

В. П. ГУТОР

К. Ю. ДАВЫДОВ
КАК ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ

*Предисловие, редакция
и примечания*

Л. С. ГИИЗБУРГА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1950 Ленинград

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
К. Ю. Давыдов как основатель школы	7
Приложение. Обзор элементов визлончельной техника	26
Примечания редактора	40

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящая брошюра, посвященная К. Ю. Давыдову (1838 -1889) — главе русской виолончельной школы XIX века, написана пятьдесят лет тому назад его учеником, видным музыкальным деятелем, одним из первых русских методистов в области виолончельного искусства Василием Петровичем Гутором (1864 — 1947).

Основное содержание брошюры заключается в изложении методических взглядов выдающегося русского виолончелиста и музыканта-педагога К. Ю. Давыдова. Но автор касается и его исполнительского стиля, характерного своей реалистической направленностью, яркой художественной выразительностью, искренностью и убедительностью.

Работа В. П. Гутора, раскрывая методические и педагогические принципы Давыдова, существенно дополняет характеристику этого крупного представителя русской музыкальной культуры второй половины прошлого столетия.

В. П. Гутор ставит перед собой задачу — «осветить принципы давыдовской школы; эта трудная задача, — пишет он, — в данном случае упрощается благодаря тому, что Давыдов, как немногие, даже из числа исключительных артистов, ясно сознавал приемы своей игры и логически обосновывал их в своих объяснениях ученикам».

Хотя в рамках небольшой брошюры, конечно, невозможно исчерпывающе изложить и полностью раскрыть содержание и сущность давыдовской школы, работа В. П. Гутора — наблюдательного музыканта и одаренного методиста, заставшего Давыдова в последний период его педагогической деятельности (1886—1887), представляет несомненный интерес. В сочетании с изданной Музгизом Школой Давыдова и воспоминаниями других его учеников, брошюра позволяет в значительной мере восстановить облик Давыдова-педагога и

выявить прогрессивный характер его методических взглядов, в основном сохранивших свое значение до нашего времени.

Трудно переоценить значение давыдовской школы в развитии не только русского, но и мирового смычкового, в особенности виолончельного, искусства. В. П. Гутору принадлежит заслуга первого опыта теоретического обобщения передовых методических воззрений своего великого учителя. Автор подчеркивает самобытность и новое качество «давыдовской или русской школы», которую он противопоставляет немецкой (Ромберг) и бельгийской (Серве). Виолончельное искусство Давыдова В. П. Гутор справедливо называет «новым фазисом в развитии виолончельной виртуозности, не похожим на предыдущие». «Давыдов создал новую эпоху в виолончельном исполнительстве», — пишет он в своей брошюре.

В. П. Гутор не раз обращался к изложению методических и педагогических взглядов Давыдова. В 1891 году в московском журнале «Артист» (№ 16) появилась его статья «К. Ю. Давыдов, как основатель школы» (статья эта была посвящена ученикам Давыдова). Спустя восемь лет в 1899 году статья была автором переработана, дополнена и издана в Москве в переводе на немецкий язык*. К ней были приложены: а) Очерк истории виолончели (свидетельствующий об эрудиции автора, но ныне полностью устаревший) и б) Обзор элементов виолончельной техники (эта работа с восстановленным русским текстом предлагается советскому читателю). В 1914 году В. П. Гутор поместил в Русской музыкальной газете (№ 7/8) статью под названием «Виолончельный класс К. Ю. Давыдова в Спб. Консерватории».

В настоящем издании воспроизводится (с незначительными сокращениями) основной текст брошюры В. П. Гутора, а также приложение, посвященное обзору элементов виолончельной техники. В этом обзоре (обобщающем методические взгляды самого В. П. Гутора) автор останавливается на рассмотрении ряда принципов и приемов, постоянным и сознательным применением которых и обуславливается «чистая и отчетливая игра на виолончели». В основном, здесь идет речь о таких средствах исполнительской выразительности, как чистота (интонирования), отчетливость (четкость), беглость и ровность (звучания). При некоторой устарелости отдельных положений, это приложение во многом сохранило свое значение и, наряду с основным текстом брошюры, может быть использовано в качестве учебного пособия по курсу виолончельной методики.

* Брошюра была издана под названием «C. Davidoff und seine Art das Violoncell zu behandeln» (M., 1899).

Несмотря на некоторые недостатки (непоследовательность во взглядах на историческое развитие виолончельной культуры, недостаточное использование русской виолончельной литературы, известная недооценка специфических особенностей виолончельного исполнительства и др.), брошюра В. П. Гутора является существенным вкладом в историю и методику русского виолончельного искусства.

Прогрессивное развитие советской виолончельной культуры особенно ярко выступает на фоне упадка и деградации музыкального, в частности виолончельного искусства капиталистических стран. Достижения советской виолончельной педагогики не раз были убедительно показаны на Всесоюзных и Международных конкурсах музыкантов-исполнителей. Успехи советских виолончелистов обусловлены передовым методом советского искусства — методом социалистического реализма, обусловлены преимуществами советской системы музыкального образования. Важную роль в процессе формирования и развития советской виолончельной школы играет творческое освоение прогрессивных принципов русской классической школы, в частности виолончельной школы Давыдова.

Работа В. П. Гутора может в значительной мере способствовать ознакомлению советских виолончелистов с основными художественными, педагогическими и методическими принципами давыдовской школы.

При восстановлении авторского текста брошюры редактор стремился, по возможности, сохранить оригинал неизменным. При совпадении текста в брошюре (перевод, 1899) с текстом в названной нами статье из журнала «Артист» (1891) преимущественно сохраняется оригинальный (не подвергавшийся переводу) текст статьи. В других случаях текст восстановлен буквально, лишь с необходимой стилистической корректурой, обусловленной особенностями языка.

В конце брошюры приведены примечания редактора к тексту. Ссылки на эти примечания указываются цифрами в тексте книги.

Москва, 1949 г.

Л. ГИНЗБУРГ



К. Ю. ДАВИДОВ КАК ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ

Сочиняющий музыкант имеет несравненное преимущество перед простым исполнителем, заключающееся в том, что он оставляет свое творчество в почти бесспорной нотной записи; благодаря этому оно всегда может быть восстановлено в живой музыкальной речи и доведено до сознания слушателей. От исполнения же виртуоза не остается ничего, кроме поверхностного воспоминания в памяти его прежних слушателей. Но большой художник может, если не прямо, то косвенно влиять на музыкальных современников и потомков. Во время жизни его окружают молодые начинающие артисты, которые подражают его игре и, как прямые и не прямые ученики, пытаются усвоить его художественные приемы. В его сочинениях для своего инструмента всегда остается что-нибудь, позволяющее сделать определенное заключение об исполнительском стиле этого артиста. Так можно известным образом восстановить его художественное лицо и составить ясное представление об его влиянии на потомство.

К. Ю. Давыдов принадлежал к такого рода выдающимся художественным натурам. Тонкий, многосторонне образованный музыкант и одаренный композитор, он одновременно был несравненным виолончелистом-виртуозом и педагогом. Кто хотя бы раз слышал его игру, пенне его виолончели, тот запомнил это дивное исполнение навсегда. Кто хотя бы недолго имел счастье учиться в его классе, тот выносил впечатления, которые не забываются.

Привлекаемые художественной значительностью Давыдова, к нему являлись даже закончившие образование виолончелисты — исполнители и педагоги, — чтобы получить последнюю шлифовку, чтобы получить школу «давыдовского направления».

Давыдов является представителем особого направления, данного им виртуозной виолончельной игре, основателем школы виолончелистов. Ее можно назвать давыдовской или рус-

ской школой, как некогда основанную Ромбергом — немецкой, а школу Серве — бельгийской¹. Давыдов не был учеником ни одного из тех виолончелистов (Шмидт, К. Шуберт), у которых он учился в буквальном смысле слова; Давыдов усваивал сочинения Ромберга и Серве, чтобы впоследствии избрать иной путь, являющийся новым фазисом в развитии виолончельной виртуозности, — не похожим на предыдущие, послужившие для него исходной точкой. Давыдов создал новую эпоху в виолончельном исполнительстве.

Как один из многочисленных учеников Давыдова, я ставлю перед собой задачу — осветить принципы давыдовской школы; эта трудная задача в данном случае упрощается благодаря тому, что Давыдов, как немногие, даже из числа исключительных артистов, ясно сознавал приемы своей игры и логически обосновывал их в своих объяснениях ученикам.

I

Что касается жизненного пути Давыдова, то надо иметь в виду следующие, определяющие его художественное направление, особенности процесса его музыкального развития. Играя на виолончели с раннего возраста, Давыдов в течение долгого времени видел в этом лишь побочное занятие, с усердием отдаваясь общему образованию в гимназии, а затем на математическом факультете Московского университета. Лишь позже, занимаясь по композиции у Гауптмана в Лейпциге, он начал замечать в ней свое подлинное призвание. Но в течение этого времени молодой Давыдов так далеко продвинулся именно в игре на виолончели и стал настолько известен при этом в музыкальных кругах Лейпцига, что в конце 1859 года выступил в одном из концертов Гевандхауза с исполнением своего сочинения.

Тогда он написал свой первый концерт для виолончели (ор. 5), который, несмотря на обилие музыкальных и технических реминисценций из старых произведений, содержал такие колоссальные трудности, что Давыдов должен был провести несколько месяцев в усерднейших занятиях, чтобы его в совершенстве осилить². При этом он имел достаточную возможность хорошо продумать и отшлифовать приобретенную технику. И тогда-то он, к всеобщему удивлению, предстал перед своими слушателями уже законченным, больше того, — несравненным мастером.

