Р. Е. САПОЖНИКОВ

Первоначальное обучение виолончелиста

МУЗГИЗ · 1962

ОТ АВТОРА

Настоящая работа посвящена методике развития первоначальных навыков игры на виолончели в период примерно первых двух лет обучения виолончелиста (при этом имеется в виду учащийся, обладающий «средними» способностями). Общие же вопросы музыкальной педагогики и методики, с которыми тесно связано обучение музыканта-исполнителя, затрагиваются очень кратко, лишь в отдельных замечаниях.

Критически используя методическую литературу и опираясь на свой многолетний опыт работы с начинающими, автор стремился определить круг задач, стоящих перед педагогом на каждом этапе обучения, а также указать методы воспитания музыкально-исполнительских навыков у учащегося и примерный учебный материал.

Разработка этих вопросов основана на методических принципах «Школы игры на виолончели», созданной автором данного труда. Практический учебный материал, необходимый для развития исполнительских навыков учащихся, в наиболее полном виде собран в «Хрестоматии» для I—II классов ДМШ: вып. I — пьесы (М., 1960), вып. II — этюды, гаммы и упражнения (М., 1961). На эти пособия даются ссылки в каждом конкретном случае.

Разумеется, что педагог, исходя из собственного опыта и учитывая способности учащихся, может применить иные методы развития навыков и другой учебный материал, соответствующий по характеру и трудности. В этом отношении инициатива педагогов может внести много нового в решение рассматриваемых методических вопросов.

Р. Сапожников

ВВЕДЕНИЕ

Конечной целью обучения виолончелиста является подготовка чуткого, образованного музыканта — оркестрового и камерного исполнителя, а также солиста, хорошо владеющего средствами выразительности, свойственными его инструменту, и способного раскрывать перед слушателями содержание различных произведений.

Имея в виду эту цель, необходимо разносторонне развивать музыкальные способности учащегося, воспитывать у него художественный вкус, чувство выразительной фразировки и навыки, необходимые оркестранту, ансамблисту, солисту. Причем очень важно с самого начала обучения юного виолончелиста достигнуть гармонического развития его музыкальных способностей и исполнительских навыков. Иными словами, необходимо добиться того, чтобы исполнительская техника учащегося развивалась в тесной взаимосвязи с его музыкально-художественным воспитанием, с развитием его как музыканта-исполнителя в широком смысле слова [1].

Поэтому для обучения будущего музыканта надо выбирать художественно ценные, различные по характеру произведения, при изучении которых не только воспитываются музыкальные способности учащегося, но и совершенствуется его исполнительское умение.

В частности, весьма целесообразно использовать в период начального обучения ученика народные мелодии, обладающие богатым содержанием и доступные для начинающих.

Наряду с изучением художественных произведений ученик должен систематически работать над «инструктивным»

---

[1] Здесь и в дальнейшем имеется в виду музыкально-воспитательная работа, которую ведет педагог специального класса, обучающий ученика игре на инструменте.

учебным материалом (гаммы, упражнения, этюды и пр.), предназначенным для развития специальных навыков.

Работая над учебным репертуаром и исполнительской техникой, следует наглядно, на конкретных примерах пояснять учащимся выразительные возможности виолончели и значение тех или иных приемов игры. Это, с одной стороны, способствует выработке у ученика правильного понимания значения техники игры как средства выразительности, а с другой, работа над техникой становится для него более привлекательной и целенаправленной.

Для успешного развития музыкально-исполнительских способностей и навыков учащегося необходимо прежде всего правильно воспитывать его музыкальный слух, представление о выразительной фразировке, развивать самоконтроль и стремление мгновенно исправлять неточность интонации и плохое звучание. Одновременно с этим ученик должен приучаться контролировать свои движения, добиваться свободных движений рук и пальцев, устранять чрезмерное напряжение мышц всего тела во время игры. Все это требует от учащегося большого внимания и упорной систематической тренировки, а от педагога умелого руководства, разумного, направляющего воздействия на своего воспитанника, правильного использования его музыкальных способностей, психологических качеств и двигательных данных.

Педагоги-музыканты знают, что неправильные навыки, усвоенные учащимися на первоначальном этапе обучения, очень трудно исправить. Чаще всего такие приемы и навыки возникают из-за чрезмерно трудных, непосильных для ученика заданий и ошибок, которые допускают неопытные педагоги, работающие с начинающими. Поэтому совершенно необходимо соблюдать в обучении юных музыкантов последовательность, постепенность в возрастании трудностей.

Особенно важно придерживаться строгой постепенности в усложнении заданий в период первоначального обучения игре на смычковом инструменте, когда учащиеся начинают овладевать очень сложными навыками постановки, звукоизвлечения, интонации и основными приемами техники.

Педагогу-виолончелисту необходимо поэтому очень тщательно продумать методику первоначального обучения своих учеников, добиваясь постепенного перехода от менее трудных заданий к более сложным, подбирая учебный материал, доступный для ученика как со стороны художественного содержания, так и техники исполнения.

При игре на смычковом инструменте каждая рука выполняет сложные движения, различные по своему характеру и направленности. Координация этих движений представляет для исполнителя одну из самых трудных задач. Поэтому в совет-

ской методической литературе (например, в работах Б. А. Струве) совершенно правильно подчеркивается необходимость «раздельной» (или «разобщенной») постановки рук у начинающих, имея в виду, что игра одновременно обеими руками является для них непосильной. При этом возникает важный вопрос о том, какими методами развивать игровые навыки каждой руки в отдельности и как связать эту работу с музыкально-художественным воспитанием ученика.

Первоначальные приемы техники правой руки (навыки извлечения звука смычком) развиваются, как известно, путем упражнений в ведении смычка по открытым струнам. При этом ученик может не только следить за движениями руки, ведущей смычок, но и контролировать слухом качество получаемого звука, что является очень важным условием правильного развития всякого музыкально-исполнительского навыка. Однако в отношении левой руки возникает серьезное затруднение, так как одной этой рукой начинающему трудно достигнуть явно слышимого звука[1]. Следовательно, устраняется важный критерий правильного развития музыкально-исполнительских навыков — проверка слухом качества извлекаемого звука и исполнения.

Некоторые методисты рекомендуют применять на первых уроках беззвучные («немые») упражнения для установки пальцев на грифе. Но подобными скучными упражнениями долго заниматься нецелесообразно. Таким образом, развитие навыков постановки и начальных приемов техники левой руки крайне затрудняется, а без этого ученик не может приступить к изучению даже самых простых упражнений. Необходимо, следовательно, применить с самого начала обучения способ звукоизвлечения, не требующий особой подготовки и доступный для начинающего. Таким способом звукоизвлечения является pizzicato, которым любой ученик может овладеть в течение нескольких минут, в чем легко убедиться на практике. Этот простейший способ звукоизвлечения дает возможность на первом же уроке использовать «озвученные» упражнения для левой руки (которые легко контролируются слухом) и в том числе несложные, короткие мелодии. Это позволяет с самого начала обучения установить тесную взаимосвязь между развитием специальных навыков учащегося и его музыкально-художественным воспитанием. Кроме того, неизмеримо возрастает интерес ученика к занятиям.

Большое преимущество данного подхода к первым урокам игры на струнных инструментах заключается еще в том, что упражнения для левой и правой руки можно начать одно-

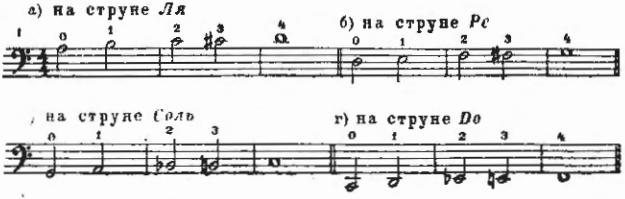
[1] При сильном ударе струны пальцами можно получить слабо слышимый звук; существует также способ игры pizzicato одной левой рукой, но эти приемы для начинающего недоступны.

временно, развивая и закрепляя игровые навыки каждой руки до тех пор, пока не станет возможным объединить их действия.

Если самые первые упражнения ученик может играть по слуху, то для последующих, более сложных, он уже должен знать основы нотной грамоты, в противном случае крайне затруднится дальнейшее развитие его исполнительских навыков.

Не касаясь здесь вопроса о методах обучения нотной грамоте, отметим только, что это весьма сложная и ответственная задача, для решения которой педагогу необходимо установить тесный контакт с преподавателем музыкально-теоретических предметов.

При обучении начинающего виолончелиста можно рекомендовать следующий способ усвоения нотной грамоты: ученик с самого начала заучивает не звукоряд гаммы, а те ноты (звуки), которые берутся в первой позиции на каждой из струн [1]:



Запоминание этой «таблицы» обычно не вызывает трудностей у учащихся, позволяя им в то же время вырабатывать единое представление: нота — звук — аппликатура, что очень скоро избавляет педагога от необходимости обозначать аппликатуру.

Ученики, поступающие в класс виолончели музыкальной школы, обычно ранее уже слышали игру на этом инструменте. Теперь надо их более близко познакомить с характером звучания виолончели и ее выразительными возможностями. Для этого педагог (или подвинутый ученик) исполняет в классе две-три пьесы (кантиленные и виртуозные), поясняя характер этих произведений и приемы игры. Можно также провести с учащимися краткую беседу, затронув в ней вопрос о значении музыки в эстетическом воспитании человека и роли музыканта-исполнителя в развитии музыкальной культуры. Причем нужно правильно ориентировать учащихся и в тех трудностях, которые им предстоит преодолевать (но, как правильно заметил

[1] Примеры, приведенные в данной работе, заимствованы из «Школы игры на виолончели» (Р. Е. Сапожников. Школа игры на виолончели. Музгиз, 1955).

Б. А. Струве, не следует их слишком «запугивать» этими трудностями). Разумеется, замечания должны быть изложены понятным для ребенка языком.

Далее следует ознакомить ученика со строем виолончели, названием ее частей, с устройством смычка и назначением каждой его части, а также объяснить способ обращения с инструментом и смычком и т. д. Лишь после такой «вводной» части урока можно приступить к практическим занятиям.

* * *

Прежде чем перейти к вопросам методики, поясним структуру данной работы и форму изложения материала.

Рассматриваемый первоначальный период обучения виолончелиста (первые два года обучения) условно разделен на т р и этапа:

1. Самый начальный этап работы — примерно первые четыре месяца занятий (первое учебное полугодие) [1].

2. Последующий этап — примерно пять учебных месяцев (второе учебное полугодие).

3. Второй год обучения — девять-десять учебных месяцев.

Для каждого из этих этапов характерны определенные педагогические и методические задачи, которые, как показал опыт педагогов-виолончелистов (отчасти отраженный в требованиях программы), возможно и необходимо решить [2]. Разумеется, определение этих задач также в какой-то мере нужно считать условным, и педагог, опираясь на собственный опыт и учитывая индивидуальные данные, возраст и успеваемость учащегося, может варьировать последовательность прохождения игровых приемов и учебного материала.

В связи с рассмотрением методики развития исполнительских навыков у учащегося, разбираются соответствующие приемы игры на виолончели. Кроме того, в пособии кратко освещаются некоторые общие вопросы музыкальной педагогики (о работе над музыкальным произведением, о подготовке к зачету и другие).

---

[1] Здесь имеется в виду система распределения учебных месяцев, принятая в детских музыкальных школах.

[2] В настоящем пособии при определении той или иной педагогической и методической задачи для краткости указывается обычно прием или навык, который надлежит воспитывать у ученика, а в ряде случаев и учебный материал, к изучению которого нужно перейти. Так, например, «Изучение legato», «Симметричных штрихов» и т. д. означает, что учащийся переходит к развитию навыков исполнения указанных штрихов. «Изучение восьмых» (триолей и т. д.) следует понимать как переход к изучению учебного материала, в котором встречаются восьмые, и к развитию приемов, необходимых для их исполнения.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

МЕТОДИКА РАБОТЫ С УЧЕНИКАМИ В ПЕРВОМ УЧЕБНОМ ПОЛУГОДИИ

(Первые четыре месяца обучения)

Глава I

§ 1. ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ

Основные задачи, стоящие перед педагогом на самом начальном этапе обучения, заключаются в том, чтобы развить у ученика элементарные навыки постановки и приемы игры на первой позиции, научить его правильно вести смычок и извлекать звук удовлетворительного качества. Причем необходимо особенно тщательно следить, чтобы у ученика не появились неправильные навыки («жесткая хватка» смычка, чрезмерное напряжение в руках и др.), которые в дальнейшем будет трудно исправить.

Наряду с этими специальными задачами нужно с первых же уроков тщательно воспитывать музыкальный слух и художественные представления учащегося, развивать у него чувство ритма, помогать ему в усвоении нотной грамоты. Иными словами, надо иметь в виду чрезвычайно важную музыкально-воспитательную работу, в значительной мере осуществляемую педагогом специального класса.

§ 2. О ПОСТАНОВКЕ ПРИ ИГРЕ НА ВИОЛОНЧЕЛИ

Практические занятия начинаются с развития у учащегося навыков так называемой «постановки».

«Постановкой» обычно называют внешнее расположение рук и пальцев музыканта в отношении своего инструмента. В более широком смысле слова «постановку» правильнее рассматривать как процесс приспособления музыканта к условиям игры на своем инструменте, ибо положение рук и всего тела играющего (а вместе с тем и его двигательные ощущения) меняется в зависимости от исполнительской задачи. Так, например, положение правой руки при игре на виолонче-

ли зависит от того, какая часть смычка используется в данный момент, и от характера штрихов; положение левой руки меняется в зависимости от местоположения пальцев на грифе (на низких, средних или высоких позициях) и т. д. Корпус играющего тоже не может оставаться совершенно неподвижным, так как это сковывает движения рук.

Все подобные изменения необходимо учитывать при работе над постановкой.

Как известно, в практике встречаются различные формы постановки, что отнюдь не мешает многим исполнителям достигнуть высокого мастерства. Достаточно привести в качестве примера, весьма различную по внешнему виду, постановку у двух наших выдающихся виолончелистов: Даниила Шафрана и Мстислава Ростроповича.

Различия в постановке объясняются прежде всего «школой», к которой принадлежит музыкант, а также индивидуальными особенностями его физической конституции. Некоторое значение, по-видимому, имеют форма и размер инструмента.

Вполне естественно, что каждый педагог стремится привить своим ученикам ту постановку, которую он сам усвоил и считает наиболее целесообразной. Но если педагог педантично требует от всех учеников точного копирования своей постановки, то это неизбежно должно ограничить индивидуальные двигательные возможности того или иного учащегося и, в конечном счете, отрицательно повлиять на развитие его исполнительских навыков.

Таким образом, различия в постановке у музыкантов, играющих на одном и том же инструменте, вполне возможны и оправданы. Однако имеются некоторые общие условия, которые должны соблюдать все играющие на данном инструменте, независимо от внешней формы постановки (в дальнейшем мы эти условия рассмотрим). Для развития навыков правильной постановки очень важно подобрать инструмент, соответствующий по размеру физическому сложению ученика (росту, длине рук и т. д.). Обычно для 7—9-летних учащихся можно использовать виолончель размером $^1/_4$, для 10—12-летних — $^1/_2$, для 13—14-летних — $^3/_4$, а начиная с 15 лет — $^4/_4$. Но эти «нормы», конечно, весьма условны. При выборе инструмента педагог должен учитывать прежде всего физические данные каждого ученика. Следует лишь избегать слишком больших инструментов и длинных, тяжелых смычков, которые могут вызвать у учащихся чрезмерное напряжение во время игры.

При обучении детей надо также иметь в виду их физическое развитие и рост и своевременно уточнять внешние формы постановки, а при необходимости сменить инструмент.

В постановке при игре на виолончели нужно различать три «стороны»:

а) посадка и установка инструмента;

б) постановка левой руки — расположение пальцев на грифе и соответствующее положение всей руки;

в) постановка правой руки — способ держания смычка пальцами и положение руки в зависимости от ведения смычка по той или другой струне и выполнения определенных исполнительских приемов.

Посадка и установка виолончели:

Чтобы играть длительное время с возможно меньшим утомлением, виолончелист должен сидеть непринужденно и, вместе с тем, обеспечить активное, «собранное» состояние тела, нормальное дыхание и правильную деятельность сердца. Для этого целесообразно садиться примерно на половину или на одну треть стула, не опираясь, однако, на его спинку (что располагает к отдыху, а не к работе). Посадка на кончике стула, рекомендуемая в некоторых старых виолончельных «школах», не рациональна, так как приводит к быстрому утомлению.

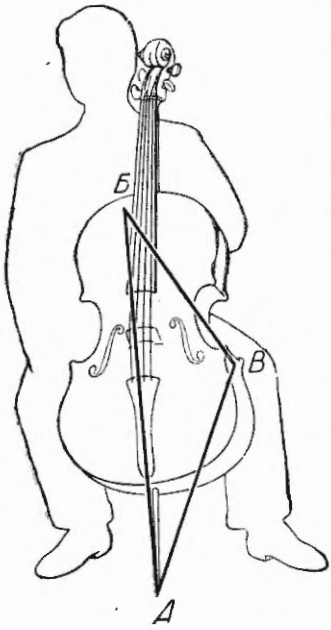


Рис. 1. Точки опоры виолончели.

