы не могут столь остро и мгновенно реагировать на слуховые раздражения, непрерывно корректирующие высоту звука.

Позиционный переход, представляющий на виолончели самое естественное и легко выполнимое движение сгибания-разгибания в локтевом суставе, Стучевский и другие всячески стремятся заменить противоестественным сверхрастяжением, которое, в лучшем случае, поглотив огромное количество труда, все же отрицательно отразится на интонации, а может привести и к профессиональным заболеваниям.

Вот наугад взятое упражнение из «Школы» Стучевского:



Или в эпизодически проходящих квартových флажолетах, в фигурациях с понижающимся басом наподобие цитируемого Л. Гинзбургом упражнения Дюпора¹:



Растяжение можно допустить, если вслед за ним наступает отдых, когда пальцы остаются в самом выгодном расположении. Именно на этих позициях, в вопросе аппликатуры, и стоит вся виолончельная советская школа во главе с С. М. Козолуповым, Эти позиции можно кратко формулировать так: растяжение как некоторое отклонение от нормы, исключение, а не как основное или исходное положение (как этого требует система Стучепского).

Нужно различать аппликатуру в кантилене от аппликатуры в технике. Кантилена допускает свободную конфигурацию кисти, ибо в кантилене мы, как правило, оставляем на грифе только один играющий палец, вокруг которого кисть с предплечьем с легкостью способна производить вращательные вибрационные движения. Это обстоятельство создает условия для передвижения соседних пальцев на интервалы большой секунды и, в некоторых случаях, даже малой терции. Таким образом, уменьшается необходимость в частых переходах и скольжениях по грифу.

Л. С. Гинзбург в своей монографии о Казальсе пишет: «Стремясь избежать излишних и вынужденных portamenti, вредящих музыкальному исполнению, Казальс использует так называемые «расширенные» расположения пальцев на грифе, увеличивающие объем позиции до кварты. Но в отличие от некоторых современных виолончелистов, злоупотребляющих этим приемом, что приводит к «зажатости» и сухости исполнения, Казальс ограничивает его применение в соответствии с анатомо-физиологическими возможностями руки; он заботится о том, чтобы не нарушать естественности и пластичности движений, что отразилось бы на музыкальной стороне исполнения».

Общеизвестно, что многие исполнители на смычковых инструментах (и в особенности виолончелисты, в связи с большими размерами грифа) в той или иной степени страдают частой и заметной сменой позиций. Это приводит к антихудожественной манере постоянного глиссандирования и произвольной «мазне». Вместе с тем, смычковые инструменты звучат сухо и

¹ Л. С. Гинзбург. История виолончельного искусства, кн. 1. Музгиз, М., 1950, стр. 469.

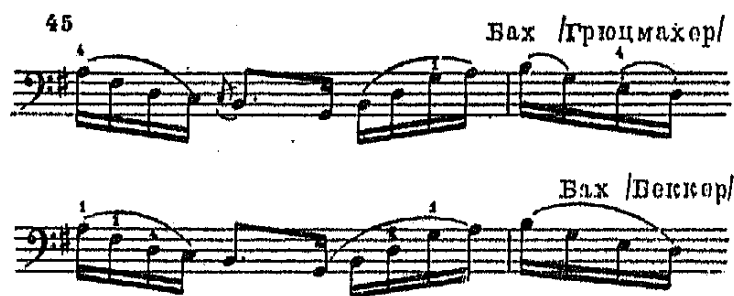
² Л. С. Гинзбург. Пабло Казальс. Музгиз, М., 1958, стр. 99.

безжизненно, если исполнитель начисто изгоняет из своего обихода такое специфическое и впечатляющее средство выразительности, как portamento, так роднящее игру на смычковых инструментах с человеческим пением. Тут все зависит от вкуса исполнителя, от чувства художественной меры. В этой связи следует сказать, что манера исполнения кантилены (главным образом) мастеров прошлого в значительной мере отличается от нашей, современной. Строго придерживаясь позиционного метода игры на виолончели, «старики» прибегали к переходам даже и в тех случаях, когда их можно было свободно избежать. Частые переходы и смены позиций не смущали и не шокировали исполнителей, а portamento было излюбленным художественным приемом, которым мастера прошлого с нашей точки зрения несколько злоупотребляли.