Этот концерт был эпохальным для положения Давыдова в музыкальном мире: из начинающего ученика-композитора, который, наряду с этим, играл на виолончели, он стал первым мастером виолончельной игры своего времени и уже в 1860 году был назначен педагогом лейпцигской консерватории. До-

стигнув славы и признания, Давыдов все же никогда не был влюблен в свою игру; это достаточно видно из того, что, несмотря на свое признанное мастерство, он предпочел претенциозной жизни гастролирующего виртуоза тихую работу педагога виолончельной игры в Лейпциге, позже — педагога истории музыки и виолончельной игры и, наконец, директора консерватории в Петербурге. Лишь очень редко он выступал публично*³. Вместо этого он усердно сочинял и не только для своего инструмента, но и для оркестра и камерного ансамбля, и эти сочинения, как и некоторые, ставшие излюбленными, песни и романсы для голоса с фортепианным сопровождением, теперь высоко ценятся⁴.

Конечно, его игра на виолончели осталась основой его славы. Здесь он был творчески оригинален, в то время как в своих даже превосходных и полных настроения сочинениях он примыкал, в общем, к более значительным композиторам, как Мендельсон, Шуман, Чайковский⁵.

Такой ход развития был вполне естественным для Давыдова; даже больше того: только при таком ходе развития он мог стать тем, чем он был — создающим эпоху представителем своего инструмента.

Виртуозность, по ходячим представлениям, обычно усматривается лишь в преодолении необычайных, пальцеломных трудностей и в извлечении поражающих, неслыханных эффектов. В этом смысле виртуозность отжила свой век и мне нет надобности повторять тех веских осуждений, которым она подверглась в свое время⁶.

Но виртуозность можно понимать и иначе, и в этом смысле ее значение вечно; настоящий виртуоз не стремится сделать возможным невозможное, а хочет прежде всего сказать окружающим его людям нечто значительное и говорит это им на языке своего инструмента. Разрабатывая выразительные особенности инструмента, он создает свою школу, свой стиль.

К. Ю. Давыдов получил университетское образование, а также основательно изучил теорию композиции. Опираясь на это, он смог избежать одностороннего увлечения пальцеломной виртуозностью и сказать людям то, что он сказал своим несравненным исполнением. Благодаря этому же он смог в процессе преподавания точно передать другим свой стиль игры на виолончели и привести ее в органически стройную систему. Благодаря этому же, наконец, он смог создать для своего инструмента такие сочинения, которые не содержат ничего неестественного для инструмента и не оправданного музыкально, не содержат пассажей лишь ради трудности и ко-

* Из его концертных путешествий упомяну здесь исключительно успешное выступление в Париже в 1874 г., а также его последнее концертное турне 1887—1888 гг. по России и Германии, принесшее ему незадолго до смерти непрерывный ряд триумфов.

торые, несмотря на это, очаровывают своим блеском и полнотой, изумляют своей большой техникой.

Конечно, одних данных общего интеллектуального и музыкального развития еще недостаточно, чтобы стать «виртуозом». Для этого нужна особая организация руки, тонкость мышечного чувства, а также способность запоминания осязательных и мышечных представлений (ощущений) и, вообще, совокупность известных анатомических и психофизиологических особенностей, которые не поддаются точному научному определению, и которыми Давыдов несомненно обладал: иначе он, при поразительно малом времени, затраченном на работу, не мог бы достичь совершенной техники. Но именно указанные особенности его общего и музыкального развития дали ему избранное положение среди всех известных исполнителей на смычковых инструментах, виолончелистов и скрипачей, а именно положение глубокого мыслителя в области смычкового искусства.

II

Первоначальным назначением виолончели было исполнение басовой партии в хоре смычковых инструментов, из которых сперва лишь скрипка с поразительной быстротой заняла доминирующее положение как в области выразительного пения, так и в области бравурных пассажей. Виолончельная виртуозность возникла лишь значительно позднее, как подражание уже существующей и достигшей высокого уровня скрипичной виртуозности. Можно сказать, что в руках виртуоза виолончель хочет стать скрипкой: громоздкий, неуклюжий смычковый бас стремится достигнуть микроскопической членораздельности мелодической фразы, выразить бесконечно богатую градацию настроений⁷.

При решении этой задачи многие виолончелисты-виртуозы пришли к совершенно противоположной трактовке своего инструмента и вызвали этим справедливое осуждение^{* 8}.

К. Ю. Давыдов, напротив, впервые поставил вопрос, что вообще может виолончель и чего она не может. Стремясь прежде всего к красоте и естественности тона инструмента, он полагал, что обе нижние струны виолончели *до* и *соль* дают красивый тон только в пределах первой октавы (для каждой струны), если не считать флажолет-

* Эжен Верон шутя говорит по этому поводу в своей Эстетике: «Инструменталисту в результате долгой работы и усилий над прекрасной виолончелью удалось заиграть так, что слепой слушатель мог подумать, будто он слышит посредственную скрипку, рассчитывая на успех у любителей, знающих по опыту насколько трудно выучить медведя грациозно танцевать и заставить большой барабан звучать, как маленькая флейта». (Eugene Veron, L'Ésthétique. Paris, 1878, стр. 370)

По Ромбергу: все в одной позиции, на четырех струнах.

По Давыдову:

I II I II

4 1 4 2 1 4 2

Правда, в сочинениях Ромберга лишь изредка встречается возможность подобных аппикатурных изменений. Вообще же, ромберговская техника, столь характерна длительными выдерживаниями одной и той же позиции, что ничего не остается, как следовать его аппикатуре.

Но так как виолончельные струны, особенно *соля* и *до*, в высоких ставочных позициях вообще отвечают с трудом, следует особое внимание обратить на отчетливость, причем необходимо:

во-первых, возможно сильнее опускать каждый палец левой руки; *

во-вторых, сильно захватывать струну смычком, обращая внимание на параллельное поставке ведение смычка;

в-третьих, несколько подчеркивая фразировку, отчетливо акцентируя, выделять опорные ноты соответствующих пассажей (NB) и т. д.

* См. примечание № 25 (Ред.)

Как трудно отчетливо и красиво исполнить это неблагоприятное место, знает, пожалуй, каждый сознательно над ним работавший виолончелист.

Положив частую смену позиций в основу виолончельной техники, Давыдов неизбежно пришел к установлению основного принципа смены позиций, который можно сформулировать следующим образом:

Палец, который приходится на первую ноту новой позиции, должен сразу опуститься (упасть) на струну в соответствующем месте, что становится возможным лишь благодаря незаметному скольжению в новую позицию пальца, уже лежащего на струне (в старой позиции).

Собственно говоря, понятие «позиция» в том смысле, как оно установлено для скрипки, неприменимо к виолончели. На скрипке можно исполнить в одной позиции любую гамму, любой пассаж, не выходящий из пределов объема каждой позиции (до шестнадцати диатонически расположенных нот). На виолончели же это возможно лишь в первой позиции и только в тональностях, допускающих применение открытых струн (т. е. только в тех тональностях, в которых нет диеза или бемоля на нотах *до, соль, ре, ля*), или же в ставочных позициях, в которых, правда, данный пассаж нередко звучит довольно скверно.

Частая смена позиций представляет таким образом для виолончелиста неизбежную трудность в значительно большей мере, чем для скрипача.

Но, даже и помимо ее неизбежности, смену позиций следует предпочесть игре в одной позиции как средство для более выразительного и совершенного в техническом отношении исполнения.

Привычка пользоваться, как можно чаще, движениями всей руки способствует силе и точности пальцевого удара; фраза, исполняемая на одной струне со сменой позиций, звучит более цельно, чем в одной позиции, когда звуки одной фразы распределяются на двух или даже трех струнах различного тембра. В этом смысле по возможности частое перемещение руки может рассматриваться как основной принцип новейшей инструментальной виртуозности; направление, данное Давыдовым развитию виолончельной игры, совпадает по времени с подобным же движением в области виртуозности скрипичной и фортепианной*.

* Уже ко времени Моцарта в фортепианной игре начали применять при трели попеременно три или даже четыре различных пальца, а также менять пальцы при повторении одной и той же ноты или при исполнении некоторых украшений (мордент и др.).

Другую трудность для виолончелиста представляет ведение смычка.

Чтобы привести в колебание толстые и длинные струны своего инструмента, виолончелист должен применить значительно больше силы, чем скрипач, имеющий дело с более тонкими и короткими струнами.

Отсюда вытекает для виолончелиста невозможность играть некоторые пассажи одной кистью при неподвижной руке и необходимость участия в работе локтя,—словом, меньшая подвижность смычка*, чем у скрипача.

Другое и немалое ограничение при ведении смычка для виолончелиста заключается в его очень частом предпочтении штриха вниз смычком штриху вверх смычком, когда он хочет извлечь хорошо звучащий, отчетливый тон на нижних струнах своего инструмента.

Еще одно обстоятельство виолончелист должен иметь в виду, а именно, избегание побочных шумов, возникающих от трения смычка о струну и более значительных на виолончели, чем на скрипке. Уже Дюпор (младший, 1749—1819) поставил перед виолончелистами категорическое требование — вести смычок параллельно подставке, допуская при этом в известных случаях, для достижения выразительного *crescendo* и *diminuendo* некоторое приближение смычка к подставке или к грифу, т. е. перемещение смычка вдоль струны**. Но как это сделать, Дюпор не говорит, а между тем в этом весь вопрос: бесцельное и беспорядочное движение смычка вдоль струны, особенно у неопытного виолончелиста, является главным источником столь неприятных скрипов и свистов, которые правильно дают повод шутя сравнивать игру неумелого виолончелиста с передвиганием комода по комнате.

Но если смычок должен перемещаться все время вдоль струны, как придать ему движение, не вызывая при этом названных шумов?