Ноги играющего должны свободно всей ступней стоять на полу; стояние на носках, подгибание ног за ножки стула и другие недостатки, часто наблюдаемые у учащихся, вызывают излишнее напряжение тела и некрасивую посадку. Обычно левая нога немного выдвигается вперед.

Виолончель необходимо расположить так, чтобы, во-первых, не затруднять деятельность сердца и дыхания играющего и, во-вторых, обеспечить возможность выполнения необходимых движений обеих рук с наименьшей затратой усилий.

При правильной установке виолончели она получает три основные точки опоры (см. рис. 1):

1) на шпиле (А);

2) верхняя опора — у груди играющего (приблизительно против диафрагмы, Б);

3) у колена левой ноги (В).

Основную опору виолончели следует сосредоточить на шпиле с тем, чтобы «разгрузить» две другие точки опоры и обеспечить наиболее непринужденное положение тела играющего.

Для большей устойчивости виолончели ей нужно придать довольно значительный наклон (струны устанавливаются по отношению к полу приблизительно под углом 50—60°), а это потребует применения достаточно длинного шпиля (22—26 см.) [1]. Целесообразно также незначительно повернуть виолончель в правую сторону (если смотреть от играющего), что позволит с большим удобством вести смычок на струнах *Ля* и *Ре* и переходить с одной струны на другую. Если же виолончель установлена совершенно прямо (без поворота вправо), то при игре на струне *Ля* придется слишком высоко поднимать правую руку, что вызовет более быструю ее утомляемость.

Чрезмерный поворот инструмента вправо (чаще всего наблюдаемый у виолончелисток) затрудняет ведение смычка на струне *До*.

§ 3. МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ У НАЧИНАЮЩЕГО НАВЫКОВ ПРАВИЛЬНОЙ ПОСАДКИ И УСТАНОВКИ ВИОЛОНЧЕЛИ

Приступая к занятиям, нужно прежде всего подобрать для ученика стул соответствующей высоты. Это особенно важно при обучении детей маленького роста, так как посадка на стуле нормальной высоты приводит к тому, что ноги ученика оказываются в «висячем» положении, которое его быстро утомляет. Обычно в таких случаях пользуются низкими стульями, но слишком низкая посадка часто приводит к сутулости учащегося и не вполне правильному расположению виолончели. Поэтому и для детей маленького роста лучше использовать не очень низкие стулья, наблюдая за тем, чтобы ноги ученика свободно могли стоять на полу всей ступней. Если стул недостаточно высок, можно подкладывать на сиденье дощечки соответствующей толщины, как это делают пианисты. В некоторых случаях, например, когда приходится пользоваться несколько бо́льшим по размеру инструментом, можно и для детей (не очень маленького роста) применять стулья нормальной высоты, подкладывая дощечки нужной толщины под

[1] При правильном расположении виолончели колок струны *До* обычно устанавливается недалеко от шеи играющего (немного ниже левого уха).

ноги ученика, в особенности под левую ногу, служащую одной из «опор» для виолончели.

Далее ученику необходимо объяснить указанные условия правильной посадки, предупредить его о недопустимости согнутого положения спины, подчеркнуть огромную роль внимания во время занятий, умения своевременно обнаружить и устранить излишнее напряжение мышц и т. д. Затем необходимо определить требуемое положение виолончели и основные ее точки опоры. Достигается это следующим образом. Педагог прислоняет верхний (правый) край задней деки к груди ученика (приблизительно у диафрагмы), определяя тем самым местоположение верхней «опоры» инструмента; подбирая затем соответствующую длину шпиля, не трудно уже выяснить и другие две «опоры»: у колена левой ноги и на шпиле [1].

Чтобы уточнить индивидуальные особенности посадки ученика нужно проверить, сможет ли он при найденном положении виолончели достаточно свободно выполнять «игровые» движения рук: левой — в пределах длины грифа, правой — в пределах длины смычка и в наиболее выгодном месте его ведения (приблизительно в двух-трех сантиметрах от подставки).

Для того чтобы проверить, может ли левая рука свободно перемещаться по грифу, ученик с помощью педагога устанавливает ее сначала на одной из первых позиций, а затем на высокой позиции ставки. Если инструмент правильно подобран по размеру и соответствующим образом установлен, ученик сможет вполне свободно перемещать левую руку по всему грифу, сохраняя непринужденность посадки. Если же виолончель велика или имеет чрезмерный наклон, то для достижения высоких позиций ученик должен будет значительно согнуть и наклонить корпус, а при слишком отвесном положении виолончели (и достаточно длинном шпиле) ему неудобно будет играть на первой и половинной позициях.

Для проверки того, насколько свободны движения правой руки ученика, педагог устанавливает конец смычка на одну из средних струн (не слишком близко к грифу) и удерживает его своей рукой, а ученик легко проводит пальцами («скользит») по трости [2]. Если виолончель нормальна по раз-

[1] В детских виолончельных классах, как правильно отметил Б. А. Струве, удобнее пользоваться выдвижными шпилями, длину которых легко регулировать. Определив требуемую для данного ученика длину шпиля, следует ее на более или менее длительное время зафиксировать (например, надпилить это место). Однако, учитывая физическое развитие детей, необходимо время от времени проверять и вновь регулировать длину шпиля, а также «точки опоры» инструмента.

[2] Этот способ Г. Беккер рекомендовал для проверки правильности ведения смычка (перпендикулярно к струне), причем он советовал держать смычок левой рукой так, чтобы его конец был направлен в обратную (правую) сторону.

меру и правильно установлена, то ученик сможет свободно перемещать пальцы по всей длине трости, не вытягивая руку до предела. При необходимости педагог может уточнить посадку ученика, переместить точки опоры инструмента, соответственно изменить длину шпиля и т. д.

Таким образом определяется наиболее правильное и целесообразное для данного ученика положение виолончели и вместе с тем выясняется, насколько правильно она подобрана по своему размеру. Добившись у ученика правильной, непринужденной посадки, можно перейти к наиболее сложной задаче — постановке рук. Развитие у ученика навыков постановки и элементарных приемов техники каждой руки в отдельности, как уже известно, начинается с первого урока и ведется параллельно на протяжении первых двух-четырех недель обучения. Эта работа должна быть очень тщательной, с соблюдением строгой постепенности в возрастании трудностей. На уроках педагога и в самостоятельных занятиях ученика рекомендуется чередовать упражнения для обеих рук с тем, чтобы дать каждой из них некоторый отдых и внести разнообразие в занятия. В процессе работы над постановкой рук следует пояснять ученику приемы постановки, постепенно добиваясь того, чтобы он сознательно их выполнял.

§ 4. ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ

Общие положения:

1) Пальцы, непосредственно выполняющие разнообразные задачи левой руки (нажим на струну, интонирование, смена позиций, вибрация и др.), должны быть достаточно крепкими и в то же время очень подвижными в своих основных (пястно-фаланговых) суставах (что необходимо для развития беглости).

2) Пальцы следует ставить во время игры округло, не допуская прогиба («проваливания») суставных косточек. Что такое положение пальцев во время игры является наиболее целесообразным, легко убедиться на практике, опираясь о струну (или для наглядности и упрощения задачи — о край стола) сначала при выпуклых, а затем при «проваленных» суставах. В первом случае легче осуществлять нажим на струну, сохраняя подвижность пальцев в основных суставах; во втором случае (при «проваленных» суставах пальцев) обнаруживается значительное напряжение в кисти, а пальцы теряют необходимую подвижность.

3) При игре на виолончели пальцы необходимо устанавливать на струну прямо или с очень небольшим наклоном в сторону порожка. Косое положение пальцев на грифе, естествен-

ное для игры на скрипке, затрудняет на виолончели вибрацию, имеющую исключительно важное значение для достижения певучего звука. Излишний наклон пальцев устраняется путем некоторого поворота кисти в сторону мизинца (супинация), а также путем выдвижения локтя и всей руки вперед.

4) В практике установлено, что для получения мягкого звука следует нажимать струну более мясистой частью конца пальца («подушечкой»). Поэтому пальцы не должны слишком сгибаться в суставах ногтевой фаланги, сохраняя несколько вытянутое положение, особенно если «подушечки» недостаточно мясисты.

5) При игре на одной струне все пальцы должны устанавливаться на одной линии, то есть на линии данной струны. Для этого мизинец, который обычно короче других пальцев, приходится ставить менее согнуто. При переходе со струны на струну пальцы следует то несколько больше сгибать (переход со струны, лежащей справа, на струну, расположенную слева), то незначительно вытягивать.

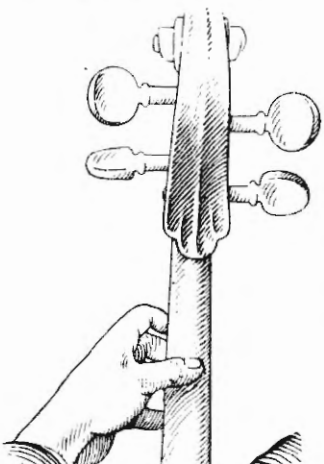


Рис. 2. Положение большого пальца на шейке инструмента

6) Кроме того, чтобы сохранить наиболее свободное состояние руки, большой палец, установленный своим концом на шейке инструмента (см. рис. 2), должен легко касаться шейки, хотя в отдельных случаях им оказывается, «противодавление» нажиму других пальцев (Г. Беккер). Ощущение при нажиме струны имеет сходство с легкой «опорой» руки на грифе. Для удобства перемещения пальцев по всем четырем струнам большой палец целесообразно установить на шейке инструмента приблизительно против двух средних струн (*Ре* и *Соль*), а при переходе на струну *До* часто бывает выгодно переместить его немного «глубже», то есть ближе к этой струне; в противном случае кисть руки примет слишком выгнутое положение, что затруднит свободу действий пальцев.

7) Для того чтобы облегчить пальцам выполнение указанных задач, необходимо удерживать руку «на весу». Более или менее высокое положение руки (с внешней стороны наи-

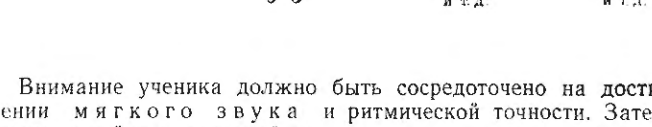
более заметно положение локтя) зависит, во-первых, от положения струны, на которой приходится играть, и, во-вторых, от высоты позиции: на струнах *Ре* и *Соль* рука (локоть) сохраняется на «средней» высоте, на струне *Ля* — несколько ниже, а на *До* — немного выше; на первых позициях рука (локоть), естественно, установится ниже, чем на высоких позициях. Для свободного перемещения руки (пальцев) по грифу целесообразно удерживать ее на первых позициях на некоторой «средней» высоте. К этому нужно приучать учащихся с самого начала обучения, не допуская низкого опускания локтя.

§ 5. МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПОСТАНОВКИ ЛЕВОЙ РУКИ И ПРИЕМОВ ИГРЫ В ПЕРВОЙ ПОЗИЦИИ

Как уже было сказано, для развития элементарных приемов постановки левой руки первые две-четыре недели обучения ученик извлекает звук pizzicato. Поэтому, прежде чем перейти к упражнениям для левой руки, нужно предварительно показать и объяснить учащемуся способ извлечения звука pizzicato: большой палец упирается о гриф (чаще всего вблизи выемки шейки), а указательный (иногда средний) палец оттягивает струну в правую сторону с большей или меньшей силой (в зависимости от требуемой громкости звука).

Для получения более яркого и резкого звука часто перемещают правую руку ближе к подставке.

Следующие упражнения способствуют развитию у учащегося слухового представления об интервале квинты (что облегчает ему в дальнейшем настройку инструмента):



Внимание ученика должно быть сосредоточено на достижении мягкого звука и ритмической точности. Затем можно перейти к основной задаче — постановке руки, применяя следующие подготовительные упражнения:

1. Ученик сближает непринужденно согнутые пальцы так, чтобы большой палец своим концом установился приблизи-

тельно против среднего и указательного пальцев (ближе к последнему; см. рис. 3а).

Необходимо обратить внимание учащегося на то, что конец большого пальца устанавливается несколько боком, а не плашмя. Следует также пояснить ученику, что это естественное расположение пальцев является исходным и при постановке их на грифе (см. рис. 3б); здесь они, однако, должны быть расставлены несколько шире для правильного интонирования полутонов.

Рис. 3а. Исходное положение пальцев

Рис. 3б. Расположение пальцев на грифе

Расстановка пальцев должна осуществляться мягко, без напряжения [1].

2. С помощью педагога учащийся устанавливает все четыре пальца (первый, второй, третий, четвертый) одновременно на струну *Ре* (или *Соль*) на одной из средних позиций, где рука занимает удобное положение. Проверив правильность постановки пальцев, ученик прижимает струну (как бы опираясь на нее пальцами) сначала очень легко, затем более значительно. Нажим и отпуск струны повторяются несколько раз, причем пальцы не приподнимаются со струны после отпуска.

---

[1] Обычно у начинающих вызывает затруднение расстановка второго и третьего пальцев, которые по своей природе больше связаны друг с другом. Развитие этого навыка требует известного времени, так как лишь постепенно учащиеся привыкают без напряжения в кисти мягко раздвигать пальцы для охвата полутона.

Примечание. Одновременная установка всех четырех пальцев рекомендуется потому, что при этом легче достигнуть правильного их расположения на грифе и установить руку в требуемом положении. Если же ставить пальцы по очереди (сначала первый палец, потом второй и т. д.), то те из них, которые еще не опущены на струну, могут оказаться в стороне от грифа, а это потребует затем дополнительного движения руки.

3. Ученик опускает все пальцы одновременно и легко нажимает ими струну, после чего пальцы поднимаются кверху. Это же упражнение выполняется затем каждым пальцем в отдельности.

4. Ученик с помощью педагога перемещает руку к первой позиции, повторяя все указанные упражнения. При этом необходимо обратить внимание учащегося на следующие важные моменты:

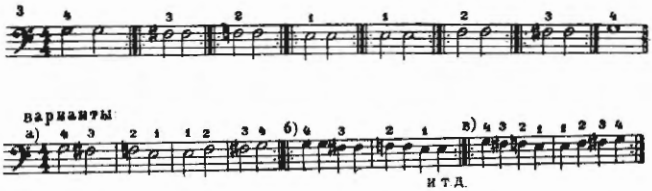
1) нажимая на струну, рука как бы опирается пальцами о гриф, причем большой палец только легко касается шейки (нельзя «сжимать» пальцами шейку и гриф);

2) поднятие пальцев осуществляется свободным четким движением, после чего следует оставлять их над струной (не отводя в сторону), для того чтобы в нужный момент каждый палец мог быть использован для игры [1];

3) локоть необходимо удерживать «на весу», сохраняя его на средней высоте и не отводя в сторону (чтобы не нарушить правильное расположение пальцев на грифе).

Примечание. Обычно начинающие невольно стремятся низко опускать локоть, так как удерживание руки на весу их быстро утомляет. Поэтому в начале обучения следует как можно чаще предоставлять левой руке ученика некоторый отдых, занимаясь в это время упражнениями для правой руки.

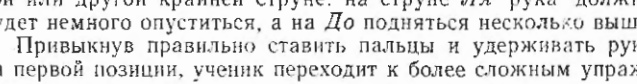
Теперь ученику уже не трудно будет играть следующие простейшие упражнения, в которых он должен добиваться чистого, мягкого звука (pizzicato):



[1] Обычно учащиеся во время игры стараются смотреть на пальцы, отклоняя при этом виолончель в левую сторону, что отрицательно влияет на постановку. От этой неправильной привычки их следует отучать с первых же упражнений.

В данном упражнении ученик впервые встречается с необходимостью координировать различные по характеру действия рук: пальцы левой руки достаточно сильно прижимают струну, в то время как правая рука мягко ее оттягивает. Именно координация движений рук главным образом и затрудняет учащихся, которые вначале непроизвольно стремятся с одной и той же силой оттягивать струну правой рукой и нажимать на нее пальцами или, наоборот, при мягком оттягивании струны правой рукой они ослабляют нажим пальцев левой, что отрицательно влияет на чистоту и ясность звука. Однако это затруднение быстро преодолевается, если внимание учащегося сосредоточено на достижении хорошего по качеству звука и точности ритма. Через два-три урока можно рекомендовать ученику играть все указанные упражнения на крайних струнах (*Ля* и *До*). Целесообразнее начать со струны *Ля*, звучащей ярче и более удобной для нажимания, и затем перейти на *До*. При этом следует указать ученику, что положение руки меняется в зависимости от игры на той или другой крайней струне: на струне *Ля* рука должна будет немного опуститься, а на *До* подняться несколько выше.

Привыкнув правильно ставить пальцы и удерживать руку на первой позиции, ученик переходит к более сложным упражнениям с применением открытых струн:



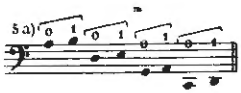
Мажорный тетрахорд ученики сравнительно легко усваивают на слух (как «половину гаммы»), что помогает им контролировать чистоту интонации.