В основу взятого аппликатурного решения должны быть положены два ведущих принципа: 1) художественная целесообразность; 2) естественность и непринужденность движений, то есть учет общих и индивидуальных природных возможностей двигательного аппарата человека.

Поскольку художественные вкусы, с одной стороны, и индивидуальные различия, с другой стороны, имеют довольно большой диапазон, постольку и аппликатурные решения весьма многообразны и закономерны.

Многочисленные редакции сюит Баха для виолончели соло служат наглядным примером органической связи аппликатуры с индивидуальным восприятием баховской музыки. Для пояснения мысли приведем одно место из Сарабанды первой сюиты в сопоставлении двух точек зрения:



Анализ аппликатуры дает нам возможность расшифровать эти точки зрения. Так, Грюцмажер всячески избегает позиционных переходов и для этого пользуется открытыми струнами. Его сарабанда звучит строго и несколько холодновато.

Аппликатура Беккера свидетельствует о другом понимании характера музыки. Избранный им прием portamento с ля на фадиез (1—1) и с си на соль (4—4) говорит о желании редактора подчеркнуть напевность и теплоту чувств, выраженную в соль-мажорной Сарабанде. Обе аппликатуры правомерны, так

как отвечают различным художественным толкованиям данного музыкального произведения.

Совершенно другие принципы должны быть положены в основу аппликатуры в подвижных, технических местах. Здесь и кисть, и пальцы должны сохранять наиболее удобную для быстрого чередования звуков конфигурацию. Наиболее удобные, не требующие особого напряжения, положения кисти и пальцев исчерпываются двумя конфигурациями, о которых речь шла выше. Следовательно, в нахождении аппликатуры целесообразно исходить из двух основных расположений пальцев: узкого и широкого.

Некоторые случаи вынуждают нас к «суженной» аппликатуре. Так, в некоторых аккордах баховских сюит неизбежно применение подобного рода суженной аппликатуры. При этом резко изменяется взаимное расположение (конфигурация) всех частей руки, которое определяется высоко поднятым локтем:



Аппликатура, как мы уже говорили, должна быть подчинена художественным целям, ее нельзя рассматривать в отрыве от исполнительского замысла. Когда автор придает особое значение тембровой окраске данного музыкального отрывка, он ставит обозначение струны, и это является решающим для определения аппликатуры. В своей редакции баховских сюит тот же Гуго Беккер часто в целях сохранения единого тембра делает указания об исполнении целой фразы на одной струне, что придает музыкальному отрывку особую выразительность:



Большое значение тембровой окраски мы встречаем в сонате Д. Шостаковича, где автор мыслит исполнение некоторых мест из *Largo* на струне Соль или До. В поэме Н. Ракова имеются авторские указания относительно ряда мест. Здесь ясно выражено авторское желание, требующее от исполнителей игры на той или иной струне. Но, как правило, автор не ограничивает исполнителя выбором струн, и исполнитель сам должен решать этот вопрос, исходя из характера музыки, стиля произведения и эмоционального плана.

Аппликатура, как и все прочие элементы виолончельной техники, всегда должна быть подчинена художественной цели, но вместе с тем она должна исходить из природных возможностей человеческой руки. Наша задача — не изменять природу, а наилучшим образом приспособить ее к инструменту и процессу игры.

«Ничего нельзя выиграть, — говорит Пабло Казальс, — насилуя природу, и к тому же вовсе нет необходимости в этом, если умеешь использовать те средства, которые она предоставляет в наше распоряжение»¹.

* *

*

Интонация на смычковых инструментах, то есть на инструментах с нефиксированной высотой звука, — проблема огромной важности. Не имея в виду ее подробного рассмотрения и всячески рекомендуя содержательную и богатую материалами работу К. Г. Мостраса², мы ограничимся только несколькими замечаниями в связи со спецификой интонирования на виолончели.

Виолончель, по сравнению со скрипкой, имеет дело с несравненно большим растяжением пальцев как фактором не случайным, а постоянно действующим. Это нормальное или исходное положение уже само по себе предполагает несколько большее напряжение в левой руке для лиц с недостаточно широкой от природы ладонью и, в особенности, для исполнителей с недостаточным природным растяжением пальцев. Кроме того, интервальный охват в одной позиции у скрипачей шире, чем у виолончелистов, что вынуждает последних к более частым сменам позиций. Это обстоятельство создает специфические трудности для интонирования на виолончели.