На этот вопрос Давыдов дает следующий ответ: чтобы приблизить смычок к грифу (при *diminuendo*) или к подставке

* Я позволю себе здесь обратиться с вопросом к скрипачам, не является ли именно подвижность локтя главным требованием и в скрипичной технике, если желают извлечь большой, полный тон и то, что можно назвать свежей, живой, «атакой» звука, обозначаемой французами «*mordre la corde*» (т. е. укунить струну смычком)? Для этого требуется, правда, очень небольшое, но мгновенное и энергичное движение кисти, возможное, особенно при штрихе вверх смычком, лишь при свободном, несколько приподнятом, локте. Этот вопрос важен и, насколько мне известно, еще недостаточно обсужден.

***Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'archet.* Paris (без обозначения года)¹⁰.

(при *crescendo*), следует придать ему несколько наклонное (косоугольное) по отношению к струне положение (при движении смычка, параллельном подставке, волос смычка образует со струной прямой угол), повернув его в требуемую сторону (т. е. к грифу или подставке) той его частью, которая еще не была на струне.

Это косое положение смычка должно лишь весьма незначительно отклоняться от своего обычного перпендикулярного положения; оно должно рассматриваться известным образом *in statu nascendi*, как «кривящееся», а не как «искривленное». Это легко показать непосредственно, но трудно описать словами, как и многое другое в технике, что можно в совершенстве представить лишь в процессе живого преподавания. В предлагаемых рисунках я, для ясности, значительно преувеличил названное косое положение смычка, чтобы сделать его наглядным.

Переход смычка с одной струны на другую можно определить как увеличение нажима смычка при переходе с более тонкой на более толстую струну (*ля-ре, ре-соль, соль-до*) или уменьшение нажима смычка при переходе с более толстой на более тонкую струну (*до-соль, соль-ре, ре-ля*)*. В обоих случаях требуется одно и то же наклонное (косоугольное) положение смычка, т. е. с несколько приподнятым концом смычка и несколько опущенной колодкой.

Чтобы этот весьма важный для ведения смычка принцип сделать наглядным для читателя, я помещаю здесь схематически выполненные рисунки, изображающие различные случаи положения смычка.

Если предписано равномерное *piano*, то смычок следует вести параллельно подставке, пересекая струну только в точке *p*, вблизи грифа:

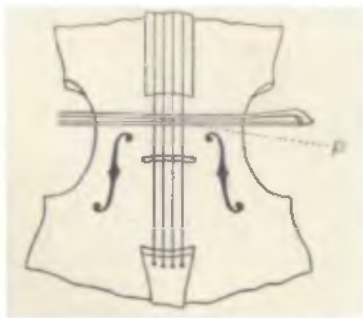


Рис. № 1.

* Струны, обвитые металлом, рассматриваются здесь, в противоположность не обвитым, как более толстые (тугие), в смысле струн, с трудом отвечающих¹¹.

При равномерном forte смычок должен пересекать струну в точке *f* вблизи подставки. Веление смычка остается все время параллельным подставке:

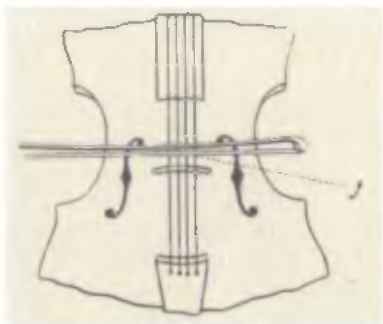


Рис. № 2.

Это правило в высшей степени важное для каждого музыканта, играющего на смычковом инструменте, необходимо для достижения равномерного forte; оно устанавливается уже «Gründliche Violinschule» Леопольда Моцарта (1719—1787) ¹². Но на виолончели, особенно на низких струнах, это чрезвычайно трудно, а на струне *до* при штрихе вверх смычком почти невыполнимо ¹³.

Эти мои замечания пусть особенно примут во внимание дирижеры в тех случаях, когда они желают добиться энергичного звучания смычковой группы инструментов при равномерном forte. В этом отношении даже наши лучшие оркестры часто оставляют желать лучшего.

Если при штрихе вниз смычком желают произвести crescendo, следует несколько опустить конец смычка. Если же при штрихе вверх смычком делают diminuendo, то приподнимают колодку смычка, чем достигается то же положение смычка:



Рис. № 3.

Если при штрихе вниз смычком желают произвести diminuendo, слегка приподнимают конец смычка, а при crescendo

штрихом вверх смычком несколько опускают колодку, что в равной мере придает смычку косое положение иного рода, чем в предыдущих случаях.

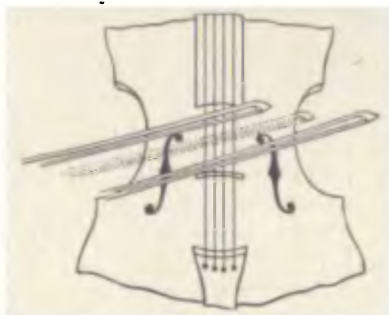


Рис. № 4.

Рисунок № 5 поясняет последовательные положения смычка, когда он при штрихе вниз переводится со струны *до* на *соль*, с *соль* на *ре*, с *ре* на *ля*, — или при штрихе вверх смычком в обратном направлении, т. е. с *ля* на *ре*, с *ре* на *соль*, с *соль* на *до*. Принимаемые смычком положения остаются при этом теми же, но их следует рассматривать в обратной последовательности.

Рисунок № 6 представляет изменения в положении смычка для переходов со струны *до* на *соль*, с *соль* на *ре*, с *ре* на *ля* при штрихе вверх смычком, а также со струн *ля* на *ре*, с *ре* на *соль*, с *соль* на *до* при штрихе вниз смычком.



Рис. № 5.

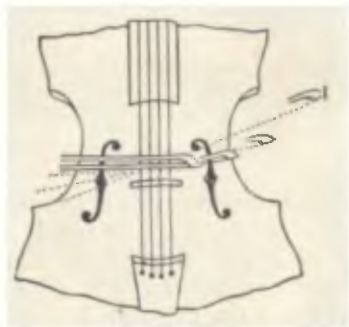


Рис. № 6.

Следование изложенным здесь правилам Давыдова для различных случаев ведения смычка делает возможным равномерное усиление и уменьшение нажима смычка на струну, благодаря чему исчезают все неприятные побочные шумы при внезапном изменении нажима.

Отсюда та совершенно особенная, ласкающая ухо мягкость тона, которая поражала слушателей давыдовской игры.

Но с другой стороны, Давыдов отказывался от некоторых энергичных оттенков, производящих часто большое впечатление в игре искусного скрипача. Подобные эффекты он считал невозможными на виолончели без того, чтобы не перейти границы прекрасного.

Я вспоминаю ответ Давыдова на заданный ему однажды в классе вопрос: как сыграть повышающийся пассаж с переходом через все струны (с *до* на *соля*, с *соля* на *ре*, с *ре* на *ля*), если при этом требуется сделать энергичное *crescendo*, ведя смычком вниз*. Он ответил, что по его убеждению на виолончели это нельзя сделать без ущерба красоте тона, и при этом добавил: «Если выбирать между выразительным эффектом и красотой тона, то я склоняюсь на сторону последней¹⁵. Впрочем, я никому не навязываю своих правил, так как ни один человек не свободен от недостатков. Я приобрел высказанную точку зрения, наблюдая игру хороших скрипачей и принимая во внимание природные свойства моего инструмента. Наблюдайте, ищите, может быть придумаете что нибудь лучшее».

В этом ответе открывается подлинный мыслитель, достойный удивления в своей скромности.

Впрочем, затронутое здесь затруднение не столь велико, как может показаться на первый взгляд. Если, например, принципиально невозможно при переходах смычка с более толстых струн на более тонкие сделать *crescendo* при штрихе вниз смычком, то в каждом отдельном случае можно найти особые приемы, чтобы преодолеть данную трудность.

Возьмем, например, пассаж из первого соло третьего концерта Давыдова:



Здесь *diminuendo* в первых двух четвертях такта, обусловленное переходами смычка при штрихе вниз смычком, в известной мере компенсируется последующим *crescendo*, когда смычок достигает струны *ля* и больше не должен переходить со струны на струну. Искусный виолончелист может сделать

* Всмотревшись внимательно в рисунки №№ 5 и 6 и сравнив их с рисунками №№ 3 и 4, читатель увидит без сомнения, что переход со струны на струну вообще возможен лишь при следующих сочетаниях: в переходах с более толстой струны на более тонкую — *crescendo* при штрихе вверх смычком и *diminuendo* при штрихе вниз смычком; в переходах с более тонкой струны на более толстую — *diminuendo* при штрихе вверх смычком и *crescendo* при штрихе вниз смычком. Обратные случаи (*diminuendo* при штрихе вверх смычком в переходах с более толстой струны на более тонкую и т. д.), к которым относится и описанный выше случай в классе Давыдова, для виолончелистов невозможны¹⁶.

названное *diminuendo* почти незаметным, а последующее *crescendo* больше выделить и таким образом достичь желаемого эффекта*.

Я остановился на этом вопросе несколько подробней, так как вопрос этот — открытый, в котором многое еще нужно исследовать, как это думал и сам Давыдов. Виолончелисты его школы должны обратить внимание на этот вопрос, как на задачу, завещанную Давыдовым своим ученикам.

IV

Кроме изложенных основных принципов виолончельной техники, существует еще много менее существенных трудностей; преодоление их возможно лишь при постоянном, внимательном следовании обоим основным принципам, из которых первый обуславливает технику левой руки, второй — технику смычка. Не входя подробнее в частности виолончельной техники, я все же считаю уместным сказать здесь несколько слов об исполнении флажолетов и привести несколько примеров из сочинений Давыдова. И то и другое должно послужить дальнейшей иллюстрацией глубокого понимания Давыдовым природы виолончели.

Флажолетные звуки, благодаря свойственной им прелести, уже издавна привлекали внимание виолончелистов. В виолончельных сочинениях нередко встречаются короткие мелодии и пассажи, состоящие из флажолетных звуков различных струн. Например, в *Andante* девятого концерта Ромберга:



Далее, в теме «*Fantaisie caracteristique*», а также в финале «*Concerto militaire*» Серве и т. д.