Главная трудность этих упражнений состоит в том, что в момент звучания открытой струны, когда все пальцы с нее сняты, рука лишается «точки опоры» на грифе. Единственной «опорой» для руки в данный момент служит большой палец, установленный на шейке инструмента. Однако удерживание большого пальца на своем месте не может помешать ученику сдвинуть другие пальцы и руку в целом немного ниже или выше требуемого положения, что приведет к нарушению чистоты интонации.

Для правильного удерживания левой руки в той или иной позиции наиболее важное значение имеет контроль слуха играющего и сосредоточенность его на двигательных ощущениях.

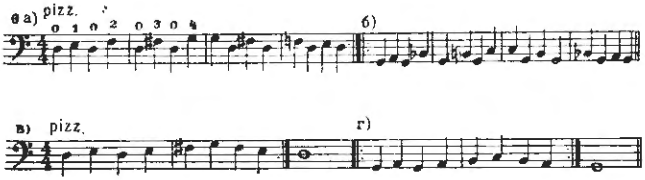
В связи с этим необходимо подготовить у учащегося соответствующие слуховые представления и навыки путем сольфеджирования. В данном случае ученик должен ясно представлять (внутренним слухом) и внимательно контроли-

ровать чистоту б о л ь ш о й с е к у н д ы (целого тона), образующейся при нажатии струны первым пальцем [1]:



Если первый палец установлен на первой позиции в нужном месте, то вся рука займет требуемое положение.

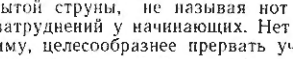
У п р а ж н е н и я:



Наряду с данными упражнениями ученик изучает короткие пьесы соответствующей трудности, что, с одной стороны, повышает его интерес к занятиям, а с другой, способствует совершенствованию изучаемых им приемов. Весьма ценной учебно-художественной литературой являются народные мелодии, подобранные в соответствии с методической задачей. Мелодии или отрывки из произведений надо подбирать с таким расчетом, чтобы в них встречались лишь те (или аналогичные) приемы, которые ученик уже изучал в упражнениях. Приведем примеры, которые начинающие ученики могут изучать на первых уроках (сначала pizzicato, а затем arco):

---

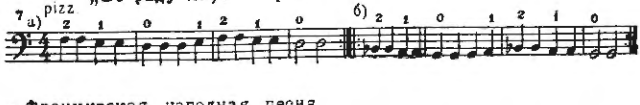
[1] Для развития у начинающих слухового представления о целом тоне можно рекомендовать следующий способ: ученик начинает петь гамму от звука открытой струны, не называя нот (на слог «та»), что обычно не вызывает затруднений у начинающих. Нет необходимости сольфеджировать всю гамму, целесообразнее прервать ученика сначала после исполнения первых трех-четырех звуков, а затем п о с л е в т о р о г о з в у к а, образующего секунду по отношению к тонике (к звуку открытой струны):



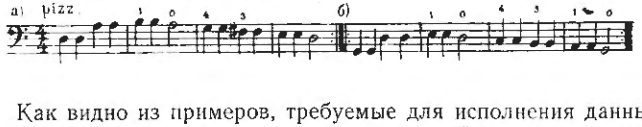
Такое простейшее упражнение способствует воспитанию у учащихся вполне тонного представления о целом тоне, что помогает им чисто интонировать большую секунду и правильно удерживать руку при поднятии всех пальцев со струны.

Русская народная песня

„Во саду ли, в огороде"



8 Французская народная песня



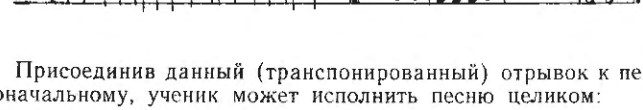
Как видно из примеров, требуемые для исполнения данных мелодий приемы встречались в ранее пройденных упражнениях; теперь ученик совершенствует их, изучая более содержательный музыкальный материал.

Чтобы внести разнообразие в занятия, ученику рекомендуется играть (транспонировать) выученные мелодии также на других струнах (см. примеры 7б—8б).

Это не представляет для начинающих больших затруднений, так как аппликатура остается одной и той же. Отрывок из русской народной песни «Во саду ли, в огороде» можно транспонировать на тон выше и затем играть на струне *Соль:*

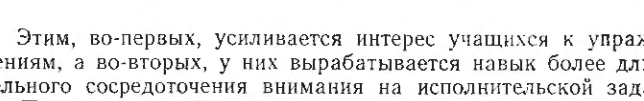
Русская народная песня

„Во саду ли, в огороде"



Присоединив данный (транспонированный) отрывок к первоначальному, ученик может исполнить песню целиком:

Русская народная песня „Во саду ли, в огороде"



Этим, во-первых, усиливается интерес учащихся к упражнениям, а во-вторых, у них вырабатывается навык более длительного сосредоточения внимания на исполнительской задаче. Песня должна быть сыграна в спокойном, ровном движении. Следует обращать внимание учащегося на чистоту интонации и достижение мягкого звука.

Все указанные упражнения для левой руки, которые в первые две-четыре недели ученик играет pizzicato, чередуют

ются с упражнениями для правой руки (на открытых струнах).

§ 6. ПОСТАНОВКА ПРАВОЙ РУКИ И РАЗВИТИЕ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ВЕДЕНИЯ СМЫЧКА (ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ)

В постановке правой руки следует различать две «стороны»:

1) способ держания («хватка») смычка и

2) положение руки при выполнении различных приемов ведения смычка.

Способ держания смычка:

Способ держания смычка, который тесно связан с движениями руки, ведущей смычок, мы рассмотрим для большей ясности сначала отдельно от приемов ведения смычка.

1) Смычок следует удерживать настолько свободно, чтобы пальцы сохраняли подвижность. При «крепком» держании смычка («жесткой хватке») его невозможно вести правильно и достигнуть хорошего качества звука (смотри ниже). В то же время необходимо удерживать смычок достаточно прочно («цепко»), что особенно важно при значительных нажимах на струну и выполнении различных штрихов и акцентов в *f* и *ff*. Образно говоря, играющему надо создать в месте держания смычка полуискусственное сочленение (пальцев и смычка), которое обладало бы свойствами естественных суставов: прочностью и подвижностью.

2) Для прочного держания смычка нужно прежде всего охватить пальцами колодочку достаточно «глубоко». Расположение пальцев поверх трости непригодно для игры на виолончели, так как при нажиме смычка (особенно при сильном нажиме *f* и *ff*) хватка оказалась бы непрочной и вызвала бы чрезмерное напряжение руки. В этом легко убедиться на практике. Но слишком «глубокий» охват колодочки тоже нерационален, так как может вызвать «скованность» пальцев.

Трудно, конечно, точно указать, насколько «глубоко» нужно захватить колодочку пальцами. Это зависит от их строения: при длинных пальцах охват, естественно, будет более «глубоким», чем при коротких. Важно лишь следить, чтобы при «глубоком» охвате колодочки пальцы оставались достаточно свободными. Что касается деталей расположения пальцев, то большинство современных виолончелистов придерживается в основном (с незначительными индивидуальными отклонениями) следующего способа, описанного Давыдовым в его «Школе».

3) Колодочка и трость смычка удерживаются пальцами так, чтобы конец большого пальца устанавливался (несколько

боком, а не плашмя) частично на выступе колодочки, частично на трости.

4) Средний палец концом своим касается волос смычка у самого металлического ободка колодочки; рядом с ним устанавливаются безымянный палец и мизинец.

5) Указательный палец обычно немного отодвинут влево от других пальцев и касается трости на сгибе сустава ногтевой и средней фаланг. При сильном нажиме он несколько «глубже» охватывает трость, располагаясь на ней средней фалангой, нередко вплоть до сгиба в своем среднем суставе.

Примечание. Слегка сгибаясь в суставе (ногтевой и средней фаланг), указательный палец как бы «крючком» захватывает трость, что во многих случаях очень важно для сохранения равновесия смычка на струне и для исполнения некоторых штрихов.

В зависимости от исполнительской задачи и выполняемого приема (а также от способа держания смычка) различные пальцы более или менее активно участвуют в игре. Но во всяком случае необходимо обеспечить прочное и в то же время достаточно свободное держание смычка.

Положение правой руки во время ведения смычка зависит прежде всего от уровня струны и от того, какая часть смычка используется в данный момент игры. Причем наиболее заметно изменяется положение локтя. При игре на струне *Ля* рука (локоть) принимает наиболее высокое положение, на струне *До* — наиболее низкое. Но так как часто приходится переходить смычком с одной струны на другую, то выгоднее удерживать руку (локоть) на «средней» высоте по отношению к крайним струнам.

Рис. 4. Положение руки при игре на средних струнах

Положение руки меняется также в зависимости от исполнительской задачи и изменения условий ведения смычка.

Кроме этого, следует иметь в виду, что слишком низкое расположение локтя затрудняет выполнение целого ряда штрихов, а слишком высокое очень быстро утомляет играющего. Поэтому наиболее правильно удерживать локоть на «средней» высоте (см. рис. 4).

§ 7. МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ ДЕРЖАНИЯ СМЫЧКА

Подготовительные упражнения:

1. Ученик сближает непринужденно сложенные пальцы таким образом, чтобы большой палец своим концом (не плашмя, а несколько боком) установился на средней фаланге среднего пальца (ближе к безымянному; см. рис. 5а), то есть приблизительно так, как он устанавливается при держании смычка (см. рис. 5б).

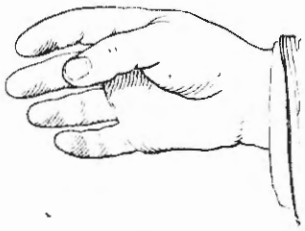


Рис. 5а. Исходное положение пальцев

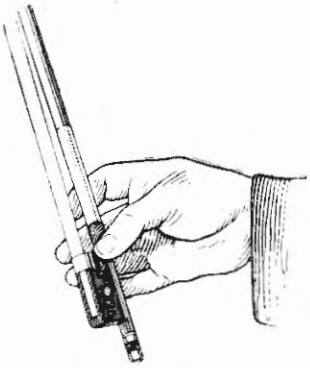


Рис. 5б. Расположение пальцев на колодочке и трости смычка

2. Педагог удерживает смычок в горизонтальном или вертикальном положении (так, чтобы колодочка оставалась свободной), а ученик приучается правильно устанавливать пальцы на колодочке и трости. Причем следует обращать особое внимание на расположение среднего, указательного и большого пальцев, играющих наиболее важную роль в держании смычка.

3. Ученик (сидя за инструментом или стоя) сам удерживает смычок при помощи левой руки в вертикальном положении и упражняется в свободном охвате пальцами колодочки и трости (см. рис. 6а и 6б); затем он удерживает смычок одной правой рукой.

Удерживание смычка в вертикальном положении дает возможность сохранять свободное состояние руки и способ-

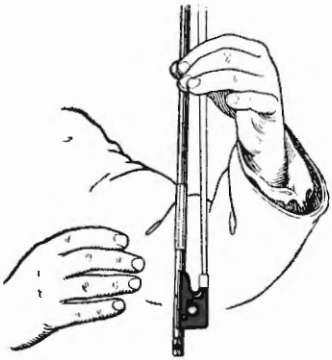


Рис. 6а.

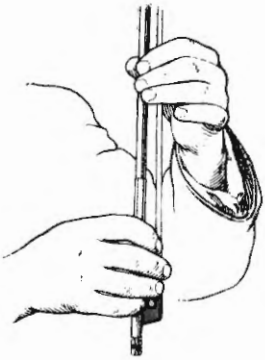


Рис. 6б.

ствует тому, чтобы в первых упражнениях ученик ощутил легкость и свободу держания смычка [1].

4. При помощи педагога ученик устанавливает смычок, в средней его части, на струну *Ре* (или *Соль*) приблизительно на середине участка ее между грифом и подставкой. Удерживая смычок на месте, ученик мягко нажимает им струну, стремясь при этом ощутить некоторую «опору» руки.

5. Приучаясь самостоятельно (при помощи левой руки) устанавливать смычок на струне, ученик выполняет предыдущее упражнение.

6. Ученик упражняется в правильном свободном охвате пальцами колодочки и трости, удерживая смычок на струне при помощи левой руки и соблюдая требуемое положение руки в целом (см. рис. 7а и 7б).

Примечание. Упражнения 5 и 6 можно рекомендовать лишь учащимся более старшего возраста. Ученикам младшего возраста в первые две-три недели вообще следует заниматься только в присутствии педагога, так как при самостоятельных занятиях они обычно разрушают еще неокрепшие навыки постановки.

После указанных подготовительных упражнений можно перейти к развитию сложного навыка извлечения звука смычком.

В связи с этим необходимо объяснить ученику основные условия достижения высококачественного звука на виолончели и необходимый для этого способ ведения смычка, сопровождая пояснения наглядным показом на инструменте.

---

[1] Весьма целесообразно на первых порах пользоваться легким смычком, в особенности при работе с учащимися младшего возраста или обладающими слабыми руками.

Рис. 7а.

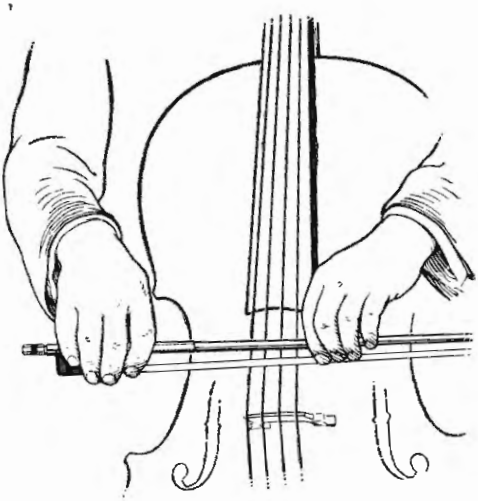


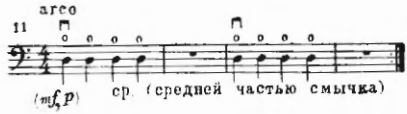
Рис. 7б.

§ 8. МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ВЕДЕНИЯ СМЫЧКА (ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ)

Приступая к развитию у учащихся практических навыков ведения смычка, нужно, прежде всего, подобрать наиболее легкие для начинающего упражнения, способствующие сохранению ненапряженного состояния руки, а также свободному держанию и ведению смычка. Легче всего играть средней частью смычка, где условия ведения его наиболее благоприятны. Поэтому первые упражнения для извлечения звука смычком наиболее целесообразно начать в середине смычка. Ученик без особых усилий сможет здесь удерживать и вести смычок, сохраняя свободное состояние руки (конечно, при условии полной сосредоточенности на выполнении этой сложной задачи). Тем самым предотвращаются недостатки, обычно наблюдаемые у начинающих: «жесткая хватка» смычка и «зажатость» руки. Кроме того, используя для первых упражнений среднюю, а затем верхнюю части смычка, ученик с самого начала приучается к свободным движениям предплечья, имеющим исключительно важное значение в технике звукоизвлечения.

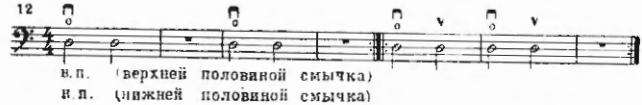
Примечание. Казалось бы, что не требуется доказательств того, насколько удобнее во всех отношениях начинать развитие разбираемого, очень сложного навыка с упражнений в середине смычка, то есть с наиболее легкой для ученика задачи. Однако по установившейся «традиции» многие педагоги начинают первые упражнения в извлечении звука смычком с использования всей его длины, то есть с наиболее трудной для начинающего задачи. Это, конечно, крайне затрудняет усвоение учащимися свободного держания и ведения смычка.

Первые упражнения целесообразно начать на струне *Pe*, учитывая, что при этом рука находится в наиболее удобном («среднем») положении; сила звука — *mf* или *p*; смычок ведется примерно по середине участка струны, между грифом и подставкой:

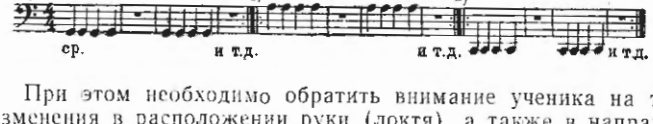


Пауза в примере дает ученику возможность немного отдохнуть и подготовиться к изменению направления смычка; во время паузы смычок остается на струне.