Если переплетение сухожилий у вторых и третьих пальцев скрипачами почти не ощущается как тормоз или помеха в интонировании, для виолончелистов это — постоянная забота. Преодолевая природный недостаток и стремясь оттянуть третий палец от второго, мы одновременно и непроизвольно оттягиваем четвертый от третьего, то есть нарушаем конфигурацию пальцев. Происходит это потому, что раздвигание второго и третьего трудно отделить от общего растяжения пальцев. И, действительно, каждый педагог может наблюдать это явление у начинающих — относительно низкое интонирование первым и третьим и высокое вторым и четвертым. Весьма ценное наблюдение в связи с этим сделал ученик К. Ю. Давыдова — В. П. Гутор.

¹ Л. С. Гинзбург. Пабло Казальс. Музгиз, М., 1958, стр. 100.

² К. Г. Мострас. Интонация на скрипке. Музгиз, М., 1948.

«... Охватывая целый тон первым — третьим или вторым — четвертым, следует применить некоторое напряжение, чтобы взять его (интервал целого тона) не слишком тесно. Если далее имеется последовательность тон — полутона, или полутона — тон, то следует остерегаться, чтобы полутона после тона не был взят слишком широко и тон после полутона слишком низко»¹.

И действительно, мы знаем по опыту, что чистое интонирование на виолончели нуждается в весьма гибком приспособлении наших пальцев к взаимному расположению в зависимости от последовательности тонов и полутонов.

«Если полутоны недостаточно близки друг к другу, интонация всегда будет сомнительной»².

«Напряжения», о которых говорит Гутор, быть может, правильнее назвать «сознательным импульсом напряжения», потому что самое важное — это осознание последовательности, ясное слуховое представление интервала, влекущее за собой мускульную поправку того или иного рода.

Воспитание правильных слуховых представлений об интервальных соотношениях и воспитание точного слушания учащимся тонов и полутонов является первоочередной задачей педагога. Нужно помнить, что фундамент чистой интонации закладывается в период начального обучения. Если не воспитать в учащемся постоянного стремления к улучшению интонации, то он очень быстро привыкнет к своей фальши и перестает ее замечать. Только систематическое внимание и строгий контроль со стороны педагога могут воспитать в учащемся необходимую для каждого струнника потребность в постоянном улучшении и совершенствовании его интонации.

Интонация на смычковых инструментах во многих случаях является мощным средством художественной выразительности.

Особенное значение придает такого рода выразительной интонации Пабло Казальс³. Он рассматривает интонацию как нечто живое, допускающее какие-то отклонения от застывшего темперированного строя. Его вводный тон звучит особенно остро, ярко стремясь к тонике, его бемоли «тянут» вниз, и диэзы — вверх.

Такое интонирование есть сознательный и убедительный прием, помогающий исполнителю в осуществлении его художественных намерений.

«Выразительная точность» интонации покоится на эмоциональном восприятии лада и любой музыкально осмысленной последовательности звуков, на их взаимосвязях, обусловленных

¹ В. И. Гутор. К. Ю. Давыдов как основатель школы. Музгиз, М., 1950, стр. 27.

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. Изд. «Тритон», Л., 1933, стр. 61.

³ Л. Гинзбург. Пабло Казальс. Музгиз, М., 1958, стр. 97, 98.

мелодической линией и функциональной зависимостью (таким образом, не всегда совпадает интонирование тех же звуков в восходящей и нисходящей последовательности).

Если от учащегося мы не вправе ожидать тонкого и мастерского обращения с интонацией, то сознательного и вдумчивого вслушивания в то, что звучит на инструменте, мы должны требовать безоговорочно. Зона слухового восприятия интервалов по мере обучения должна заметно сузиться, а интонация войти в рамки, допускающие еле уловимые отклонения от нормы, то есть стать тем, что Казальс именует «выразительной точностью». Вместе с тем мы знаем, как индивидуальна эта выразительная интонация.

Исследования, произведенные профессором П. А. Гарбузовым над интонированием интервалов двух выдающихся скрипачей — Ойстраха и Цимбалиста — в аналогичных музыкальных произведениях убедительно говорят о том, что выразительная интонация — это сугубо индивидуальное явление. Хотя ни Ойстраха, ни Цимбалиста никто не решится упрекнуть в нечистой интонации, однако их интервалы значительно отличались по абсолютной высоте. Следовательно, существует какая-то зона восприятия чистого интервала, некоторый предел, за которым ощущается фальшь.