В процессе своей педагогической деятельности Давыдов делал следующие в высшей степени важные замечания, касающиеся исполнения флажолетов:

1) Если флажолетный звук должен долго звучать, то следует сперва лишь довольно легко коснуться струны пальцем, затем постепенно усилить нажим пальца на струну с небольшой вибрацией, после чего нажим уменьшить и закончить легким касанием (вид *mezza di voce*, в нажиме пальца).

2) При коротких флажолетных звуках палец точно бросают на струну при сильном штрихе; тогда, после оставления

* Едва заметное *diminuendo* в конце пассажа, примерно на двух-трех последних шестнадцатых, необходимо, чтобы возможно мягче взять длинный флажолетный звук *a*².

пальцем струны, флажолет продолжает еще некоторое время звучать.

Как прелестно умел Давыдов применять иногда встречающиеся флажолеты последнего рода в своих сочинениях, показывают следующие места из его первого концерта:

8 I ч. Allegro moderato



10 II ч. Andante



(Allegretto)

11 III ч.



12



V

То, что непосредственно дано скрипачу малыми размерами его инструмента: подвижность и гибкость тона, крайняя незначительность побочных шумов при ведении смычка, большая отчетливость в пассажах, которые могут быть исполнены в одной позиции или при незначительных сменах позиций,— все это виолончелист должен завоевать глубоким изучением и продолжительным трудом.

Тонкая, отчетливая игра, при совершенно чистой интонации, чистота звука (в смысле отсутствия побочных шумов),— все это для скрипача дело инстинкта, азбука, которой он быстро и легко овладевает. Виолончелист же достигает всего этого лишь в результате сознательной длительной работы.

Большинство виолончелистов даже не подозревают этих трудностей, не говоря уже об их устранении. Будучи людьми, не лишенными музыкальности, они сплошь да рядом, не в обиду будь им сказано, играют невозможно. Единственное, что спасает их игру и дает возможность вообще слушать их,— это красота самого тона виолончели, его полнота и сила, близость его тембра к человеческому голосу (тенору и басу), большая прелесть, придаваемая виолончельному звуку таким дешевым и более легким для виолончелиста, нежели для скрипача, средством, как вибрация¹⁶.

Давыдов нередко говорил: «От музыки, как и вообще от искусства, я требую правды; а о правде я лишь тогда могу говорить, когда играется та нота, которая написана». На первый взгляд это последнее замечание кажется общим местом. Но надо быть виолончелистом, надо пройти школу Давыдова, надо вообще послушать многих виолончелистов, играющих нечисто и не те ноты, которые написаны, и делающих это не от недостатка слуха или музыкальности, а просто потому, что никто не обратил их внимания на те художественные приемы, благодаря которым могут быть преодолены величайшие трудности виолончельной техники,— чтобы понять глубокий смысл, лежащий в основе приведенного давыдовского афоризма.

Задачу виолончелиста Давыдов усматривал в том, чтобы он внимательно слушал скрипача, полностью осознавал его художественные приемы и все это, с большой осмотрительностью учтя и продумав, применял на своем инструменте.

Неоднократно он ставил своим ученикам требование: «слушайте внимательно скрипачей, наблюдайте их приемы; всем, что я знаю, я обязан хорошим скрипачам». К этому он шутя добавлял: «я рад бы послушать когданибудь хорошего виолончелиста, но... такого нет». Говоря это, он далек был от самовозвеличения и самовосхваления. Для этого он был слишком скромен. Он хотел этими словами выразить простую и очевидную истину, которую он впервые сознательно сформулировал и применил в своей успешной деятельности; виолончелист-виртуоз возможен после того, как появился скрипач-виртуоз, виолончелист возникает, слушая скрипача¹⁷.

Но осмысливая и логически обосновывая приемы смычкового пения, виолончелист может со своей стороны оказаться полезным и научить кой-чему того, кто был для него образцом и примером. В этом смысле я могу горячо порекомендовать всем скрипачам давыдовскую виолончельную Школу, в которой впервые с тех пор, как существует педагогическая литература для смычковых инструментов, дано общее, рациональное обоснование правил, касающихся как левой руки, так и ведения смычка и применимых

вообще ко всем смычковым инструментам — и к скрипке, и к альту, и к виолончели, и к контрабасу, с известными видоизменениями и ограничениями для каждого из этих инструментов¹⁸.

До Давыдова вообще не существовало рациональной теории смычковой техники, и однако скрипачи могли с помощью единичных из собственного опыта полученных принципов практически довести скрипичную игру до высокого уровня технического совершенства. Для виолончелистов это было возможно лишь в исключительных случаях, а именно у таких больших артистов, как Ромберг, Серве и Давыдов*. Но Ромберг и Серве, достигнув высокого мастерства и красоты в игре, унесли с собой в могилу свои художественные приемы и методы игры, так как они не осмыслили их и не изложили в форме общедоступного учения и правил. Лишь в своих виолончельных произведениях оставили они нам неопровержимые свидетельства своего мастерства. Давыдов же, достаточно одаренный, чтобы инстинктивно и бессознательно прийти к мастерской игре, был еще к тому научнообразованным и глубокомыслящим человеком; это дало ему возможность продуманно обосновать свое искусство трактовки виолончели и изложить свои принципы в логически обоснованной форме.

Тем самым он создал прочную основу для дальнейшего развития виолончельной виртуозности и в высшей степени облегчил работу будущих представителей его инструмента.

Кто хочет далее развить виолончельную технику, должен сперва освоить давыдовское наследие и в совершенстве проработать достигнутое им.

VI

В своей педагогической практике Давыдов совершенно оставлял без внимания чудовищную массу этюдов и инструктивных пьес для виолончели, которая в большей своей части лишена как музыкального, так и технического значения и может принести ученику скорее вред, чем пользу. Лишь то лучшее, что вообще существует в виолончельной литературе, рекомендовал он для изучения.

Он имел дело почти исключительно с уже значительно подвинутыми учениками, которым он, в качестве первой у него работы, предлагал пройти, к примеру, второй концерт Ромберга. В тех случаях, когда он в виде исключения занимался и с менее подвинутыми учениками, он давал играть почти исключительно инструктивные (педагогические) сочинения Ромберга и Дюпора. За год до смерти Давыдов издал превосходную, к сожалению, оставшуюся незаконченной вио-

* Если с достижениями этих трех артистов сравнить то немногое, что разработали до них Боккерини и Дюпор, удивляешься их продуктивности, не имеющей примеров в истории других инструментов¹⁹.

лончельную Школу, в которой он возможно кратко и музыкально-красиво излагает ученику первые слова виолончельного языка²⁰. В отношении одаренных учеников (большой вопрос, следует ли вообще заниматься с недостаточно одаренными) стало возможным удовлетвориться для начала давидовской Школой, с некоторыми упражнениями из Школ Ромберга и Дюпора в виде дополнения и некоторыми ромберговскими дивертисментами, вариациями и концертно в виде продолжения. Стало возможным, наконец, покончить с пережевыванием бесполезных нелепостей, известного и распространенного собрания доцауэро-куммеро-грюцмахерской пачкотни²¹. Этим было бы сделано действительно большое доброе дело для учащихся на виолончели. Пусть это доброе дело осуществится с именем Давыдова!

В изучении лучшего в виолончельной литературе он видел главную задачу каждого виолончелиста. Он считал это одновременно и средством достижения совершенной техники и вкуса в исполнении.

От своих учеников, с которыми количественно он занимался очень немного, Давыдов требовал безусловно сознательной работы, сопровождаемой постоянной самокритикой.

«Что именно трудно в той или иной пьесе, и почему?»

«Из каких отдельных трудностей слагается тот или иной трудный пассаж?»

«Что может виолончелист показать в исполнении той или иной пьесы?»...

Задавая подобные вопросы, Давыдов приучал своих учеников анализировать пьесу. Он следил за каждым шагом в их работе. В каждом отдельном случае ученик должен был применять изложенные выше принципы. С железной последовательностью он должен был концентрировать свой труд на отдельных, строго индивидуализированных задачах и не раз недели, даже месяцы, посвящать овладению двумя-тремя строптивыми тактами.

При этом Давыдов стремился воспитывать своих учеников возможно всесторонней. Рациональным выбором пьес, которые предлагались им к изучению, он хотел, насколько это было возможно, помешать удобному, но вредному для еще не всесторонне развитого виолончелиста предпочтению какого-либо одного излюбленного стиля, одного рода исполнения, одного виолончельного композитора. Изучение классического, несколько старомодно-тяжеловесного Ромберга и грациозного, кокетливо-порхающего Серве красной нитью проходило в занятиях каждого ученика Давыдова: временами он чередовал их с некоторыми новейшими композиторами²². В выборе пьес для изучения каждым отдельным учеником Давыдов проявлял изумительный педагогический такт: всегда он каждому давал именно то, что требовалось для его развития в данный момент.

В своих замечаниях, которые он делал ученику по поводу выученной пьесы, Давыдов всегда обращал внимание на те недостатки исполнения, устранение которых было своевременным для данного ученика; остальное, что было еще несовершенным и неосвоенным, он оставлял пока без внимания, откладывая заботу о нем на будущее время. В этом — секрет тех быстрых успехов, которые делали ученики его класса; в этом обстоятельстве лежала и причина того высокого авторитета, которым пользовалось каждое слово учителя среди его учеников.

Свои замечания, исправления и советы Давыдов делал всегда спокойно, подчас с юмором, в то же время подзадоривающе к прилежной работе, всегда очень мягко, доброжелательно, с дружеской улыбкой. Почти никогда он не сердился на ученика, не выходил из себя. Да это и не могло с ним произойти, потому что он всегда точно знал, что можно в данный момент требовать от ученика при уровне его таланта и степени его технической подвинутости. С другой стороны, и ученики всегда знали, с чем можно и с чем нельзя явиться в класс к большому мастеру.