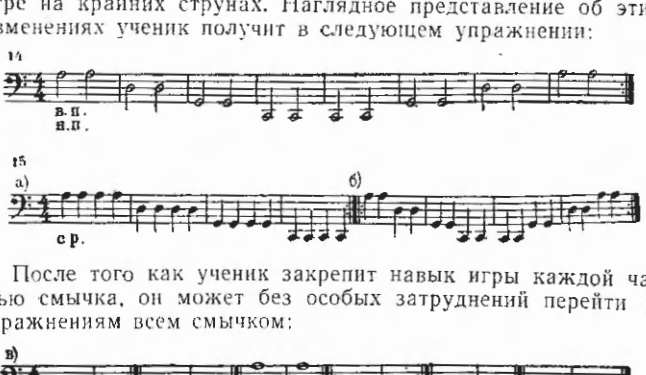
По мере того как ученик приучается свободно вести смычок в средней его части, можно перейти к упражнениям верхней половиной, а затем (через один-два урока) нижней половиной смычка (от колодочки примерно до середины):



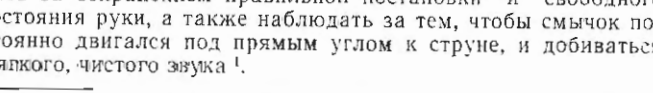
Через восемь-десять дней ученики обычно привыкают достаточно свободно вести смычок и могут приступить к указанным упражнениям на всех струнах:



При этом необходимо обратить внимание ученика на те изменения в расположении руки (локтя), а также в направлении движения смычка, которые особенно заметны при игре на крайних струнах. Наглядное представление об этих изменениях ученик получит в следующем упражнении:



После того как ученик закрепит навык игры каждой частью смычка, он может без особых затруднений перейти к упражнениям всем смычком:



В этом случае ученик должен с особым вниманием следить за сохранением правильной постановки и свободного состояния руки, а также наблюдать за тем, чтобы смычок постоянно двигался под прямым углом к струне, и добиваться мягкого, чистого звука [1].

[1] Обычно советуют учащимся соблюдать параллельность смычка к подставке. Это целесообразно, однако, лишь при игре на скрипке или альте, где подставка находится в поле зрения играющего. На виолончели смычок ведется впереди подставки и часто заслоняет ее. Поэтому здесь выгоднее следить за сохранением перпендикулярного направления движения смычка по отношению к струне. Линии прямого угла, образуемого в месте соединения волоса со струной, можно наглядно объяснить даже детям младшего возраста.

Примечание. Необходимо указать ученику, что хотя наблюдение за ведением смычка и имеет большое значение, но самое важное — сосредоточить внимание на качестве извлекаемого звука и получаемых при этом двигательных ощущениях.

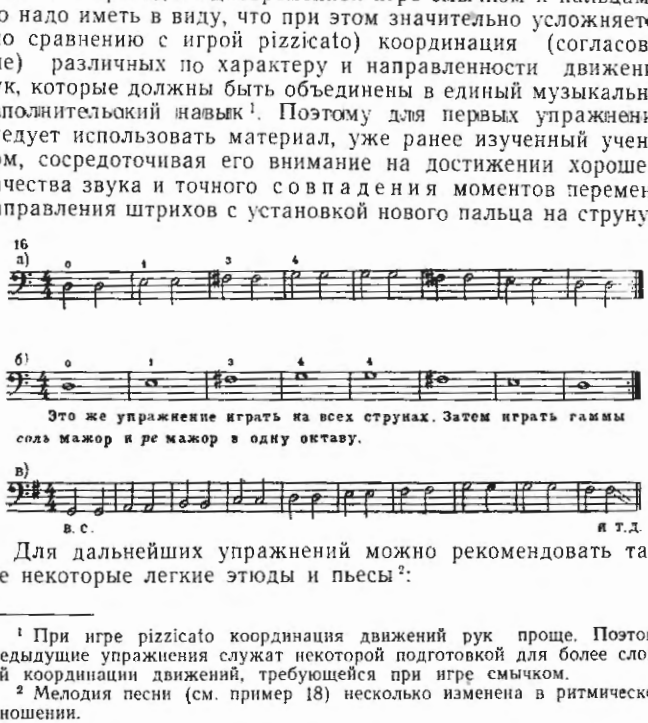
Приведенные упражнения для каждой руки обычно достаточно использовать в течение двух-четырех недель.

Глава II

§ 1. ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ВЕДЕНИЯ СМЫЧКА И КООРДИНАЦИИ ДВИЖЕНИЙ РУК

По мере развития и закрепления навыков постановки рук учащиеся, в особенности более старшего возраста, начинают проявлять нетерпение, стремясь перейти к совместной игре смычком и пальцами. Учитывая это стремление начинающих к более совершенному исполнению, не следует слишком затягивать переход к одновременной игре смычком и пальцами. Но надо иметь в виду, что при этом значительно усложняется (по сравнению с игрой pizzicato) координация (согласование) различных по характеру и направленности движений рук, которые должны быть объединены в единый музыкально-исполнительский навык [1]. Поэтому для первых упражнений следует использовать материал, уже ранее изученный учеником, сосредоточивая его внимание на достижении хорошего качества звука и точного совпадения моментов перемены направления штрихов с установкой нового пальца на струну:

16

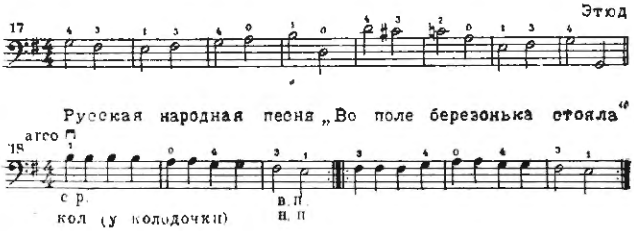


Для дальнейших упражнений можно рекомендовать также некоторые легкие этюды и пьесы [2]:

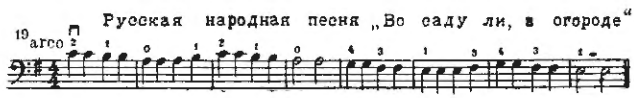
---

[1] При игре pizzicato координация движений рук проще. Поэтому предыдущие упражнения служат некоторой подготовкой для более сложной координации движений, требующейся при игре смычком.

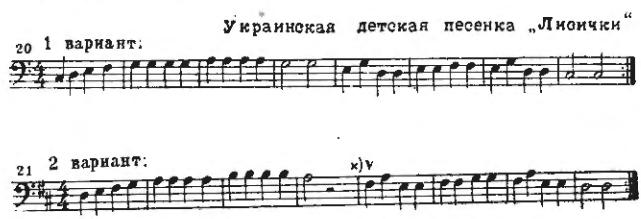
[2] Мелодия песни (см. пример 18) несколько изменена в ритмическом отношении.



Как видно, ни в этюде, ни в мелодии ученик не встречается с особенно сложными и незнакомыми приемами. Вместе с тем новый материал вносит разнообразие в занятия и усиливает интерес учащегося, содействуя в то же время развитию у него способности к координации сложных движений рук. С этой целью можно использовать ранее изученные упражнения и мелодии:



Но излишнее повторение пройденного материала может наскучить ученику. Поэтому необходимо подбирать также новые этюды и пьесы [1]:



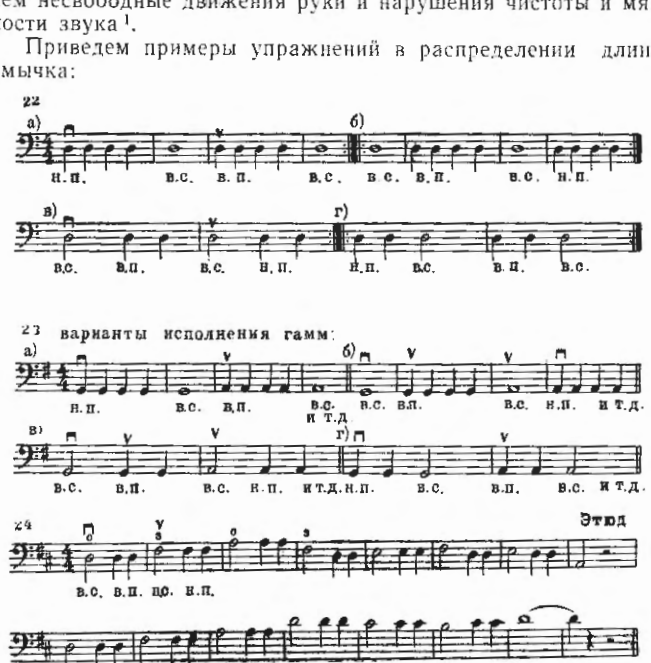
Причем важно предусмотреть, чтобы в этих этюдах и пьесах не было чрезмерных трудностей для правой руки. Например, во втором варианте приведенной песни «Лисички» встречается неудобный переход со струны на струну (отмечен знаком ×), для устранения которого можно поставить в этом

[1] Новый, в особенности трудный материал ученику рекомендуется (после сольфеджирования) разучивать сначала pizzicato, а затем arco. Это дает возможность сосредоточить внимание ученика, главным образом, на движениях одной левой руки с тем, чтобы облегчить ему упражнения одновременно двумя руками. Данный прием можно рекомендовать и для других случаев в дальнейшем обучении начинающего.

месте паузу; характер пьесы от этого не изменится, а переход станет более удобным для начинающего.

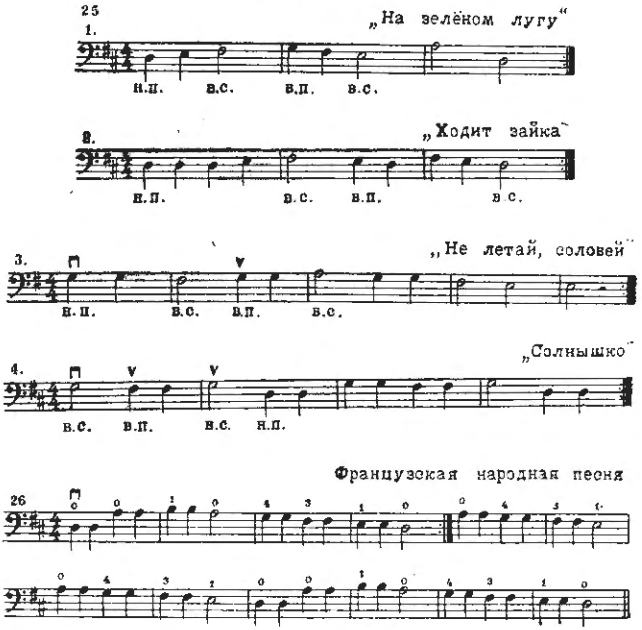
После того, как ученик несколько освоился с приемами ведения смычка, можно начать развитие навыка правильного распределения длины смычка, что имеет исключительно важное значение в технике игры на смычковых инструментах. Уже в следующих простейших упражнениях на открытых струнах (см. пример 22 А—Г) необходимо добиваться у ученика точного «распределения» длины смычка, что, конечно, не должно отрицательно влиять на свободу движений руки и на качество извлекаемого звука. Лучше допустить у ученика не совсем точное «распределение» смычка, чем несвободные движения руки и нарушения чистоты и мягкости звука [1].

Приведем примеры упражнений в распределении длины смычка:



[1] Для того чтобы облегчить ученику правильное распределение длины смычка, можно отметить карандашом на трости (наклеить полоску бумаги или надвязать ниточку) середину смычка, давая ему вспомогательную ориентировочную точку. Но более важно, как неоднократно подчеркивалось, сосредоточить внимание учащегося на достижении хорошего качества звука, свободных движений руки и равномерно-спокойного ведения смычка.

Четыре русские народные детские песенки



После достаточного усвоения этюда и пьес ученик может их исполнять (в транспонировке) на других струнах. Дополнительный материал см. в I части «Хрестоматии»: этюд № 4 (выпуск 2); пьесы №№ 3, 4, 5 (выпуск 1) [1].

Примечание. С этюдами и пьесами, как уже было сказано, ученику необходимо предварительно знакомиться путем сольфеджирования. В качестве задания для самостоятельной работы он может также переписать (транспонируя) изучаемые этюды и пьесы в те тональности, которые образуются при игре на других струнах (в данном случае в *соль* мажор и *до* мажор). Если ученик хорошо усвоил нотную грамоту и одновременно аппликатуру первой позиции (см. стр. 6), то эта транспозиция не представит для него больших затруднений.

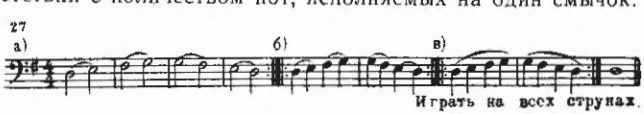
---

[1] Здесь и в дальнейшем даются ссылки на «Хрестоматию педагогического репертуара» для I—II классов виолончели ДМШ, издание Музгиза, 1960; часть I, выпуск 1 — пьесы, выпуск 2 — этюды и упражнения.

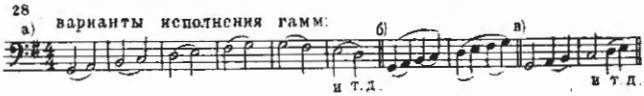
§ 2. ИЗУЧЕНИЕ LEGATO

При изучении legato предварительно следует указать учащемуся на большое значение мягкого, плавного сочетания звуков для достижения певучести исполнения. В упражнениях, этюдах и пьесах ученик должен плавно и непрерывно вести смычок, равномерно распределяя его длину в соответствии с количеством нот, исполняемых на один смычок:

27

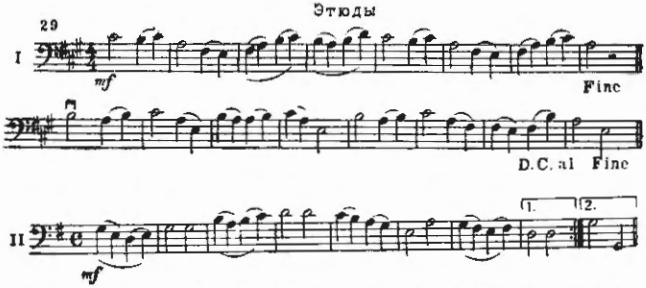


28



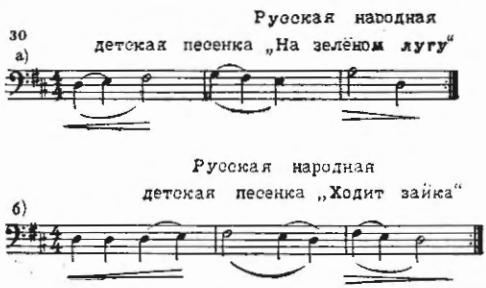
Этюды

29



В качестве задания для самостоятельной работы можно рекомендовать ученику применить legato (там, где это возможно) в ранее изученных им этюдах и пьесах, соответственно изменяя штрихи [1]:

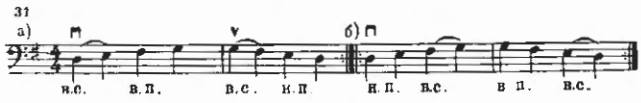
30



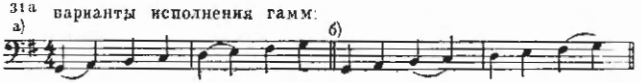
[1] Дополнительный материал см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 6, 8, 9.

§ 3. ИЗУЧЕНИЕ «СИММЕТРИЧНЫХ» ШТРИХОВ

31



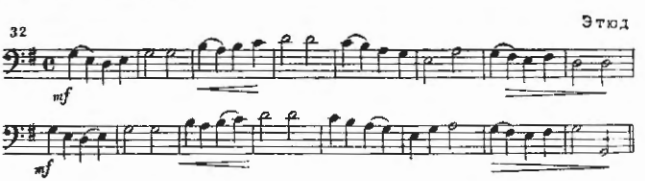
31а варианты исполнения гамм:



Как видно из примеров, здесь сочетаются простейшие виды legato и раздельных штрихов, которые ученик в отдельности уже изучал. В предлагаемых упражнениях и этюде необходимо сосредоточить внимание учащегося на равномерно-спокойном ведении смычка и на достижении одинаковой длительности и ровного звучания каждой ноты. Этому способствует правильное распределение длины смычка: две слигованные ноты берутся всем смычком, а отдельные четверти попеременно то нижней его половиной, то верхней. С этим ученик уже встречался в предыдущих упражнениях при игре раздельными штрихами. Сочетание legato с раздельными штрихами незначительно усложняет упражнения [1].

Для самостоятельной работы учащегося можно использовать также некоторые ранее изученные этюды, соответственно изменяя штрихи:

32 Этюд

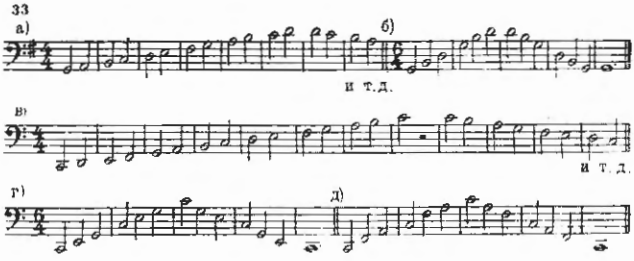


Принимая во внимание, что пройденные этюды и пьесы не представят уже для ученика особых трудностей, следует несколько разнообразить динамику исполнения и тем внести новое качество в развитие музыкально-исполнительских навыков учащегося.

На рассматриваемом этапе обучения можно уже начать изучение гаммы и арпеджио *соль* мажор на трех струнах, а *до* мажор — на четырех:

---

[1] Практический учебный материал см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 7, 10, 12; пьесы №№ 6, 7.



Примечание. В приведенных упражнениях, этюдах и пьесах часто встречаются переходы со струны на струну, которые ученик до этого еще не проходил. Но для начинающего было бы нецелесообразно на данном этапе специально изучать довольно сложные приемы перехода со струны на струну. Поэтому приходится до определенного времени допускать не совсем точное выполнение учеником этих приемов. Впрочем, из-за медленного темпа игры учащиеся обычно не ощущают особых неудобств при переходе со струны на струну, если только они усвоили свободное ведение смычка.