Учащийся должен систематически тренировать свой слух, чтобы научиться оставаться в пределах этой интонационной зоны.

Что касается больших растяжений или, как мы условились их называть, «широких расположений», то, вне всякого сомнения, умелое пользование 2-й конфигурацией помогает во многих случаях чистому интонированию. Безоговорочно это относится к исполнению терций в первых позициях, октав без большого пальца и многих аккордов, которые зачастую вообще было бы немислимо осуществить без так называемой «висящей кисти», характерной для второй конфигурации.

Умелая быстрая смена конфигураций создает большую непринужденность и свободу чистого интонирования в нижних позициях. Важно только выработать быструю ориентировку в определении расположения. Психологическая подготовленность широкого или узкого расположения является залогом чистой игры.

Некоторые педагоги не видят необходимости в выпрямлении указательного пальца, точно так же как и в применении второй конфигурации для нижних позиций, правда, частично пользуясь ею и в своей практике, но не отдавая себе в этом отчета.

Не подлежит ни малейшему сомнению, что даже самая большая рука не сможет взять чисто терцию соль—си-бемоль в пониженной первой позиции, на основе одной только растяжки основных суставов, без одновременного выпрямления указательного пальца.

Как часто мы слышим в До-мажорной прелюдии Баха неточную грязную октаву, когда ее силятся взять в той же конфигурации, что и предыдущие такты! Вместе с тем, свободная смена конфигураций в этом месте позволяет с достаточной легкостью играть чисто.

Известный терцовый ход в третьей части сонаты Бреваля будет звучать заведомо фальшиво, если не применить второй конфигурации пальцев:



Интонация на смычковых инструментах — это длительный процесс совершенствования слуха и координации слуховых представлений с многообразными движениями левой руки. Эти связи образуются и уточняются постепенно в процессе обучения и исполнительской практики¹.

Если «выразительная точность» допускает некоторые отклонения от акустически чистого интонирования в соответствии с характером лада и музыкальной фразы, то двойные ноты требуют наибольшего приближения к физически чистому строю.

Практика показывает, что двойные ноты воспринимаются слухом как «чистые», если звуки, составляющие интервал, находятся в отношениях, выражающихся целыми числами 2 : 3, 3 : 5 и т. д. Именно это обстоятельство и вынуждает нас в некоторых случаях несколько изменять высоту отдельного звука в зависимости от его значения в том или другом интервале. Так, ми на струне Ре, взятое как нижний звук кварты ми — ля, приходится брать чуть выше того же звука в качестве верхнего от сексты соль — ми.

На это обстоятельство обращали внимание многие педагоги. В частности, К. Ю. Давыдов посвятил этой особенности интонирования на смычковых инструментах специальную статью.

Систематическая работа над двойными нотами приучает учащихся к тщательности интонирования, к строгости и требовательности слухового контроля. В интонировании необходимо

¹ Уменьшение зоны в восприятии высоты звука связано с развитием концентрации слуховых раздражений в определенных клетках коры. Слуховое раздражение, вначале попадающее в мозг в более общем виде, постепенно и с течением времени дифференцируется, уточняется, его зона становится уже. В этом постепенном сужении звукового восприятия и состоит развитие и совершенствование музыкального слуха.

исходить из ощущения тональности. Особенно это важно после многочисленных модуляций в оркестровом или фортепьянном сопровождении, приводящих в отдаленную тональность. Так, после длинного tutti в первой части концерта Дворжака бывает довольно трудно проинтонировать ми-бемоль — ля-бемоль в видоизмененной первой теме, если не услышать хорошо новую тональность ля-бемоль минор:



Нередки случаи, когда игра в сопровождении фортепьяно требует какой-то поправки на температуру, особенно, если в определенные моменты оба инструмента встречаются в унисонном или октавном звучании (Д. Шостакович, Соната):



При игре на двух струнах в случаях перенесения одноименного пальца с верхней струны на нижнюю (в квинтовых последовательностях), нужно иметь в виду естественную тенденцию к понижению (в противоположность скрипке) и несколько вытягивать палец в целях поправки. Особенно важно учитывать это обстоятельство при игре на ставке.