Что касается исполнения, вкуса, выражения, Давыдов никогда не навязывал ученику своего понимания; почти никогда он ученику ничего предварительно не проигрывал, и ограничивался в этом отношении лишь замечаниями общего характера, давая лишь намек, чтоб пробудить дремавшее в ученике собственное понимание. Он заботливо охранял индивидуальность каждого ученика, давал этой индивидуальности свободно развиваться, привлекая временами внимание ученика лишь к тому, что было в его исполнении уродливого или преувеличенного²³.

Одного лишь он требовал от ученика: чувства меры. Показав, к примеру, ученику какой-либо художественный прием, Давыдов ждал некоторое время, пока ученик полностью его не усвоит. Тогда лишь он замечал: «прекрасно, теперь вы это поняли и усвоили, но вы это преувеличиваете, как будто хотите мне показать, как вы это прекрасно умеете сделать. Подобного намерения не следует обнаруживать». После такого замечания, всегда во-время сделанного, все преувеличенное и неестественное в исполнении ученика само собой исчезало, а изучаемый художественный прием получал красивое, простое и естественное выражение; он становился вторым «я» ученика.

VII

Я должен сказать еще несколько слов об исполнении Давыдова. Правда, очень трудно словами создать столь же ясное представление об исполнении артиста (которого больше

нельзя услышать), какие нотные знаки даю́т о мелодии. Надо было его самого слышать, чтобы иметь об этом понятие.

Прежде всего Давыдов в своем исполнении обладал тем, что я не могу назвать иначе как силой убеждения. В его игре каждая мелодическая фраза выступала необыкновенно тонко и поэтично, глубоко искренне и душевно. Каждая фраза, даже из самой незначительной пьесы, исполненная им, ярко запечатлевалась в воображении слушателя и будила в нем убеждение, что данная фраза должна быть исполнена именно так, а не иначе, и что исполненная по-другому, она потеряет нечто существенное, главное, без чего в ней не может быть ни жизни, ни красоты.

Кто слышал в последнем исполнении Давыдова в 1888 г., например, Колыбельную Кузнецова или *Cantabile* Ц. Кюи, согласится со мной, что именно Давыдов своим исполнением воссоздал эти прекрасные пьесы, вдохнул в них жизнь и душу. Никто, может быть даже сами авторы этих пьес не представляли себе в них такой красоты и жизни, какую открыл в них своим исполнением Давыдов.

Другая вспоминающаяся мне особенность его исполнения, — это — сдержанность чувства, как будто он стыдился показать другим то, что происходит в глубине его души. Лишь в тех фразах, которые образуют кульминацию музыкального произведения, и в которых артист не может сдержать себя, оставаясь искренним и правдивым, Давыдов давал своему чувству проявиться свободно и мощно, производя глубокое и проникающее в душу слушателя впечатление.

В виде примера я могу привести исполнение Давыдовым второй темы из его *a-moll'*ного концерта, особенно затягивание некоторых нот в третьем и седьмом тактах этой темы.

Это можно назвать *rubatissimo* в смысле резкого нарушения такта. Но попробуйте вы, любезный читатель, если вы виолончелист, сделать на своем инструменте, подражая мастеру, это *rubatissimo*, и вы увидите, что ваша попытка, даже если вы и отличный исполнитель, окажется чем-то отвратительным, даже диким, в то время, как у Давыдова вы были живейшим образом захвачены красотой и психологической правдой этого *rubatissimo*. Сделайте из своего неудавшегося эксперимента вывод и вы вместе со всеми его учениками преклонитесь перед их учителем. Они все играют, преподают, сочиняют для виолончели, как кто умеет. Один вкладывает в свою деятельность десять талантов, другой — пять, третий — лишь один, сколько у кого есть. Но все они служат одному делу, работают в одном направлении, указанном им великим мастером, образуют его школу. Ученики его будут существовать до тех пор, пока будет существовать виолончель, пока будут заниматься музыкой в ее нашем современном понимании²⁴.

ОБЗОР ЭЛЕМЕНТОВ ВЬОЛОНЧЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Чистая и отчетливая игра на виолончели труднее, чем на любом другом инструменте. Она вообще возможна лишь при сознательном применении определенных принципов и правил, которые я хочу здесь изложить.

I

Вообще можно сказать, что кто не имеет слуха, не может чисто играть. Но обратное нельзя утверждать, так как в известных случаях можно иметь хороший слух и все же играть фальшиво, можно даже приучить себя к фальшивой игре и не замечать, что играешь фальшиво*.

Современный музыкальный мир настолько привык к темпированному строю фортепиано, что никто не замечает отклонений от истинных соотношений тонов**.

Если бывают вынуждены пользоваться фортепиано, которое плохо держит строй, и если при этом нет возможности его часто настраивать, то в конце концов перестают замечать отклонения отдельных тонов от обычных звуковых соотношений. Когда скрипач или виолончелист пытается играть на инструменте, мензура которого отличается от привычной ему, то в начале он многое будет играть фальшиво, хотя и будет стремиться приучить свою руку к непривычной мензуре; лишь длительной тренировкой он может полностью ознакомить свою руку с чужой мензурой.

* Дюпор говорит по этому поводу: «Доказывает ли фальшивая игра отсутствие слуха? Я отвечаю, что встречал многих людей, которые пели чисто, но играли фальшиво» (Duport, J. L. — *Essai sur le doigté*.... стр. 114.— Ред.).

** См. достойную прочтения статью Давыдова «Некоторые явления, происходящие от строя виолончели чистыми квинтами», опубликованную в петербургском «Музыкальном листке» в 1873 г. (от 2 декабря.— Ред.).

Начинающему или беспечному дилетанту всякая мензура чужда. Лишь тщательным изучением требуемых растяжений между отдельными пальцами можно достигнуть уверенной и чистой игры. Наша рука устроена так, что второй и третий пальцы теснее связаны между собой, чем другие соседние пальцы. Поэтому их трудно широко раздвинуть, особенно, если концы пальцев, находясь на прямой линии, должны произвести нажим.

Отсюда возникает необходимость, уже в простейшем случае, удалить несколько третий палец от второго, что при выпуклой постановке пальцев не так легко, например, если пожелать исполнить на виолончели на струне *ля* следующую последовательность звуков:



Если отдалить третий палец от второго, то и четвертый палец стремится отдалиться от третьего. Следует его приучить к преодолению этого стремления и ставить его возможно ближе к третьему пальцу. Все большие интервалы могут составляться из полутонов; поэтому, охватывая целый тон первым-третьим или вторым-четвертым пальцами, 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 узко.

Рассмотренные здесь напряжения или приспособления пальцев к требуемым дистанциям можно изобразить наглядно следующим образом:



Знак ↑ означает напряжение кверху, знак ↓ означает напряжение книзу (оба в смысле высоты тона).

Иному читателю это разъяснение может показаться слишком педантичным, но кто в преподавании виолончельной игры часто имеет дело с начинающими и при этом почувствовал

трудности добиться совершенно чистой интонации, тот оценит мои наблюдения и использованием их значительно облегчит начальное обучение.

Только, когда рука привыкнет к упомянутым расстояниям между пальцами и будет уверенно попадать на каждый тон в одной позиции*, можно перейти к так называемому большому растяжению, при котором первый и второй пальцы охватывают интервал большой секунды. Но при этом следует преодолеть склонность третьего и четвертого пальцев отдалиться от второго, что, при большом растяжении между первым и вторым пальцами нелегко.

Особое исключение представляет пассаж в «Morceau de Concert» Серве, где третий и четвертый пальцы также должны взять целый тон²⁵:



Рекомендуется познакомить ученика с большим растяжением сперва в IV позиции, где расстояния между пальцами уже, чем в первой позиции:



Ориентиром здесь должно служить положение второго пальца:



* Для этого следует применять первые упражнения (в первой позиции) из виолончельных школ Ромберга и Давыдова. Подобные упражнения в четвертой позиции каждый педагог сам легко сможет найти. Например:



Для большого растяжения, а также для чередования большого и малого растяжений, образцовыми являются упражнения №№ 28 и 29 из Школы Давыдова.

Смена позиций сперва может применяться лишь в несвязанных тонах, чтобы подготовить должную смену позиций в легато²⁶. Для этого можно использовать следующее упражнение Грюцмахера («Ежедневные упражнения»)*:



или в транспонированном виде для большого растяжения:



Оба упражнения следует перенести и на три другие струны. Упражнения этого рода имеются у Ромберга и Дюпора; с небольшими изменениями, — во избежание промежуточных (половинных) позиций, — они с успехом могут применяться, пока ученик не будет в состоянии исполнить №№ 30 и 35 из давидовской Школы, где творчески трактуются различные случаи смены позиций между первой и четвертой позициями в легато.

Что касается ведения смычка, то во всех этих упражнениях следует попеременно применять весь смычок и половину его, по принципам, изложенным на страницах 11—20 Школы Давыдова²⁷. При смене позиций в легато ученик должен следить за тем, чтобы последняя нота старой позиции была ясно слышна и не смазывалась из-за трудности перехода в новую позицию. (См. Школу Давыдова, стр. 77.)

Для изучения промежуточных позиций и смены позиций вообще укажу на Школу Давыдова.

Прежде, чем ученик перейдет к наложению большого пальца (ставке), очень важно усвоить более высокие позиции (выше IV) без наложения большого пальца, чтобы постепенно приспособить руку к чередованию обоих различных положений.