§ 4. О ПОДГОТОВКЕ УЧАЩЕГОСЯ К ПЕРВОМУ ЗАЧЕТУ

В конце первого учебного полугодия ученику впервые предстоит играть на зачете перед комиссией педагогов. К этому первому выступлению ученика педагогу следует отнестись со всей серьезностью, продумать его и тщательно подготовить.

Вопрос о подготовке учащихся к публичному исполнению — один из самых сложных и мало разработанных в музыкальной методике, требующий специального рассмотрения. Здесь мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями.

Педагог должен, прежде всего, тщательно готовить учащегося к зачету как психологически, так и практически, прилагая все усилия к тому, чтобы первое публичное выступление ученика прошло удачно и, во всяком случае, без каких-либо серьезных «срывов». Неудача учащегося на первом выступлении может вызвать у него разочарование, неуверенность в своих силах и отрицательно повлиять на его дальнейшее обучение. Наоборот, удачное выступление, как показывают наблюдения, окрыляет учеников новыми надеждами, вселяет в них уверенность, желание активнее работать и упорнее преодолевать трудности, связанные с изучением музыки.

Программу зачета необходимо выбрать и тщательно продумать задолго до зачетного периода. Учитывая, что необычная для учащегося обстановка неизбежно вызывает некоторое

волнение, следует включить в программу материал не слишком трудный, лучше даже более легкий, чем ученик может исполнить.

Успешное проведение зачета (как и всякого публичного выступления) зависит от метода обучения, поведения самого педагога, а также от всей обстановки, которая создается для учащегося в классе и дома. Спокойная уверенность учителя, отсутствие излишней суеты и нервозности в домашних занятиях ученика, устранение причин, мешающих сосредоточить его внимание на подготовке к выступлению, — все это оказывает положительное влияние на самочувствие учащегося и благоприятствует успеху дела.

Зачет, как и всякое публичное выступление, должен стать для ученика радостным, праздничным событием. Однако необходимо избежать предпраздничной суеты, которой часто сопровождается подготовка к ответственному публичному исполнению, вызывая излишнее беспокойство у ученика, его родителей, а косвенно и у самого педагога. В связи с этим преподавателю необходимо вести постоянную воспитательную работу не только с учащимся, но также с родителями и объяснить им все значение спокойной подготовки к выступлению, необходимость систематических занятий ученика и т. д.

Не следует, наконец, упускать из виду новые задачи, которые возникают после зачета (удачного или неудачного), и в зависимости от них надо направить внимание и усилия учащегося на предстоящую ему дальнейшую работу, подобрать учебный материал для второго учебного полугодия и своевременно разобрать его с учеником и т. д.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

РАБОТА С НАЧИНАЮЩИМИ ВО ВТОРОМ УЧЕБНОМ ПОЛУГОДИИ

Глава III

§ 1. ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ

1. Закрепляя и уточняя ранее усвоенные учеником навыки постановки и элементарные приемы игры на первой позиции целыми, половинными, четвертными нотами, раздельными и смешанными равномерными («симметричными») штрихами, следует начать изучение восьмых, а в дальнейшем — триолей (legato и раздельными штрихами). Это поможет развитию у учащегося метро-ритмических представлений и навыков игры в более подвижных темпах.

2. Во втором учебном полугодии ученику уже необходимо специально изучать способы перехода смычком со струны на струну, используя для этого специальные упражнения, а также «ломаные» интервалы: терции, кварты и квинты (в которых часто встречаются переходы со струны на струну).

3. Примерно в середине второго учебного полугодия можно перейти к изучению приемов игры при широком расположении пальцев на грифе. Широкое расположение пальцев дает возможность использовать новые мажорные и минорные гаммы, арпеджио, а также соответствующие этюды и пьесы и тем самым обогатить ладотональные представления учащегося, расширить его исполнительские возможности.

4. Наряду с изучением указанных приемов учащиеся обычно без особого труда усваивают широкие «несимметричные» штрихи, требующие неравномерного ведения смычка.

5. К концу первого года обучения можно уже начать изучение четвертой позиции и несложных приемов смены позиций; причем это не обязательно должно быть последней задачей рассматриваемого периода обучения. Иногда, особенно при работе с подростками, вполне возможно начать изучение четвертой позиции, а также несложных приемов смены

позиций до того, как ученик усвоит навыки игры при широком расположении пальцев.

Примечание. В отношении порядка прохождения приемов игры педагог должен проявлять гибкость и учитывать в каждом конкретном случае возраст, музыкальные данные, особенности и успеваемость учащегося, а также наличие интересного учебного материала. Одинаковый («стандартный») подход ко всем ученикам в данном вопросе (как и в других вопросах методики) был бы крайне неуместным.

Темп игры, так же как и самые движения ученика, должен оставаться размеренно спокойным. Преждевременное применение быстрых темпов, слишком резких и сильных ударов струны пальцами или акцентов смычка вызывает у начинающих излишнее нервномышечное напряжение, порождая неровность, порывистость движений и другие отрицательные навыки, которые нелегко исправить.

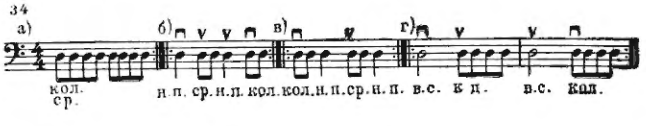
В качестве основного учебного материала используются, так же как и раньше, гаммы и арпеджио, небольшие этюды и пьесы [1]. От учащегося можно уже требовать более «плотного» звучания, некоторого динамического разнообразия и элементарной выразительности исполнения.

Изучение восьмых (раздельными штрихами и legato) связано с некоторым ускорением темпа игры. Это теперь уже вполне допустимо и даже необходимо, но наряду с применением медленного темпа, который остается основным не только в период первоначального обучения, но и в дальнейшем.

Прежде всего необходимо объяснить ученику, что две равные по длительности восьмые берутся на одну четверть (на один «удар» или «шаг»), первую восьмую на сильном времени нужно несколько выделить и как бы больше «протянуть», чем вторую.

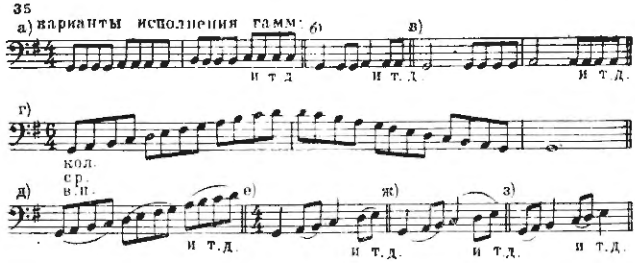
Вначале используются упражнения на открытых струнах, для того чтобы сосредоточить все внимание ученика на движениях правой руки. Затем можно играть гаммы, однако не слишком усложняя движения левой руки.

Упражнения на открытых струнах:



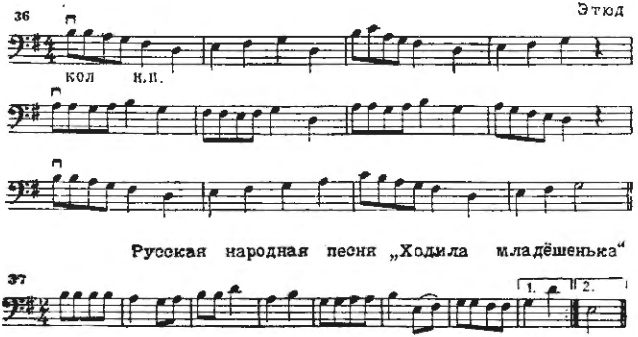
После того как ученик понял и закрепил требуемый игровой навык правой руки, можно перейти к более сложным упражнениям:

[1] Такой материал см. в «Хрестоматии».



В предлагаемых упражнениях темп должен быть очень спокойный, учитывая ограниченные возможности ученика в достижении беглости пальцев. Но и в спокойном темпе при этом значительно усложняется координация движений рук, что требует от учащегося большого внимания.

Наряду с упражнениями и гаммами педагогу необходимо подобрать несложные этюды и пьесы, в которых встречаются восьмые:



Такой материал приведен в «Хрестоматии» [1].

§ 2. СПОСОБЫ ПЕРЕХОДА СМЫЧКА СО СТРУНЫ НА СТРУНУ

Способы перехода смычка со струны на струну, имеющие очень важное значение для техники правой руки, следует проходить основательно, проверяя правильность их выполнения и в дальнейшем обучении ученика.

[1] См. «Хрестоматию»: этюды №№ 15—17; пьесы №№ 8—12.

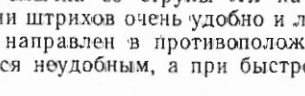
Напомним кратко основные условия правильного перехода со струны на струну, которые необходимо пояснить учащимся.

1. Способ перехода зависит в первую очередь от того, в какой части смычка он выполняется: при игре у колодочки переход осуществляется чаще всего вращательным движением предплечья (вместе с кистью), а в средней и верхней частях смычка — путем сгибания кисти (опускания ее книзу) или разгибания ее (поднятие кверху); при этом кисть также незначительно вращается.

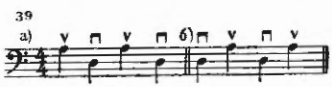
2. При игре широкими штрихами (особенно в *f*) переход со струны на струну выполняется обычно простым опусканием или поднятием всей руки (движение в плечевом суставе). Такой способ перехода со струны на струну (опусканием или подниманием руки) можно осуществить и в любой части смычка, но только при медленном темпе. При частых и быстрых переходах опускание или поднимание всей руки было бы крайне утомительным и привело к «грузным» движениям.

3. Большое значение для плавности перехода имеет предварительная подготовка его путем некоторого поднятия или опускания руки для того, чтобы подвести смычок как можно ближе к той струне, на которую надо перейти, тем самым движения руки в момент перехода уменьшаются и переход становится более плавным. Положение руки, как отмечено уже, наиболее заметно отражается на положении локтя, который несколько опускается или поднимается в зависимости от перехода на вышележащие или нижележащие струны. При частых, повторяющихся переходах целесообразно установить локоть на средней высоте по отношению к обеим струнам, что облегчает плавное перемещение смычка.

4. Следует также иметь в виду, что удобство перехода со струны на струну зависит от направления движения смычка вниз или вверх (⊓, ∨):



Перемещение смычка со струны *Ля* на струну *Ре* при таком направлении штрихов очень удобно и легко достижимо; если же смычок направлен в противоположную сторону, то переход становится неудобным, а при быстром темпе — весьма трудным:



Это обстоятельство необходимо учитывать при обучении начинающих и по возможности избегать таких неудобных переходов, особенно в подвижных темпах.

С переходом со струны на струну ученик практически уже много раз встречался в предыдущих упражнениях. Но теперь он должен сознательно анализировать требуемые способы перехода.

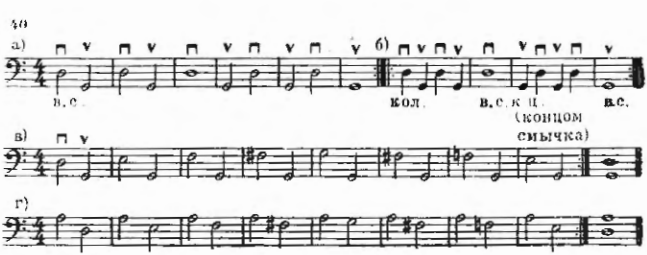
Упражнения следует начинать с более простых и удобных для исполнения переходов первого типа. После того, как ученик достаточно овладеет этими способами, можно перейти к переходам второго типа («неудобным»). Однако не надо спешить с этим, выжидая, пока ученик вполне поймет особенности переходов первого типа и выработает соответствующие двигательные ощущения. Слишком быстрый переход к изучению новых исполнительских приемов может «запутать» ощущения ученика и затруднить развитие навыков. Нецелесообразно также слишком долго оттягивать изучение переходов второго типа, учитывая, что учащийся на практике очень часто встречается с ними.

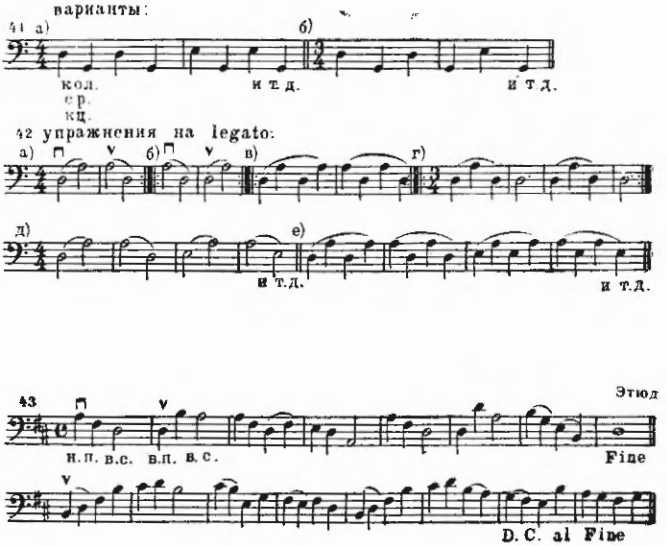
Для развития рассматриваемого навыка используются упражнения на открытых струнах и простейшие примеры, что позволяет сосредоточить внимание ученика на главном — на движениях правой руки.

§ 3. РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ПЕРЕХОДА СМЫЧКА СО СТРУНЫ НА СТРУНУ

Упражнения:

Первый тип перехода со струны на струну:



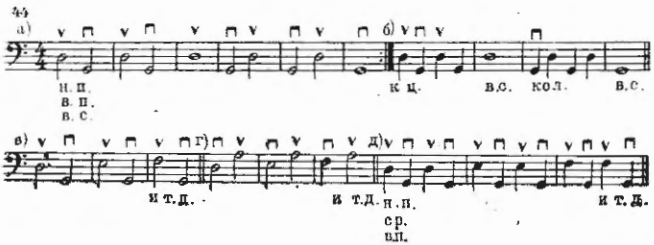


Объяснив ученику технику исполнения способов перехода со струны на струну (см. выше), следует добиваться от него осмысленного их выполнения и выработки ясного ощущения требуемого характера движений. Вначале в упражнениях можно допускать более широкие кистевые движения руки, чем это необходимо для перемещения смычка. Но постепенно надо добиваться от ученика все большей точности исполнения приемов и правильной подготовки каждого перехода [1].

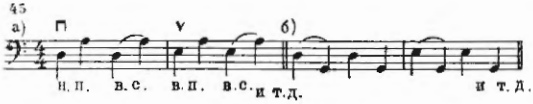
Методика изучения способов перехода второго типа та же, что и в предыдущем случае. Однако ученик должен научиться различать особенности каждого способа и выработать соответствующие двигательные ощущения. При этом необходимо больше обращать внимание на предварительную подготовку перехода, в особенности при игре legato.

В качестве материала для развития переходов второго типа используются приведенные выше упражнения на открытых струнах и простейшие примеры с изменением штрихов в противоположном направлении:

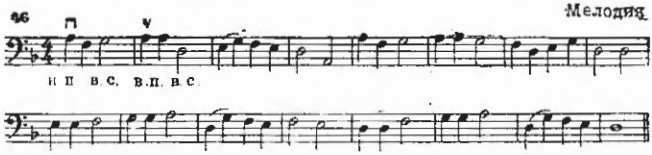
[1] См. «Хрестоматию»: этюды №№ 11—13; пьесы №№ 5, 9, 10—12.



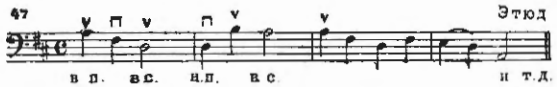
Можно также применить упражнения «смешанного» вида, в которых сочетаются оба типа переходов:



Неудобные переходы (второй тип) в этюдах и пьесах встречаются очень часто, и на них следует обращать особое внимание ученика:



Для наглядного показа учащемуся особенностей каждого способа и в целях расширения учебного материала можно использовать пройденные этюды, изменяя соответственно направление штрихов:

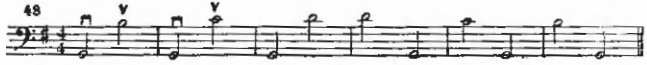


Примечание. Упражнения №№ 38—41 могут быть использованы также для развития навыка перехода со струны путем опускания или поднятия всей руки, при условии применения более медленного темпа и широких штрихов.

§ 4. ПЕРЕХОД СМЫЧКА ЧЕРЕЗ ОДНУ И ДВЕ СТРУНЫ

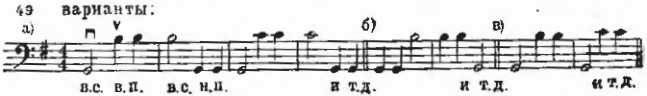
Переход смычка через одну и две струны осуществляется простым опусканием или подниманием всей руки, что в медленном темпе не вызывает у учащихся затруднений. Необходимо лишь добиваться плавности движений руки в момент перехода.