Переход со струны Ля на Соль и До должен сопровождаться поднятием локтя, чтобы дать возможность кисти и пальцам сохранить правильную и наиболее удобную конфигурацию.

Недостаточный нажим может явиться причиной неточной интонации, так как звук в этом случае становится неясным, а высота его неопределенной. Собственная сила пальцев и хорошо развитый навык четкого отсекаания струны очень способствуют точной интонации. Когда в процессе игры учащийся обнаруживает нечистые звуки, то исправлять их следует не изолированно, а в связи с предыдущей последовательностью. Этот полезный совет дает К. Г. Мострас в своей книге «Интонация»

на скрижке». Виолончелисты должны прислушиваться к этому весьма важному указанию и руководствоваться им в своей практике. В правильном интонировании отдельных звуков решающую роль должно играть их смысловое значение. А элементарная ячейка смыслового содержания для отдельного звука заключается в его связи с предыдущим (или последующим) звуком, образующим интервал. Значит, уточнять интонацию следует в интервале, в связи, в последовательности, в ладотональности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы отдаем себе отчет в том, что настоящая работа далеко не исчерпывает круг вопросов, связанных с виолончельной методикой. Возможно, что некоторые положения вызовут возражения. Тем не менее, мы считаем, что дискуссия в области музыкальной методики не может не способствовать развитию исполнительского мастерства в нашей стране, если она будет вестись на принципиальной основе.

Опыт наших виолончельных школ и исследовательскую работу наших, пока еще немногочисленных, методистов, следует объединить. Нужно синтезировать теорию с практикой и выйти из плена привычек и традиций, так часто мешающих независимому мышлению и тем самым тормозящих прогрессивное развитие.

Русская виолончельная школа, родоначальником которой является великий Давыдов, имеет большие достижения. Достижения эти были продолжены на новой качественной основе передовой советской школой. Такие маститые представители ее, как А. А. Брандуков, С. М. Козолупов, А. Я. Штример и другие воспитали целую плеяду первоклассных исполнителей.

Однако было бы ничем не оправдываемым зазнайством успокаиваться на достигнутом и не двигать, не развивать дальше наше виолончельное искусство.

Отталкиваясь от наследия Давыдова и беря все лучшее и прогрессивное, что им создано, нужно идти вперед, чутко прислушиваясь к требованиям сегодняшнего дня, отвечая на запросы советского слушателя, ориентируясь на новые музыкально-исполнительские критерии, порожденные новой эпохой, новым социально-экономическим укладом жизни. А для этого полезно пересмотреть, критически переоценить некоторые укоренившиеся, но неоправданные исполнительские традиции, привычки, навыки, приемы.

Настоящая работа своей основной целью имеет попытку подобного переосмысления. Наше желание — разбудить мысль, дать повод к спорам, к дискуссиям, заставить и педагогов, и исполнителей больше думать, анализировать, вникать в ту область, которая составляет основу их жизнедеятельности. Если нам это удалось хоть в небольшой мере, мы можем считать наш труд ненапрасным.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава 1. Звукоизвлечение на смычковых инструментах. Посадка и держание виолончели	5
Глава 2. Правая рука. Держание и ведение смычка. Переходы со струны на струну. Смена смычка. Штрихи. Аккорды	18
Глава 3. Левая рука. Позиция и расположение. Движение по грифу. Ставка. Двойные ноты. Флажолеты. Вибрация	56
Глава 4. Аппликатура и интонация	78
Заключение	90

Броун Александр Владимирович
ОЧЕРКИ ПО МЕТОДИКЕ ИГРЫ
НА ВИОЛОНЧЕЛИ

Редактор В. Памятнова
Техн. редактор Г. Смирнов
Художник Б. Шварц

Подписано к печати 22/IX 1960 г. А 09370. Формат бумаги 60X92¹/₁₆
Бум. л. 2,87. Печ. л. 5,75. Уч.-изд. л. 5,43. Тираж 2000 экз. Заказ 96

Московская типография № 6 Мосгорсодпархоза

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Строка	Напечатапо	Следует читать
9	10-ая снизу	поспеваот	не поспеваот
78	2-ая снизу	пальцами.	пальцами ¹
81	7-ая снизу	исполнения ¹¹ .	исполнения ¹²

По техпическим причинам рисунок № 37 на тр. 66 оказался перевернут.

Заказ 96