В о-п-р-в-ы-х: изучение различных растяжений между первым-вторым, вторым-третьим пальцами для достижения

* Флажолет *1я*, который берется вытянутым третьим пальцем, не представляет затруднения для ученика. Чтобы приучить к нему руку, можно использовать следующую последовательность:



резкого различия тона и полутона, причем целый тон и полутон всегда берутся соседними пальцами*.

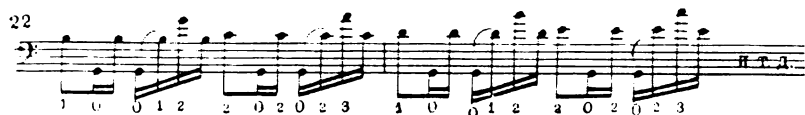
Во-вторых: изучение растяжения всей руки относительно большого пальца, при наложении большого пальца. Первый палец при этом всегда склонен слишком отдалиться от большого; вследствие чего его следует оттягивать книзу:



Чтобы первый палец поставить ближе к большому и при этом сохранить вышуклое положение руки, Ромберг советует «держаться между большим и первым пальцами толстую бутылочную пробку». Хотя этому совету не надо следовать буквально, он пригоден для разъяснения ученику положения руки при ставке.

При игре в положении ставки, соседние пальцы, как было сказано, охватывают тон или полутон. В более высоких позициях надо стараться брать полутоны возможно тесней (а);

* См. относящееся к этому разъяснение на стр. 71 и след. Школы Давыдова. Достаточные возможности приспособить руку к указанным позициям даст соната Ромберга, соч. 43, № 2:



в более низких — тоны по возможности шире (б); в средних — внимательно следить за обонми (в):



Целый тон труднее всего взять вторым-третьим пальцами *. Дивертисмент op. 46, Cantabile и Вариации op. 50, Концертино op. 51 Ромберга и другие более легкие сочинения дают достаточный материал для овладения ставочными позициями.

Отличную службу могут сослужить соответственно транспонированные некоторые этюды из школы Давыдова, например № 29 — в до миноре:



II

Отчетливость зависит, во-первых, от пальцевых ударов: чем точнее, энергичней удар пальца, тем отчетливее будут звуки, особенно в легато.

Чтобы повысить энергию пальцевого удара, рекомендуется упражняться в том, чтобы делать слышимыми звуки путем одного лишь пальцевого удара, не касаясь струны смычком ²⁸.

Наиболее простым и легким упражнением этого рода является следующее трелевое упражнение:

* Я не стал бы так подробно останавливаться на соотношении тона и полутона, если бы встречался с этим лишь у начинающих. Но, к сожалению, и на выдающихся современных виолончелистов нельзя иной раз положить в этом деле. Я слышал фальшивую игру виолончелиста в квартете мировой известности при исполнении следующего места из квартета Бетховена, op. 130 (B-dur).



Ми-бемоль было слишком низко, до-бемоль и ля-бемоль — слишком высоко, остальное — точно и шатко.



или в такой последовательности:



Значительно трудней, но исключительно полезны гаммы со сменой позиций:



При этом не сразу удастся ученику сделать посредством удара первого пальца слышимыми звуки, обозначенные буквами NB - - ля и ре-диез.

Во-вторых, и в гораздо большей степени, отчетливость зависит от ведения смычка и притом в двух отношениях:

а) от параллельного подставке ведения смычка, на что особое внимание следует обратить, исполняя несколько звуков одним штрихом (легато). (См. Школу Давыдова, стр. 21);

б) от точного разделения (распределения) длины смычка на исполняемые звуки. Если исполняются два звука одним штрихом, то на каждый звук должна прийти ровно половина смычка; также при исполнении трех звуков легато, на каждый звук приходится треть смычка и т. д.

Правда, первая восьмая, первая триоль и т. д. получают несколько большую длину смычка, как тяжелые акцентированные звуки, которые должны быть выделены за счет длительности, а не за счет преувеличения силы звука. Виолончельistu, из-за тяжеловесности и густого тембра виолончельного тона, в интересах отчетливости может быть позволено даже некоторое преувеличение.

Высказанное требование кажется простым и понятным, но его трудно выполнить*.

Правая рука начинающего имеет склонность при штрихе «вниз», позволять смычку залезать на гриф и не доводить его (смычок) до конца. Это происходит от того, что руке трудно оказывать на смычок нажим, когда она находится далеко от корпуса. При штрихе «вверх», наоборот, штрих смычка оказывается слишком коротким: начинающий обычно ведет смычок слишком быстро, приближаясь при этом к подставке. Его рука стремится скорее возвратиться ближе к корпусу и производит больший нажим на смычок.

Царапанье у колодки и неясный шорох у конца смычка — неизбежные последствия такого примитивного ведения смычка**.

Параллельное подставке ведение смычка, как безусловно необходимое для отчетливой игры, описано уже Дюпором. Также и Ромберг говорит об этом: «Конец смычка не должен ни опускаться, ни подыматься» и называет это «труднейшим, что должен усвоить ученик».

Но о разделении длины смычка на несколько нот я нигде ничего не мог найти. Тартини, вероятно, был единственным, который обратил на это внимание своих учеников; это можно предположить на основании того, что Тартини при преподавании пользовался двумя смычками: на одном из них были обозначены деления на три части, на другом — на четыре.

Далее, отчетливости может способствовать свежая, энергичная, мгновенная «атака» (четкое начало, — Ред.) звука, при которой смычок коротким, энергичным движением руки играющего неожиданно захватывает струну, не царапая ее. Такая «атака» звука, называемая

* К сожалению, и здесь речь идет не только о начинающих. Я слышал в симфоническом концерте оперного оркестра в Берлине в Финале VIII симфонии Бетховена мотив

32



искаженным струнниками следующим образом:

33



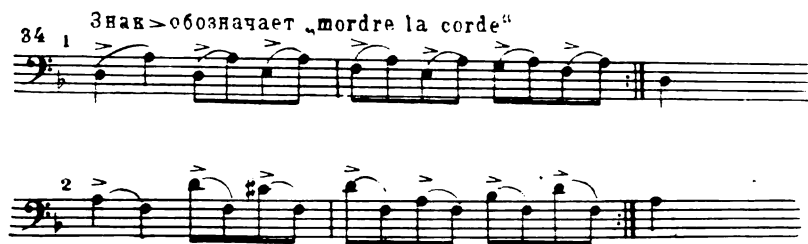
т. е. вместо тяжелой, акцентированной восьмой — короткий форшлаг! Плохо обстоит дело с искусством, если подобное всемирноизвестное артистическое объединение может грешить против азбуки исполнения. (Концертом дирижировал г. Вейнгартнер, 15 декабря 1895 г.)

** Один берлинский концертант зимой 1895 г. играл таким образом ля-минорный концерт Давыдова. Этот человек чисто брал звуки и казалось обладал большой беглостью, но, к сожалению, случаю было угодно, чтобы никто не обратил его внимание на ведение смычка.

французами «mordre la corde» соответствует «Glottis-an-schlag» («attaque son») в пении.*

Особенно важна «атака» звука, когда смена смычка совпадает со сменой струн.

Для этого случая я предлагаю следующие упражнения:



В медленном темпе две связанные (слигванные) четверти играютя всем смычком вниз, все пары восьмых — верхней половиной смычка от конца до середины; при повторении же — всем смычком вверх и далее нижней половиной смычка от колодки до середины. В более быстром темпе используется половина смычка (для двух связанных четвертей) попеременно с короткими штрихами у каждого конца используемой в данном случае (для всех восьмых) половины смычка.

Это упражнение следует ритмически варьировать следующим образом:



или же так:



Подобным же образом может быть варьировано второе упражнение.

* По Дюпору это выполняется следующим образом: «Надо опустить смычок на струну, затем легким нажимом кисти провести смычок; благодаря этому небольшому движению кисти смычок приводит в движение струну, которая тотчас же начинает колебаться. (Цит. соч., стр. 154.—Ред.) [Это называется «mordre la corde»] и т. д. Далее Дюпор подчеркивает то обстоятельство, что, при движении вверх смычком, следует обратить внимание на силу (ne pas «siffler»), а при движении вниз смычком — на легкость (ne pas «cier») наложения смычка.

Виолончельные сочинения Боккерийи, особенно же последняя часть концерта для гамбы Тартини (изданного в обработке Грюцмахера для виолончели), превосходно подходят для того, чтобы пробудить у ученика чувство тонкого и острого ритма ведения смычка ²⁹.

III

Лишь тот, кто добился чистоты и отчетливости, может думать о беглости.

Она зависит от так называемой «приблизительной» интонации, относящейся не к соотношению отдельных звуков, а к соотношению мотивов, звуковых групп. Кто, например, настолько овладел полутонами и целыми тонами, что не должен постоянно сосредоточивать на них внимание, тот при разучивании следующего места из четвертого концерта Ромберга:



обратит внимание на последовательность терций, лежащих в основе этого пассажа:



и на увеличенную кварту, помеченную знаком NB. Остальное угадается ему само собою.

Это я и называю интонировать «приблизительно», т. е. не в смысле несколько нечистой интонации, а в смысле экономии внимания.

Другой пример. Хроматическая гамма октавами из «Morceau de Concert» Серве, оп. 14:



Невозможно в быстром темпе сознательно чисто интонировать каждый отдельный звук; поэтому удовлет-

воряются тонами: *фа ля до-диез ми-диез фа ля*, находящимися между собой в отношении большой терции. Для тренировки можно эту же гамму представить себе триолями, обращая внимание на малые терции *ре-диез фа-диез ля до ми-бемоль ре-диез фа-диез ля*.

Исторически беглость развивалась сперва на разделении длительных звуков на меньшие, что называлось диминуировать. Различала имеющие значение фундамента инструменты, которые могли выдерживать полнозвучные длительные тона (например, орган), от инструментов орнаментирующих, которые имели лишь слабое, быстро затухающее звучание и которые находили выход в беглости. Отсюда возникали богатые украшения, которые сперва не выписывались композитором, а предоставлялись фантазии исполнителя. Лишь в клавирных произведениях Рамо и И. С. Баха они стали составной частью композиции.