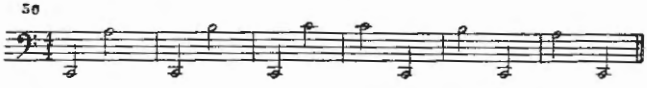
Для того чтобы сосредоточить внимание ученика на движениях правой руки, рекомендуется использовать такие упражнения, где роль левой руки сведена к минимуму:

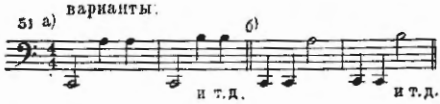


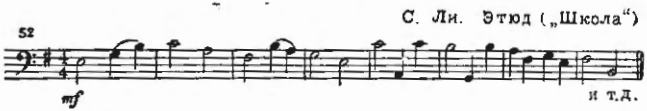
Эти упражнения можно варьировать различным образом (см. примеры 49 и 51).

Следует также подобрать некоторые этюды и пьесы, в которых встречается переход через одну и две струны [1]:





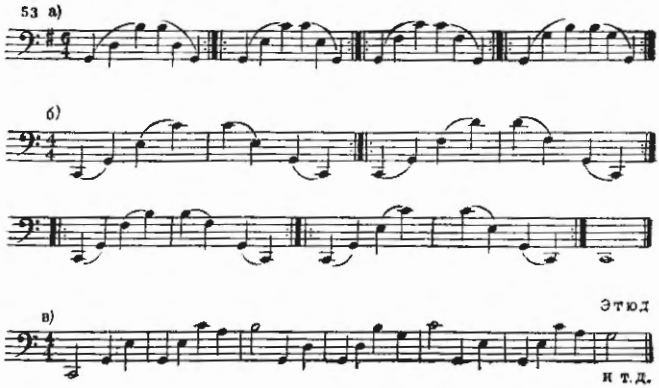




[1] См. «Хрестоматию»: этюд № 14.

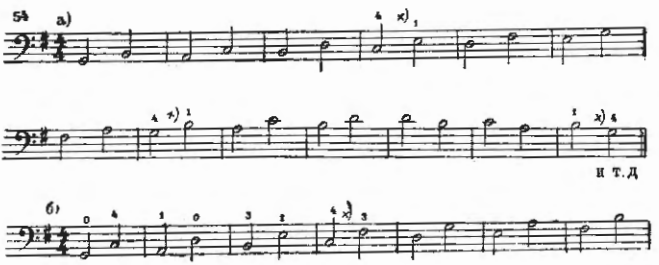
§ 5. ИЗУЧЕНИЕ АРПЕДЖИО НА ТРЕХ И ЧЕТЫРЕХ СТРУНАХ

Важным материалом для выработки навыков перемещения смычка со струны на струну служат арпеджио[1]:

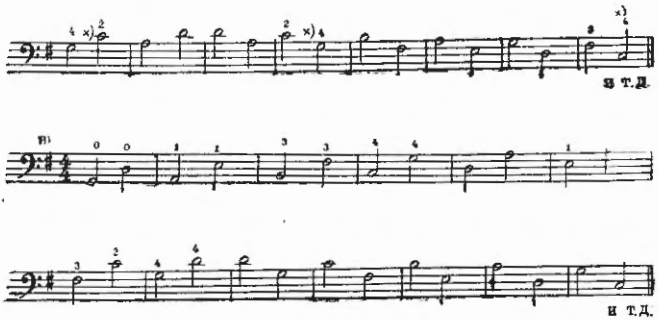


§ 6. ИЗУЧЕНИЕ «ЛОМАНЫХ» ТЕРЦИЙ, КВАРТ И КВИНТ

Для изучения «ломаных» терций, кварт и квинт предварительно рекомендуется подготовить у учащихся требуемые слуховые навыки, сольфеджируя указанные интервалы в тональностях, которые ученик уже усвоил. Главную трудность при исполнении интервалов составляет частый переход со струны на струну смычком и пальцами левой руки, в особенности переход четвертым — первым, четвертым — вторым, четвертым — третьим пальцами (отмечено в примерах знаком ×):



[1] Дополнительный материал см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 61, 62.

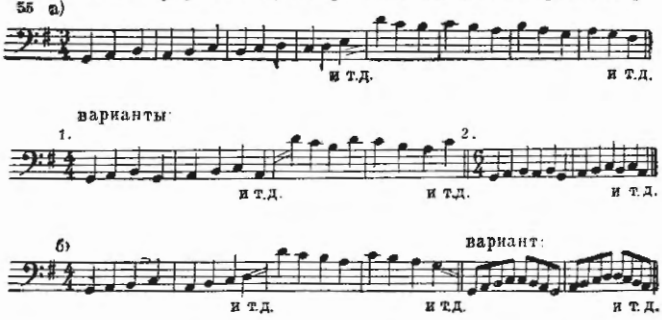


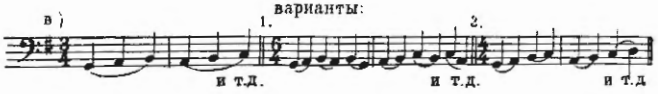
Эти переходы ученик должен исполнять спокойным движением, сохраняя свободное состояние руки и пальцев. Причем палец, которым берется нота на исходной струне, снимается лишь в момент установки последующего пальца (на другой струне).

Изучение последований квинт полезно не только для развития техники переходов, но также и для закрепления у учащегося слухового представления о строе инструмента.

При исполнении квинт в подвижном темпе обычно нажимают одним пальцем на две струны одновременно. В медленном темпе (как в данном случае) целесообразнее перемещать палец со струны на струну, так как при одновременном нажатии одним пальцем двух струн ученик может приобрести навык слишком низкого опускания руки или неправильного положения кисти.

Кварты и терции можно использовать в качестве основы для разнообразных упражнений:

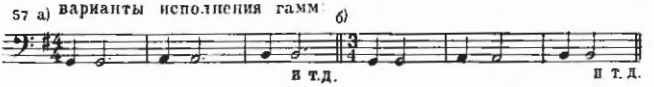




Не следует, однако, чрезмерно перегружать начинающего большим количеством «вариантов» упражнений, которые он не сможет еще запомнить и изучить на данном этапе работы.

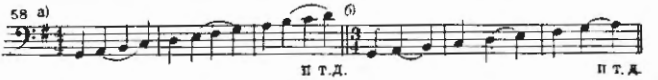
§ 7. ИЗУЧЕНИЕ «НЕСИММЕТРИЧНЫХ» ШТРИХОВ

Несимметричные штрихи образуются при исполнении двух нот, разных по длительности, или ряда нот, разделенных лигой на неравные группы:



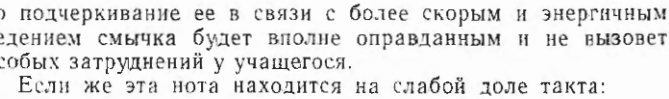
В таких случаях приходится вести смычок с неравномерной скоростью, применяя на более короткой (или несли гованной) ноте более энергичный штрих.

Если эта короткая (или отдельная) нота совпадает с сильным временем такта:



то подчеркивание ее в связи с более скорым и энергичным ведением смычка будет вполне оправданным и не вызовет особых затруднений у учащегося.

Если же эта нота находится на слабой доле такта:



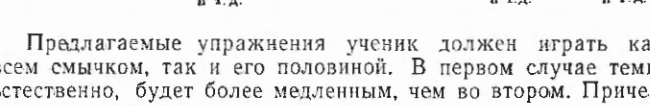
то при ускорении движения смычка получится неоправданный акцент. Избежать этого можно путем некоторого умень-

шения нажима смычка в момент ускорения его движения.

Таким образом, изучение «несимметричных» штрихов связано с выработкой навыка ведения смычка с неравномерной скоростью и умения соответственно «облегчать» его нажим при ускорении движения, особенно в тех случаях, когда короткая (или отдельная) нота приходится на слабое время.

Примечание. При этом необходимо следить, чтобы в момент энергичного проведения смычка он не отклонялся от перпендикулярного направления по отношению к струне и не сместился с места, занимаемого на струне (недостатки, часто наблюдаемые у учащихся).

Упражнения:



Предлагаемые упражнения ученик должен играть как всем смычком, так и его половиной. В первом случае темп, естественно, будет более медленным, чем во втором. Причем ученик должен учиться «сдерживать» движение смычка, что часто используется и особенно важно при изучении художественных произведений (см. ниже) [1].

§ 8. О РАБОТЕ С НАЧИНАЮЩИМИ НАД ЭТЮДАМИ И ПЬЕСАМИ [2]

Основная цель этюдов — развить и закрепить у учащихся те или иные приемы и навыки. Значение любого этюда определяется в первую очередь его методической ценностью. Кроме того, этюд должен быть мелодичным и не слишком длинным (особенно этюды, используемые для обучения начинающих), тогда ученику легче запомнить его и сосредоточить свое внимание на развитии нужных приемов.

К сожалению, очень многие виолончельные этюды не отвечают этим требованиям, представляя собой «тренировочный» материал, бессодержательный в музыкальном отношении, а зачастую и не имеющий методической ценности.

---

[1] В «Хрестоматии» имеется значительное количество легких этюдов, где используются широкие «несимметричные» штрихи (см. №№ 19—24).

[2] Вопрос о работе над музыкальным произведением, являющийся одним из самых сложных и важных в музыкальной методике, освещен достаточно широко в советской педагогической литературе, в частности в книге Л. С. Гинзбурга «О работе над музыкальным произведением» (Музгиз, 1953). В настоящем пособии этот вопрос затрагивается в самых общих чертах.

Объясняется это тем, что такие специальные этюды нередко сочинялись педагогами, не обладающими не только композиторским даром, но и необходимыми методическими знаниями.

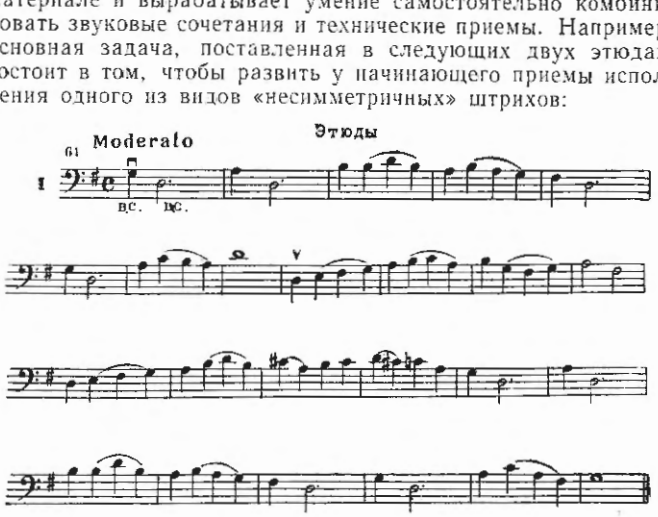
Поэтому педагогу-виолончелисту очень важно тщательно и обдуманно отбирать учебный материал, удовлетворяющий указанным требованиям.

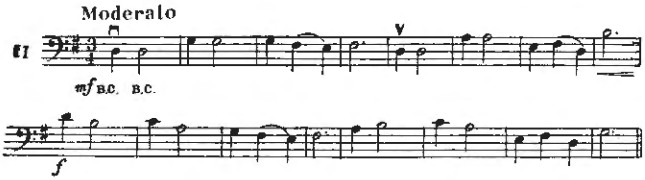
Работая над этюдами, нужно прежде всего добиваться, чтобы ученик ясно представлял себе основную задачу каждого этюда и сознательно стремился к преодолению встречающихся в нем трудностей.

Следует приучать ученика, уже при разборе этюда, точно прочитывать нотный текст (возможно, в замедленном темпе), соблюдая указанные штрихи, аппликатуру, динамические и другие обозначения. Предварительно ученику полезно несколько раз просольфеджировать этюд.

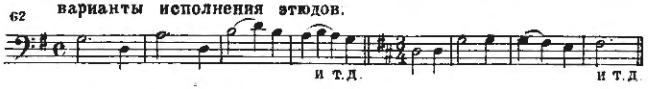
Наиболее трудные отрывки ученик должен учить отдельно, время от времени проигрывая этюд целиком. После того как ученик в достаточной мере проработал этюд и усвоил приемы, требуемые для его исполнения, можно видоизменить ритмический рисунок, штрихи, динамические обозначения, чтобы максимально использовать каждый этюд для развития различных приемов и навыков.

Многие этюды учащимся рекомендуется самостоятельно транспонировать в другие тональности. Это развивает у них музыкальное мышление, помогает лучше ориентироваться в материале и вырабатывает умение самостоятельно комбинировать звуковые сочетания и технические приемы. Например, основная задача, поставленная в следующих двух этюдах, состоит в том, чтобы развить у начинающего приемы исполнения одного из видов «несимметричных» штрихов:

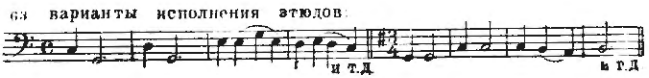




После усвоения учеником указанной задачи можно изменить ритмический рисунок этих этюдов и использовать их для развития более сложных «несимметричных» штрихов:



Ученик без особых затруднений сможет транспонировать этюды, играя их на других струнах:

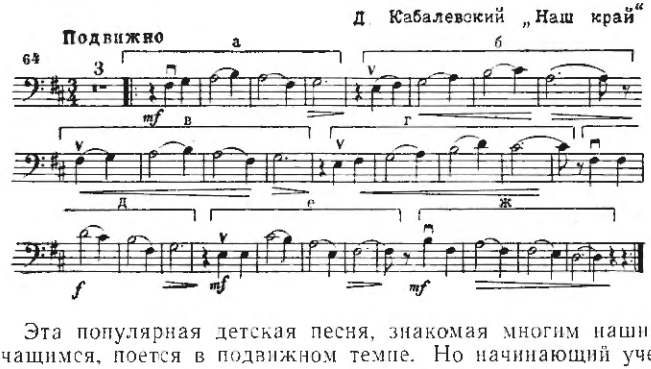


При изучении художественных произведений прежде всего нужно иметь в виду достижение максимально возможной для ученика выразительности исполнения в соответствии с характером пьесы. Для этого необходимо умело и правильно использовать изученные учеником приемы игры. Одним из важных условий достижения выразительного звучания на смычковом инструменте является правильное использование каждой части смычка, иначе говоря, правильное «распределение» длины смычка в соответствии с исполнительской задачей.

На рассматриваемом первоначальном этапе обучения, когда еще не возникает вопрос об аппликатуре и других средствах выразительности, правильное «распределение» длины смычка имеет особенно важное значение. Поэтому педагогу необходимо тщательно продумать расстановку штрихов и так «распределить» длину смычка, чтобы это облегчало ученику достижение требуемого характера исполнения.

Рассмотрим в качестве примера процесс изучения двух пьес (песни, переложенные для виолончели с фортепьяно), которые можно рекомендовать в связи с работой над «симметричными» и «несимметричными» штрихами.

Работа над первой пьесой:



Эта популярная детская песня, знакомая многим нашим учащимся, поется в подвижном темпе. Но начинающий ученик не сможет еще играть пьесу в нужном темпе и должен сознательно применять замедленный темп [1].

Песня исполняется просто, мягко, в относительно ровном движении. Уместно поэтому применить здесь главным образом legato и только в некоторых местах — раздельные штрихи. Для того чтобы познакомить ученика с характером исполнения пьесы, педагогу следует самому сыграть ее несколько раз в сопровождении фортепьяно, после чего рекомендуется разучить с учеником эту пьесу путем сольфеджирования (возможно, со словесным текстом), добиваясь чистой интонации, ритмичности и выразительности. Таким путем ученик вырабатывает точные слуховые представления и получает общее художественное впечатление о пьесе еще до того, как он приступил к практическому изучению ее на инструменте, что значительно облегчает усвоение учебно-художественного материала.

Приступая к практической работе над пьесой, следует иметь в виду конечную цель — достижение выразительности исполнения и использовать такие приемы, которые облегчали бы начинающему ученику эту задачу.

Указанный характер пьесы требует прежде всего мягкого звука и равномерно-спокойного ведения смычка; при crescendo, естественно, применяются более широкие и энергичные штрихи, а в diminuendo, наоборот, движение смычка несколько «сдерживается».

Во время пауз смычок остается на струне. В некоторых местах автором настоящего пособия намеренно сокращена

[1] Исполнение знакомых песен в замедленном темпе вначале затрудняет учащихся, но «сдерживание» темпа игры полезно для развития выдержки.

длительность отдельных нот с тем, чтобы дать ученику возможность спокойно переместить пальцы левой ружи на другую струну, что особенно важно в следующем месте:

Нельзя, конечно, еще требовать от начинающего большой силы звука и разнообразия в динамических оттенках, так как это может отрицательно повлиять на спокойное развитие у него навыков ведения смычка.

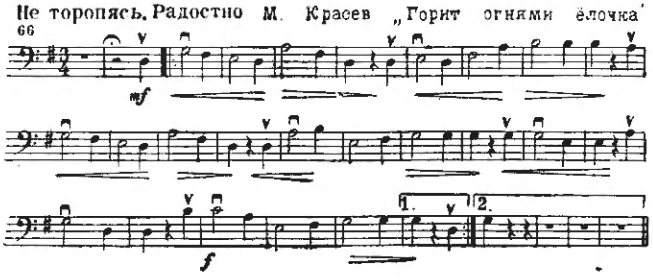
Все же на рассматриваемом этапе обучения ученик уже может выполнить динамические оттенки, указанные в редакции виолончельной партии. Рассмотрим несколько подробнее, как лучше «распределить» длину смычка.

Первую фразу («а») естественно начать «вниз» смычком, играя четверти сначала нижней половиной раздельными штрихами, а в дальнейшем — legato. Для учащегося было бы проще применить такие же штрихи и в последующих аналогичных фразах, но это затруднило бы ему выполнение требуемых динамических оттенков. Поэтому две четверти второй и третьей фраз («б» и «в») лучше исполнять legato, а при подходе к кульминации пьесы («е») снова применить раздельные штрихи.

На кульминационных фразах («д» и «е»), исполняемых *f* и *mf*, следует использовать более широкие штрихи, а также применить несколько больший нажим смычка. В последнем такте «ответной» фразы кульминации («е») приходится делать diminuendo «вверх» смычком, что требует от ученика большого внимания.

Работа над второй пьесой:

Вторая пьеса представляет собой переложение популярной детской песенки М. Красева «Горит огнями елочка»:



Песня исполняется детьми (хором в унисон) просто и весело. Учащимся младшего возраста понятен характер пьесы, и они обычно сравнительно легко овладевают ею.

Проделав подготовительную работу (проигрывание пьесы, выучивание нотного текста путем сольфеджирования), педагогу следует объяснить ученику метро-ритмическую сторону исполнения, динамические и агогические обозначения, а также характер штрихов.

Во всей пьесе используется один и тот же «несимметричный» штрих, но осуществление указанных в редакции динамических оттенков здесь также требует продуманного применения каждой части смычка. Ученик должен научиться «сдерживать» движение смычка на половинных нотах, делая одновременно с этим постепенное crescendo к кульминации каждой фразы, а на четвертных нотах легко (без акцента) проводить смычок. Кроме того, в пьесе много раз встречаются затактовые четверти, которые исполняются здесь чаще всего нижней половиной смычка. Поэтому ученику важно научиться спокойно переносить смычок (во время паузы) к его середине и затем мягко, без акцента начать новый штрих.

Указанный общий характер исполнения сохраняется во всей пьесе. Но заключительную фразу (которую нужно считать центральной кульминацией пьесы), где нарастание звука должно быть наибольшим, следует исполнять нижней половиной смычка более широкими и энергичными штрихами.

Из приведенного разбора видно, какое большое значение имеет для выразительности исполнения правильное использование длины смычка. В этом важно убедить учащихся, тогда они сами в дальнейшем будут сознательно стремиться правильно «распределять» смычок в соответствии с исполнительской задачей.

Глава IV

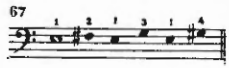
§ 1. ПРИЕМЫ ИГРЫ ПРИ ШИРОКОМ РАСПОЛОЖЕНИИ ПАЛЬЦЕВ НА ГРИФЕ

До сих пор в изучаемых упражнениях, этюдах и пьесах использовалось только «узкое» («тесное») расположение пальцев, способствующее сохранению наибольшей свободы руки и облегчающее интонирование. Теперь, когда левая рука ученика приобрела необходимую устойчивость и у него закрепилась интонация, можно сделать дальнейший шаг в развитии его исполнительских навыков, перейдя к изучению приемов игры при широком расположении пальцев на грифе.

Предварительно необходимо ученику пояснить следующее: при широком расположении пальцев вместо малой терции (при «узком» расположении) первым и четвертым пальцами охватывается *большая терция*. Ученик должен понять и твердо усвоить, что «широкое» расположение пальцев достигается *только за счет более широкой расстановки первого и второго пальцев*, которыми берется уже целый тон, в то время как другими, соседними пальцами (вторым — третьим, третьим — четвертым) по-прежнему достигается полутон, то есть они остаются в «узком» («тесном») положении.

Различаются *два случая* и, соответственно, *два способа образования широкого расположения пальцев*.

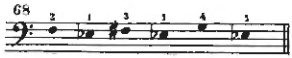
Первый способ: начальный («исходный») звук берется первым пальцем, а последующий — каким-нибудь другим пальцем (вторым, третьим или четвертым):



В момент перехода к последующему звуку первый палец немного вытягивается, а другие пальцы отодвигаются книзу (в сторону подставки) на расстояние, равное полутону. При этом большой палец (на шейке инструмента) несколько разгибается и вытягивается. Данный способ обычно используется в диезных тональностях.

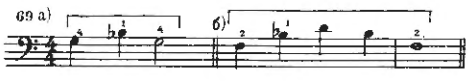
Примечание. При выполнении этого способа в ряде случаев применяется также вспомогательный прием, заключающийся в следующем: большой палец, установленный на шейке, смещается и следует за другими пальцами, сохраняя свое место вблизи второго. Но, сдвигая большой палец, ученики часто забывают возвратить его снова в *прежнее положение* при переходе к «тесному» расположению пальцев, что нарушает устойчивость позиции и чистоту интонации. Поэтому данный вспомогательный прием целесообразно применять лишь в медленном темпе, когда можно более спокойно следить за правильным его выполнением. Следует отметить еще один прием, используемый в обоих указанных случаях, особенно при переходе с одной струны на другую: пальцы устанавливаются в широком расположении еще *до взятия последующей ноты*. Этот прием *предварительной подготовки* широкого расположения пальцев, пропагандируемый школой профессора С. М. Козолупова, во многих случаях бывает весьма целесообразен.

Второй способ: начальный («исходный») звук берется вторым, третьим или четвертым пальцами, а последующий звук — первым пальцем, который немного вытягивается (но полностью не выпрямляется) и отодвигается кверху (в сторону порожка) на расстояние, равное полутону:



Одновременно с вытягиванием первого пальца совершается незначительный поворот предплечья и кисти в сторону первого пальца (пронация), вследствие чего пальцы устанавливаются несколько наклонно (косо), а первый палец, стоящий в более вытянутом положении, нажимает струну уже не всей «подушечкой», а только ее боковой частью. Этот способ обычно используется в бемольных тональностях.

Нужно также обратить внимание ученика на важное значение «опоры» пальцев на грифе для сохранения устойчивости позиций в момент расстановки пальцев:



В примере «а» четвертый палец, а в примере «б» второй палец являются «опорными». В дальнейших упражнениях ученик будет часто встречаться с таким приемом и должен уметь правильно использовать его.

Среди педагогов-виолончелистов существуют различные мнения в вопросе о том, какой вид широкого расположения проходить раньше. Одни считают более правильным начать с изучения диезных тональностей и приемов первого типа, другие предпочитают начать с бемольных тональностей (прием второго типа).

Можно привести доводы в пользу того и другого взгляда. Диезные тональности, как более яркие по звучанию, обычно легче воспринимаются учащимися, чем бемольные. Но необходимый в этом случае способ широкой расстановки пальцев несколько труднее, чем во втором.

В своей практике автор данной работы решает этот вопрос по-разному, начиная с того или другого приема, в зависимости от возраста, индивидуальных особенностей и успеваемости учащегося, а также от используемого учебного материала.

Работа над широким расположением пальцев должна вестись не спеша, с учетом того, что оно имеет важное значение для техники левой руки. Следует также не забывать, что широкая расстановка пальцев может вызвать у начинающего чрезмерное напряжение руки. Поэтому в первых упражнениях необходимо как можно чаще чередовать «широкое» расположение пальцев с «узким» («тесным»). Это, во-пер-

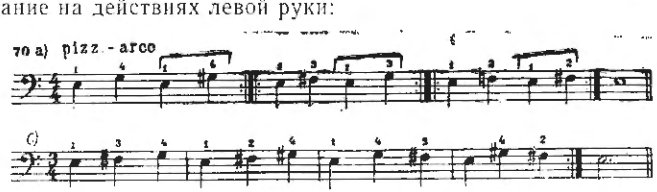
вых, дает возможность учащемуся более явственно ощутить различное расположение пальцев, а во-вторых, предоставляет его руке некоторый необходимый отдых [1].

§ 2. ИЗУЧЕНИЕ ПЕРВОГО СПОСОБА ИГРЫ ПРИ ШИРОКОМ РАСПОЛОЖЕНИИ ПАЛЬЦЕВ (ДИЕЗНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ)

После соответствующих пояснений необходимо добиться от ученика умения свободно расставлять и снова сближать первый и второй пальцы. Для этого можно рекомендовать следующее подготовительное упражнение, которое ученик выполняет сначала беззвучно, устанавливая пальцы на первой (второй – третьей) позиции (или, для наглядности, на край стола): первый палец остается на месте, а другие пальцы мягко отодвигаются от него и снова приближаются. Движение это совершается по самой струне (не поднимая пальцев). В момент расстановки пальцев первый палец несколько вытягивается, а большой, немного разгибаясь, устанавливается вдоль шейки концом первой фаланги (не плашмя всей шириной ее, а немного боком).

Ученик должен следить за тем, чтобы пальцы мягко разгибались и оставались все время на одной линии (на линии струны), то есть не отклонялись ни влево, ни вправо. Этому способствует правильная установка руки: локоть (и всю руку) следует держать достаточно высоко, выдвинув несколько вперед. Нельзя допускать отведения локтя назад, так как это вызовет отклонение пальцев влево от струны.

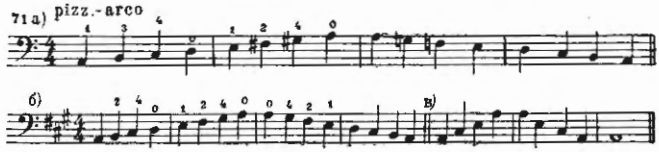
Следующие упражнения рекомендуется сначала играть pizzicato, что даст ученику возможность сосредоточить внимание на действиях левой руки:



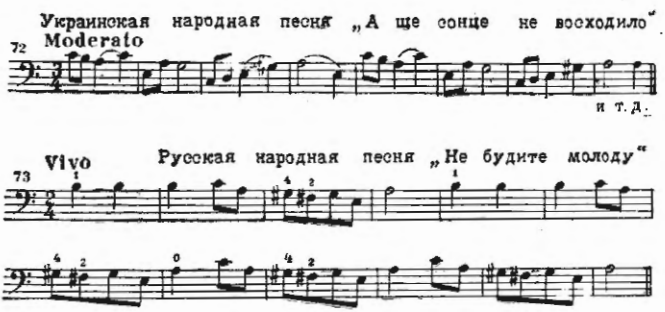
Данные упражнения нужно играть очень спокойно, следя за тем, чтобы рука оставалась вполне свободной. После этих

[1] Наблюдения показывают, что всякое серьезное усложнение технических задач обычно вызывает у начинающих чрезмерное напряжение руки, нарушение координации движений, ухудшение качества звука, интонации и т. д. Следовательно, переходя к изучению какого-либо сложного приема, необходимо особенно внимательно следить за тем, чтобы у ученика в это время не разрушались ранее усвоенные им навыки.

подготовительных упражнений можно перейти к изучению одноктавной гаммы *ля* минор, где только один раз требуется широкое расположение пальцев. В дальнейшем можно перейти к изучению гаммы и трезвучия *ля* мажор, в которых приходится удерживать пальцы в широком расположении более длительно:



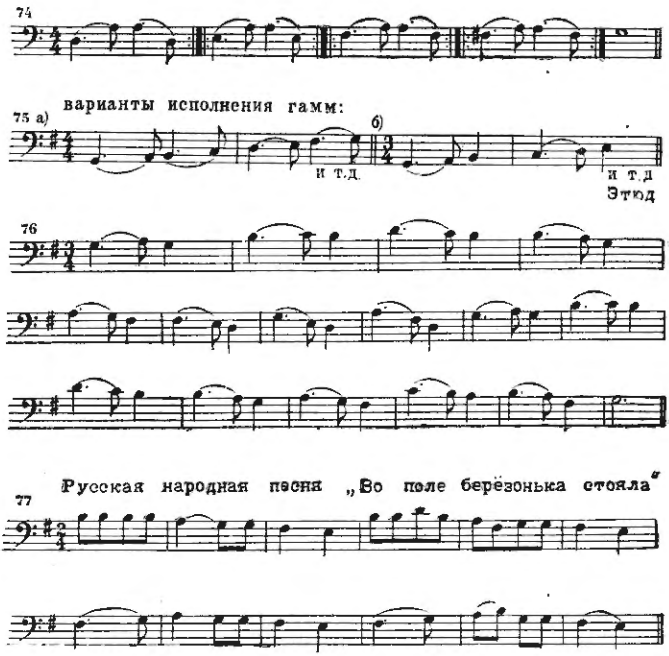
В качестве материала для закрепления навыка широкого расположения пальцев можно указать на этюды №№ 26—28 из I части «Хрестоматии». Очень много таких несложных этюдов можно найти в различных «Школах» и сборниках. Примерами легких пьес, где требуется второй способ широкого расположения пальцев, могут служить две народные песни, переложенные для виолончели с фортепьяно:

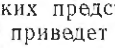


В первой пьесе широкое расположение пальцев выполняется в спокойном темпе при игре на одной струне. Это сравнительно не сложно для учащегося после изученных им упражнений и этюдов, и поэтому можно обращать больше внимания на выразительность исполнения. Во второй пьесе широкое расположение пальцев выполняется после перехода на последующую струну, поэтому здесь особенно уместно предварительно подготовлять пальцы к требуемому положению до перехода на другую струну.

К изучению второго способа широкого расположения пальцев не рекомендуется переходить тотчас же после прохождения первого способа, учитывая, что техника их выпол-

нения и двигательные ощущения различны. Поэтому лучше выждать, пока ученик основательно закрепит первый способ, а до тех пор заняться упражнениями, где главную роль играет правая рука, например изучением этюдов и пьес, в которых встречается последование: четверть с точкой и восьмая, исполняемое legato[1]:

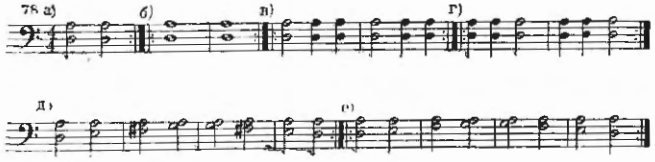


Помимо развития метро-ритмических представлений учащегося, изучение таких последований приведет к совершенствованию у него навыков «распределения» смычка: на четверть с точкой (длительность которой следует объяснить ученику как соединение трех восьмых: ) потребуется применить три части используемой длины смычка, а на восьмую — одну часть.

На данном этапе обучения уже необходимо начать изучение простейших упражнений на двух струнах (двойные

[1] См. «Хрестоматию»: пьеса № 13.

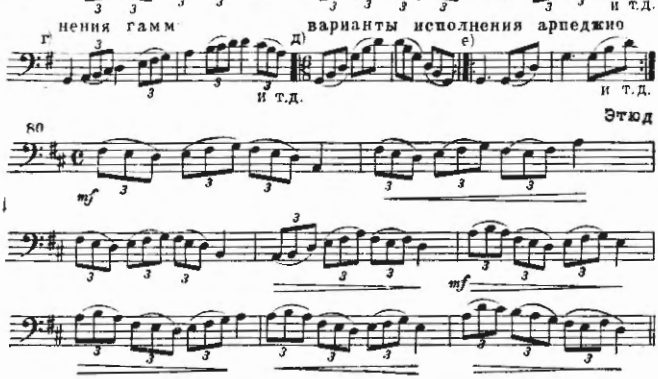
ноты), что послужит подготовкой к изучению двухголосных упражнений:



Как видно из примера, здесь отсутствуют особые трудности для левой руки. Внимание ученика нужно обратить на равномерное и достаточно плотное ведение смычка по двум струнам одновременно.

§ 3. ИЗУЧЕНИЕ ТРИОЛЕЙ

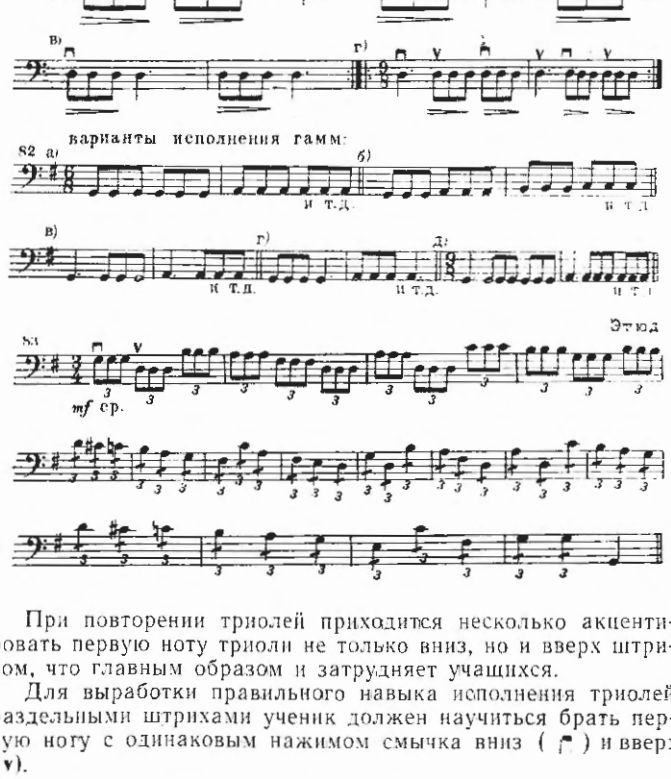
Трольный ритм, как показывают наблюдения, представляет определенную трудность для учащихся. Поэтому для изучения такого ритма необходимо уделить достаточно времени и внимания. Пояснив ученику метро-ритмическую структуру триолей (первая восьмая более сильная, но по длительности все три восьмые равны), можно использовать в качестве подготовительного задания «выстукивание» карандашом трольного ритма, а затем перейти к упражнениям на открытых струнах и к исполнению гамм и арпеджио триолями:



В этих упражнениях и этюдах ученик должен следить за ровностью исполнения триолей и слегка подчеркивать каждую первую ноту более энергичным движением смычка.