Педагогически важно при развитии беглости иметь в виду различие между «фундаментальным» и «орнаментальным», примерно так, как при рисовании считаются с перспективой.

Для этой цели полезно вводить некоторые украшения уже в самые простые упражнения:



IV

Ровность тона в виолончельной игре означает то же, что выравнивание регистров в пении. Нажим смычка играет при этом ту же роль, что нажим дыхания.

Как в пении, низы и верхи, грудной и головной регистр (или по-итальянски, по Каччини «*riena voce*», «*finta voce*») должны быть выравнены и приведены к однохарактерному звучанию, так и на виолончели низы и верхи, тембры различных струн должны быть выравнены, и переходы по возможности сделаны незаметно.

Если восходящая звуковая последовательность играется на одной струне, или если имеет место переход смычка с нижней струны на более высокую, следует постепенно уменьшать нажим смычка. Наоборот, при нисходящей последовательности звуков на одной струне, так же, как при переходе смычка с более высокой струны на более низкую, нажим смычка следует постепенно увеличивать.

Тем самым звуки лучше соединяются друг с другом, пение становится более благозвучным, на верхах — мягким, в низах — полным. *

В медленном темпе и где друг за другом следуют более продолжительные звуки, ведение смычка замедляют и одновременно уменьшают его нажим, в то время, как палец левой руки, скользя, переводится от одного звука к другому. Это глissандо в *riano* при задерживаемом ведении смычка полностью соответствует *portar la voce* в пении, когда, при сдерживаемом дыхании производится постепенный переход от одного звука к другому³⁰.

Давыдов советовал своим ученикам избегать двух таких глissандо, непосредственно следующих друг за другом.

Невыразимо-трогательное, певучее в исполнении, скажем, Иоахима (например, в адажио с речитативом — средней части G-dur'ного квартета Гайдна op. 17 № 5 или в каватине 130 опуса Бетховена **) основано было, главным образом, на этом художественном средстве.

Чтобы выравнять звучание в различных регистрах, следует применять такие упражнения, которые охватывают весь (звуковой) объем виолончели. Самым простым упражнением этого рода может явиться следующий пассаж, который должен прилежно разучиваться на каждой из четырех струн виолончели и различными штрихами:



* Мягкая игра в верхнем регистре, как и полнозвучная игра в нижнем регистре, одинаково трудны. Большинство виолончелистов, не исключая и выдающихся, играют на верхах жестко, потому что не умеют достаточно умерить нажим смычка. На низах же они играют беззвучно из-за недостаточного нажима. См. об этом в Виолончельной школе Дюпера, главу о ведении смычка, раздел VI, где он говорит об «*égalité du son*». Но его разъяснения, повидимому, большинству виолончелистов неизвестны.

** В исполнении этой каватинны Иоахим показал, что даже и два глissандо подряд, примененные соответственным образом, могут произвести чудесное впечатление; он играл это место, делая глissандо от *си-бемоль* к *ми-бемоль* и затем снова от *ми-бемоль* к *си-бемоль*.





То же с группетто на второй ноте, коротким «кусающим» штрихом:



Подобные упражнения, соответственно транспонированные, следует играть на струнах *ре*, *соля* и *до*.

Кое-что при этом на струнах *до* и *соля* может плохо звучать и на струне *до* ничего подобного в виолончельных сочинениях, пожалуй, и не встретится; но это упражнение, которое, разумеется, может быть позволено только достаточно подвинутому виолончелисту, сослужит хорошую службу и чудесно подготовит его к исполнению, например, следующего пассажа из Фантазии Серве «Лесток», ор. 12; при этом он научится постоянно сочетать между собой движения пальцев с умеренным нажимом смычка:



Достаточно материала для упражнений этого рода содержится в шести «Каприсах» Серве, ор. 11.

В более высоких областях грифа виолончелист может пользоваться особым видом движений пальцев, которые Ромберг подметил у Дюпора и описал следующим образом: «Луи Дюпор, который в своей игре на виолончели с виртуозностью

и вкусом сочетал краснейший и приятнейший тон, умел прекрасно соединять флажолетные звуки с прижатыми, да так, что он не только чередовал оба вида, но пользовался и третьим, чем-то средним между флажолетным и прижатым звуком, при котором он, не плотно прижимая струну к грифу, отгибал ее в сторону, справа и влево, благодаря чему звук приобретал характер флажолета»³¹.

Более того, если при этом применять на флажолетах энергичный пальцевый удар и нажим, то этим достигается незаметный переход от флажолетов к обычным звукам. Это очень важно, например, в пассаже, которым заканчивается концерт Шумана, где звук *до диез*, взятый на струне *ре*, должен быть выравнен по тембру с окружающими его флажолетными звуками:



Лишь боковым нажимом пальцев на струну многое можно исполнить в концертном этюде Попера «Прялка», так же как очень трудный пассаж в «Morceau de Concert» Серве, который подымается до *соль*³ и *ля*³, или достигающая *ля*³ полухроматическая гамма в каденции III концерта Давыдова и т. д.

Можно задать вопрос, виолончельно ли это? Но если это написано, то должно быть исполнено чисто, красиво, ясно и равномерно благозвучно; этого можно полностью достигнуть путем тщательных упражнений в описанном художественном приеме.

Можно было бы, конечно, еще много сказать о виолончельной технике; но я хотел лишь, по возможности кратко, указать на основные пункты и на нескольких примерах пояснить, что такое чистота интонации, отчетливость, беглость и равномерность, которые для виолончельной игры являются *conditio sine qua non*³².

ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА

¹ Бернард Ромберг (1767—1841) и Франсуа Серве (1807—1866) известные виолончелисты-виртуозы XIX века, неоднократно концертировавшие в России. Пребывание обоих в России не прошло бесследно для их творчества. Ромберг написал вариации на русские песни (op. 14, 19, 20, 38, 52), Серве — фантазии на русские песни (op. 13 и 15). Свои виолончельные произведения и Ромберг и Серве почти полностью подчиняли личному исполнительскому мастерству, нередко в ущерб музыкальному содержанию. Виолончельное творчество их, пользовавшееся в свое время большой популярностью, утратило художественное значение, хотя частично используется в педагогической практике. Давыдов, отдав некоторую дань увлечению концертами Ромберга и фантазиями Серве, пошел, как справедливо подчеркивает автор, своим путем; в противоположность обоим виртуозам и в соответствии с прогрессивными эстетическими принципами русской классической школы Давыдов подчинял свою совершенную технику задачам музыкальной выразительности, задачам воплощения художественного содержания.

Трудно согласиться с автором, приписывающим Ромбергу основание немецкой виолончельной школы. Не умаляя значения Ромберга в истории виолончельной виртуозности, следует иметь в виду, что постоянно концертируя в различных странах, этот виолончелист, почти не вел педагогической деятельности. Написанная им к концу его жизни Школа уже в то время существенно устарела по своим методическим положениям и практического значения почти не имела.

² Уже это раннее произведение Давыдова (посвященное им отцу) отражает многое характерное для будущего музыканта-художника, мастера выразительной виолончельной кантилены. Можно указать на широкую задумчивую мелодику обеих тем первой части, певучесть, романсность второй части.

³ Последние исследования показывают ошибочность этого утверждения автора. Не ограничиваясь выступлениями в Петербурге и Москве, Давыдов неоднократно (почти ежегодно) концертировал во многих русских городах, а также за-границей.

⁴ В репертуаре советских исполнителей особенно широко используется виолончельное творчество Давыдова, а также фортепианный квинтет и романсы. Творчество Давыдова, с его широкой напевной мелодикой и сочетанием глубоких художественных образов с яркими выразительными средствами, отличается своей доступностью и в значительной части сохранило ценность для советских музыкантов и слушателей.

⁵ Проявив известный интерес к творчеству романтиков, Давыдов развивается в окружении основанной на художественном реализме и народности русской классической музыкальной культуры и, главным образом, под ее плодотворным воздействием. Процесс формирования его творческого облика, отражая переплетение реалистических и романтических тенденций, характеризуется ярким выявлением реалистической направленности, при сохранении элементов романтизма.

⁶ «Виртуозность ради виртуозности» резко осуждалась прогрессивными русскими музыкантами. Яркая критика представителей такого понимания виртуозности содержится в статье А. Н. Серова «Музыка и виртуозы» (Критические статьи, т. I, II, 1892). П. И. Чайковский выступил против «виртуозности в тесном смысле, т. е. гимнастики пальцев, примененной к выделяванию пассажей, флюригур, скачков, следовательно от того элемента музыки, в котором нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность». (См. Чайковский, П. И. — Музыкальные фельетоны и заметки. М. 1898, стр. 265). Такой «виртуозности» Чайковский противопоставлял игру Давыдова, которую он называл «мастерской, исполненной высокой художественности и поэзии».

⁷ Следует оговорить некоторую недооценку специфичности виолончельного искусства, проскальзывающую в словах автора. Сохлое исполнительство на виолончели действительно несколько запаздывало в своем развитии по сравнению со скрипичным. Несомненно также стимулирующая роль скрипичного искусства в развитии виолончельной культуры. Но запаздывание это не было «значительным» (уже в 80-х гг. XVII века — еще до написания известных скрипичных сонат Корелли — существовали виолончельные солаты Доменико Габриэли); виолончельное искусство, используя достижения скрипачей, развивалось в сложном процессе борьбы с влияниями гамбы (виолы) с одной стороны и скрипки, с другой, в процессе формирования специфических для природы виолончели (для ее выразительных особенностей) законов. Развитие виолончельного искусства было обусловлено общим развитием музыкальной культуры; наряду с характерными и для скрипичного искусства закономерностями, оно отражает свои, качественно отличные стороны. В последующем изложении автор справедливо отмечает выявление особенностей виолончельного искусства в творчестве Давыдова, определившего «что, вообще, может виолончель и чего она не может».

⁸ В упомянутой нами статье «Музыка и виртуозы» А. Н. Серов, осуждая представителей односторонней виртуозности, писал, что «вместо глубокого вникания в характер, свойства, особенности избранного инструмента, или данного природою голоса, начинаются старания пианиста, то превратить фортепиано в какие-то литавры, то в певучий мелодический инструмент; сверхестественные усилия виолончелистов — сделать из виолончели, во что бы то ни стало, скрипку; сверхестественные усилия скрипачей из скрипки сделать инструмент гармонический, на котором можно бы играть сплошь октавами и аккордами, или заставить скрипку свистеть в регистре флейты пикколо...» (Критические статьи, т. I, стр. 78).

⁹ Этот аппликатурный принцип, которым Ромберг несомненно злоупотреблял, получил название аппикатуры «позиционного параллелизма». Давыдов противопоставлял ей качественно иной принцип аппикатуры (так называемый «линейный» принцип), основанный на максимально возможном использовании одной струны. Принципиальное различие в аппикатуре у Ромберга и у Давыдова наглядно представлено автором в удачно подобранных им нотных примерах (№№ 1—4).

¹⁰ «Очерк (опыт) виолончельной аппикатуры и руководство для смычка» (Нами установлен год первого издания этой Школы — 1806 г.). Основное значение Школы Дюпора — в детально изложенных принципах виолончельной аппикатуры, впервые освобожденной от гамбовых (а в известной мере и скрипичных) влияний и получившей специфичный для виолончели характер.

¹¹ В то время, когда автор писал эту брошюру (1899 г.), металлом оббивались лишь струны *до* и *соль*. В настоящее время обивка струн металлом применяется и к струнам *ре* и *ля*.

¹² Скрипичная никола Л. Моцарта, относящаяся к прогрессивным педагогическим сочинениям XVIII в., была впервые издана в 1756 г. В 1804 г. в Петербурге появился русский перевод Школы под названием «Основательное скрипичное училище» (П. Торсон).

¹³ В советской виолончельной методике прием этот не считается невыполнимым. Правда, для приведения в колебание толстой струны *до*, иногда рекомендуется одновременно с «атакой» звука смычком слегка задеть ее пальцем левой руки.

¹⁴ Практически виолончелисты преодолевают действительно встречающиеся затруднения такого рода. Об этом, в сущности, говорит далее и сам автор, приводя пример № 6.

¹⁵ Эту мысль, приведенную автором, не следует понимать, как недооценку Давыдовым выразительности музыкального исполнения. Наоборот, самую красоту звука Давыдов понимал как могучее средство (и условие) художественной выразительности.

¹⁶ В этих словах автора можно было бы усмотреть некоторую недооценку такого существенного выразительного средства скрипача и виолончелиста, как вибрация; но автор, повидимому, выступает здесь против чрезмерного применения вибрации, приводящего к слащавому манерному исполнению. В русской прессе 60-х гг. виртуозной и не лишней салонности игре бельгийского виолончелиста Серве, характерной, в частности, «постоянными сладостными вибрациями» противопоставлялась художественная направленность игры русского виолончелиста Давыдова, с его «полными и чистыми звуками». Давыдов — выдающийся мастер виолончельной канцелярии, искусно пользовавшийся вибрацией, в полном соответствии с музыкальным содержанием исполняемого произведения, с его стилем, добываясь выразительного звучания, напоминавшего современникам «прекрасное пение».

¹⁷ Здесь, так же как и в примечании № 7, следует отметить некоторое умаление автором специфичных особенностей формирования виолончелиста, вытекающее из действительно стимулирующей (на известных исторических этапах) роли скрипичного исполнительства. Сам автор, говоря далее о том, что «до Давыдова не существовало рациональной теории смычковой техники», горячо рекомендует скрипачам изучать Школу Давыдова, находя ее полезной и для скрипичного исполнительства.

¹⁸ В частности, Давыдов, впервые в смычковой педагогической литературе, детально разработал систему переходов из позиции в позицию; его основные принципы в этой области сохраняют свое значение до нашего времени.

¹⁹ Соглашаясь с выделением в классическом виолончельном искусстве XVIII века имен Боккерини и Дюпора, а также с указанием на творческую продуктивность Ромберга, Серве и Давыдова, следует говорить сохранившееся художественное значение творчества Боккерини, пережившего творчество виртуозов XIX века — Ромберга и Серве.

Одновременно необходимо подчеркнуть *новое качество и яркую художественную направленность* виолончельного искусства Давыдова в его отличии от творчества Ромберга и Серве. (Автор, в сущности, отмечает это положение в начале своей брошюры). И Ромберг и Серве свои виртуозные произведения подчиняли прежде всего своему собственному исполнительскому мастерству, что приводило к ограниченности их музыкального содержания. Давыдов же, творчество которого развивалось под плодотворным влиянием русских композиторов-классиков, выдающихся художников-реалистов, полностью подчинял свою совершенную технику задачам музыкальной выразительности. Художественное содержа-

ние его виолончельного творчества (характерного, в частности, широкой выразительной кантиленой) обусловило не только крупную историческую роль этого музыканта, но и сохранившуюся до нашего времени музыкальную ценность его произведений. В отличие от устаревших виолончельных концертов Ромберга и Серве, сочинения Давыдова занимают видное место в концертном репертуаре советских виолончелистов.

²⁰ Законченная Давыдовым первая часть Школы была издана предпринимчивым лейпцигским издательством Петерса на немецком языке, что затрудняло широкое использование ее в нашей педагогической практике. В 1947 г. Школа была издана государственным музыкальным издательством (Музгиз) с восстановленным русским текстом в редакции и с дополнениями С. Козолупова и Л. Гинзбурга.

²¹ Автор выступает здесь против распростиравшихся в конце XIX века в виолончельной педагогической литературе немецких педагогических сочинений «схематических этюдов, формалистических так называемых «ежедневных упражнений» и т. п.

Попутно следует отметить некоторую переоценку автором виолончельного творчества Ромберга, которое уже П. И. Чайковский находил устаревшим и бедным содержанием. Упоминаемые дивертисменты Ромберга и некоторые другие его произведения крайне устарели и в советской педагогической практике не применяются.

²² К числу новейших композиторов, о которых говорит автор, относятся прежде всего современные Давыдову русские авторы. Давыдов стимулировал создание русских виолончельных сочинений, являясь их первым исполнителем и горячим пропагандистом (Кюн, Аренский, Кузнецов, Рубинштейн и др.).

Стремясь облагородить виолончельный репертуар, засоренный устаревшими, салонными, абстрактно-виртуозными и лишенными художественной ценности произведениями, Давыдов писал для виолончели концерты и пьесы различного характера, в которых художественное содержание находится в органичном единстве с богатыми техническими средствами, используемыми именно как средства выражения.

Кроме того, Давыдов обогатил виолончельный репертуар своими переложениями произведений Кюна, Бетховена, Менюшко, Шопена, Шумана.

²³ Выступая против формалистических упражнений, против схоластических правил и законов, игнорирующих индивидуальные особенности учащегося, Давыдов строил свою систему преподавания на глубоко продуманном индивидуальном подходе к учащемуся, на сознательном освоении навыков игры, на знании природы самого инструмента. «Изучать игру надо не только у своего профессора, — говорил он, — но и у своего тела и у своего инструмента» (Потапов, Н. И. Воспоминания о К. Ю. Давыдове. Рукопись, 1891 г.).

²⁴ Прогрессивные установки давыдовской школы наследует и продолжает развивать советская виолончельная школа. Ее выдающиеся достижения, знаменующие собой качественно новый этап в истории виолончельного искусства, основаны на освоении лучших традиций русской классической школы и обусловлены плодотворным методом социалистического реализма.

²⁵ Целотонный интервал между третьим и четвертым пальцами в советской виолончельной методике встречается не как исключение, а как один из приемов виолончельной аппликатуры, при котором первым и четвертым пальцами охватывается интервал кварты. Достигаемое тем самым расширение объема позиции нередко способствует цельности художественной фразировки. При благоприятных физических данных играющего, аппликатура эта используется и в нисходящем и в восходящем движении. (См. дополнения и примечания С. М. Козолупова и Л. С. Гинзбурга к виолончельной Школе К. Ю. Давыдова — стр. 84 примечание 15).

²⁶ Целесообразность подготовки переходов из позиции в позицию на отдельных нотах оспаривается советскими методистами. Этот прием мог бы быть оправдан лишь при наличии паузы между соединяемыми нотами: в этом случае паузу следовало бы использовать для перемещения руки в новую позицию.

²⁷ Страницы здесь и в дальнейшем указываются по советскому изданию Школы (Музгиз, 1947).

²⁸ Целесообразность этого упражнения следует оговорить в том смысле, что сила пальцевого удара не должна быть чрезмерной (что могло бы привести к профессиональному заболеванию руки); она должна быть минимально необходимой для чистого звука. Упражнение, рекомендуемое автором, следует понимать, как средство укрепления слабых, неразвитых пальцев.

²⁹ Этой цели вполне соответствуют также виолончельные сочинения самого Давыдова.

³⁰ Здесь автором описывается прием, известный под названием *портamento* (не смешивать со смычковым приемом — *портато*). Давыдов называет его «выразительным глиссандо». Исполнение его требует художественной зрелости играющего, хорошего вкуса и чувства меры. (См. Давыдов, К. Ю.— Школа для виолончели. Музгиз, 1947, стр. 39 и 85 — примечание № 18)

³¹ Romberg, В.— *Violoncellschule* (1839), стр. 70—71.

³² *Conditio sine qua non* (лат.) — неременное условие.

Л. Гинзбург.