Для самостоятельного задания можно рекомендовать ученику транспонировать данный этюд на квинту вниз (играть его на струнах *Соль, До* и *Ре*).

Исполнение триолей раздельными штрихами весьма трудно не только для начинающих, но и для подвинутых учащихся. Основная трудность состоит в том, чтобы достигнуть ритмической точности и правильного распределения силы звука: все три восьмые должны быть равны по длительности, но по громкости постепенно ослабевать:

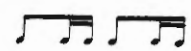


При повторении триолей приходится несколько акцентировать первую ноту триоли не только вниз, но и вверх штрихом, что главным образом и затрудняет учащихся.

Для выработки правильного навыка исполнения триолей раздельными штрихами ученик должен научиться брать первую ноту с одинаковым нажимом смычка вниз (⊓) и вверх (∨).

В упражнениях можно рекомендовать учащимся применять на первую триоль, исполняемую штрихом вверх, более значительный нажим смычка, чем на триоль, исполняемую вниз, что в конечном итоге приведет к «выравниванию» нажимов смычка.

Часто наблюдается, что вместе с акцентом на первой триоли учащиеся удлиняют ее за счет других двух триолей и в результате переходят на такое исполнение:

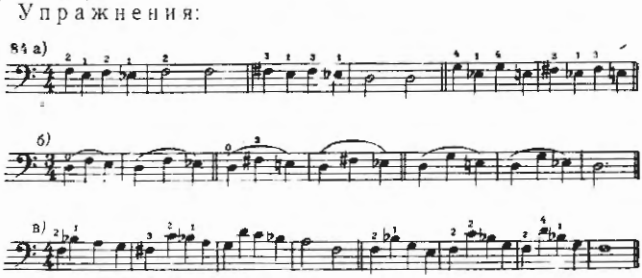


Эту ошибку следует предотвратить с самого начала, добиваясь, как было сказано, чтобы все восьмые триоли были одинаковой длительности, несмотря на акцентирование первой из них[1].

§ 4. ИЗУЧЕНИЕ ВТОРОГО СПОСОБА ИГРЫ ПРИ ШИРОКОМ РАСПОЛОЖЕНИИ ПАЛЬЦЕВ (БЕМОЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ)

Подготовительное упражнение: пальцы устанавливаются на первой (или второй, третьей) позиции; первый палец спокойно вытягивается кверху (но полностью не разгибается) и затем снова приближается ко второму, принимая прежнее (полусогнутое) положение. Одновременно с вытягиванием первого пальца осуществляется небольшой поворот предплечья и кисти кверху (в сторону мизинца — пронация).

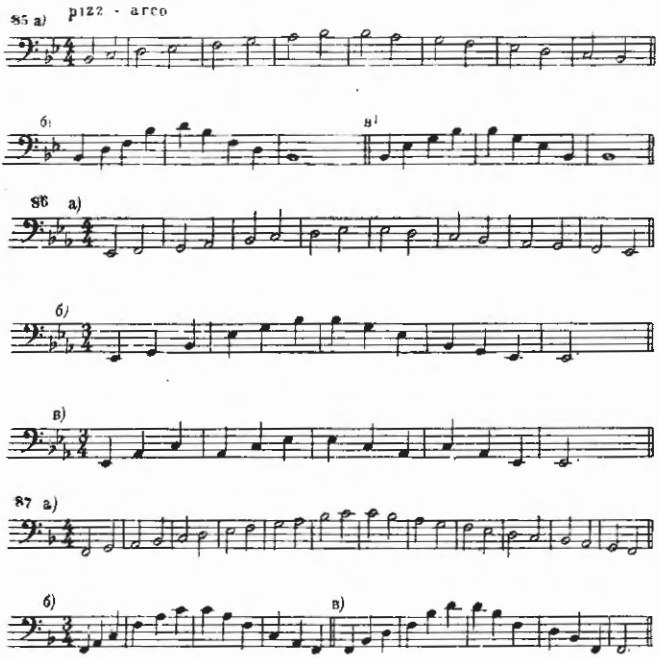
Упражнения:



После этих упражнений, которые должны исполняться при свободном и спокойном состоянии руки, следует перейти к

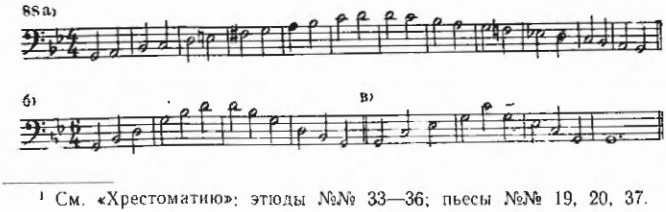
[1] В «Хрестоматии» имеется этюдный материал для закрепления навыков исполнения триолей legato, раздельными и «смешанными» штрихами (этюды №№ 30—32, 43, 52, 54).

изучению гамм и арпеджио *си-бемоль* мажор, *ми-бемоль* мажор и *фа* мажор, где требуется широкое расположение пальцев:

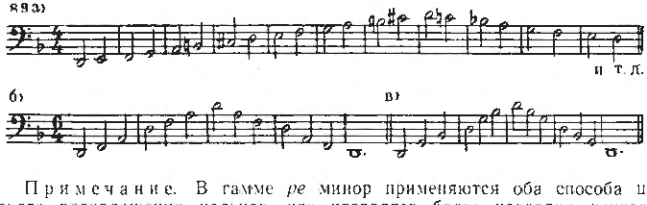


В этих тональностях написано значительное число этюдов и пьес, которые могут быть использованы для закрепления нужных навыков[1].

Более подвинутые ученики после изученного материала могут пройти также гаммы и арпеджио *соль* минор и *ре* минор:



[1] См. «Хрестоматию»: этюды №№ 33—36; пьесы №№ 19, 20, 37.



Примечание. В гамме *ре* минор применяются оба способа широкого расположения пальцев, что позволяет более наглядно показать ученику особенности каждого из них.

§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ПОЗИЦИЙ (ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Наступает, наконец, время, когда ученик может начать изучение позиций и способов перехода из одной позиции в другую [1].

Следует учитывать, что при игре на виолончели в одной позиции, в особенности без использования открытых струн, имеются лишь очень скудные возможности для музыкального исполнения. Поэтому изучение каждой позиции в отдельности не имеет здесь такого значения, как на скрипке, где на одной позиции на четырех струнах можно сыграть последования в пределах двух октав и более. Все же для свободной ориентировки на грифе начинающему виолончелисту весьма важно основательно изучить хотя бы первые четыре-пять позиций.

Последовательность прохождения позиций может быть различной в зависимости от возраста, индивидуальных данных и успеваемости учащегося, имеющегося учебного материала и других факторов, но начать рекомендуется с изучения четвертой позиции, которая имеет наиболее определенное положение на грифе [2]. Учащимся первого класса вполне достаточно изучить только одну четвертую позицию и наименее сложные приемы смены позиций, используя для этого упражнения в переходе от первой позиции к четвертой и наоборот.

§ 6. ИЗУЧЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЙ ПОЗИЦИИ

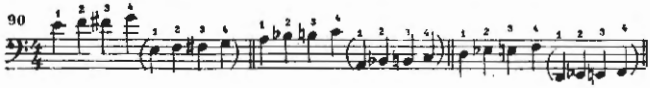
При верной мензуре инструмента пальцы располагаются на этой позиции правильно по полутонам, а большой палец

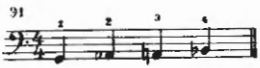
[1] «Позицией» называют определенное местоположение левой руки на грифе; сменой позиций — переход от одной позиции к другой.

[2] В отдельных случаях, при работе со старшими по возрасту и способными учащимися, мне нередко удавалось проходить все первые четыре позиции одновременно, но с учащимися среднего и особенно младшего возраста приходится распределять изучение позиций на второй и третий годы обучения.

занимает свое место приблизительно между первым и вторым пальцами [1].

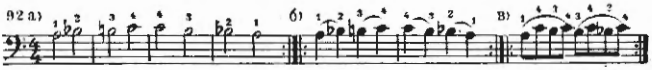
Для запоминания всех звуков, которые исполняются на каждой струне в четвертой позиции, можно рекомендовать учащимся очень простой способ: запомнить, что названия звуков и аппликатура, которой они берутся в четвертой позиции, будут те же, что и названия звуков, исполняемых в первой позиции, но только на соседней струне справа (звучат они октавой выше):





При таком способе ученики быстро выучивают названия нот (и аппликатуру), исполняемых на струнах *Ля, Ре* и *Соль;* им остается только запомнить ноты, которые берутся на струне *До* (см. пример 91), что уже не представляет больших трудностей.

Упражнения в четвертой позиции:



То же играть на других струнах.

Во многих «Школах» имеются этюды для одной четвертой позиции, можно также указать некоторые пьесы, которые исполнимы в этой позиции (например, пьесы Шлемюллера). Но такой материал довольно однообразен ввиду ограниченных возможностей игры только в одной четвертой позиции.

---

[1] Расположение большого пальца в выемке шейки вызывает у некоторых учащихся стремление «опираться» левой рукой о гриф и «повиснуть» на нем. От такой неправильной привычки нужно их предостеречь, напоминая, что левая рука должна удерживаться «на весу».

Эти возможности расширятся после того, как ученик изучит упражнения в переходе от первой позиции к четвертой. Поэтому, как только ученик несколько освоился с четвертой позицией, следует перейти к упражнениям в смене позиций.

§ 7. РАЗВИТИЕ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПЕРЕХОДА ИЗ ПОЗИЦИИ В ПОЗИЦИЮ

Первоначальное развитие навыков перемены позиций следует начать с упражнений в переходе от первой позиции к четвертой и наоборот. Это целесообразно потому, что четвертая позиция имеет наиболее определенное положение (см. выше) и находится далеко от первой позиции; ученик в этих упражнениях получает более явные двигательные ощущения, чем при соединении близко расположенных позиций.

На данном этапе обучения ученику достаточно изучить только два наименее трудных способа смены позиций:

1. Переход одним и тем же пальцем.
2. Переход во время звучания открытой струны.

Другие способы перехода из позиции в позицию будут проходиться уже во втором и третьем классах.

Приступая к изучению указанных способов, необходимо дать ученику общие сведения о технике выполнения способов перехода из позиции в позицию, сопровождая пояснения наглядным показом.

1. Для того чтобы получить малозаметное соединение звуков, исполняемых в разных позициях, движения руки должны быть уверенными, точными и быстрыми, но в то же время очень мягкими и плавными.

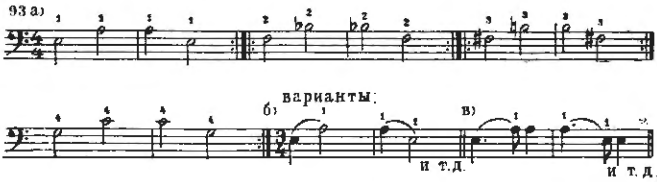
2. Смена позиций осуществляется главным образом движением предплечья, а также некоторым движением всей руки; кисть и пальцы в пределах первой-четвертой позиций почти не изменяют своего положения на грифе. Большой палец, расположенный на шейке, перемещается вместе с кистью (он не должен «отставать»).

3. Для достижения «связности» перехода из позиции в позицию необходимо всегда сохранять контакт пальцев со струной, то есть переход совершается путем «скольжения» пальцев по самой струне (исключая случай, когда соединение позиций осуществляется во время звучания открытой струны и флажолета).

4. В момент перехода в новую позицию нажим на струну должен быть несколько ослаблен, в противном случае затруднится самый переход и возникнет опасность повреждения кожного покрова пальца из-за слишком сильного трения его о струну.

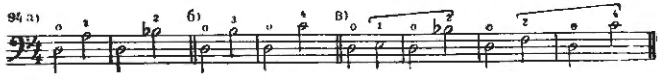
§ 8. ИЗУЧЕНИЕ СПОСОБА СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ ОДНИМ И ТЕМ ЖЕ ПАЛЬЦЕМ

Упражнения:



Ученик должен ясно представлять интервал чистой кварты, который образуется при переходе одним и тем же пальцем от первой позиции к четвертой и наоборот. Контролируя чистоту этого интервала, учащийся должен сосредоточить внимание на достижении уверенных, быстрых, но очень плавных переходов и добиваться того, чтобы движения руки осуществлялись в очень короткий момент. В первое время можно намеренно допускать явно слышимое portamento («скольжение» пальца по струне), но по мере того, как ученик осваивается с новой задачей, нужно требовать от него незаметных и мягких переходов. Изучение этюдов и пьес, где встречается разбираемый прием смены позиций, лучше начать после того, как ученик усвоит второй из указанных приемов и получит более широкие возможности для музыкального исполнения.

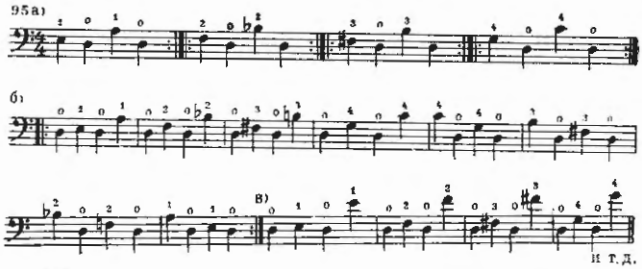
§ 9. ИЗУЧЕНИЕ СПОСОБА СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ ВО ВРЕМЯ ЗВУЧАНИЯ ОТКРЫТОЙ СТРУНЫ



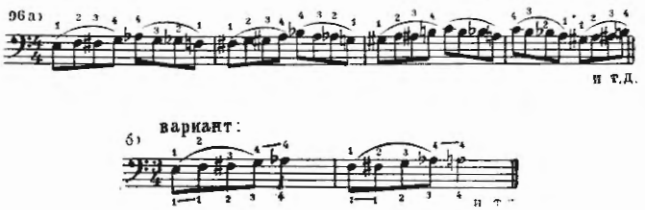
В данном случае важно, чтобы ученик ясно представлял и контролировал слухом интервалы, образующиеся при переходе от первой позиции к четвертой, и добивался уверенных и точных движений руки. Эти задачи несколько усложняются, во-первых, потому, что рука лишается одной из точек опоры и контакта пальцев со струной (единственной «опорой» для руки в момент звучания открытой струны является большой палец, лежащий на шейке инструмента); во-вторых, интервалы уже не остаются одними и теми же в случае, когда переход совершается с одного пальца на другой (см. пример 94).

Поэтому ученику приходится запомнить и контролировать слухом не один, а несколько интервалов, что требует большего внимания.

Упражнения:



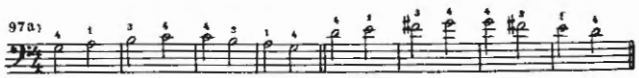
Дальнейшему закреплению у учащегося начальных навыков в смене позиций способствует следующее упражнение:



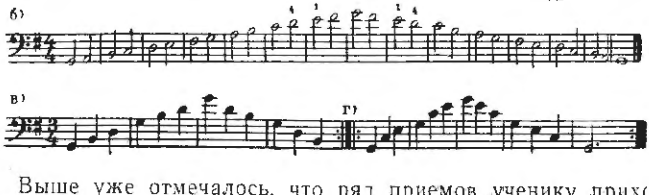
Начинающие обычно без особого труда справляются с данными упражнениями, не зная еще каждой позиции в отдельности (кроме первой и четвертой позиций). Перемещение руки в приведенных упражнениях должно быть четким и уверенным, несмотря на близкое расположение (полутоновое) позиций одна от другой.

После указанных упражнений можно перейти к изучению гаммы и арпеджио *соль* мажор.

Подготовительное упражнение:



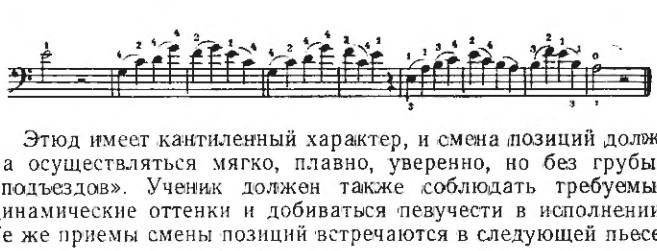
Как видно из примеров, ученик встречается со способами смены позиций, которые он еще не изучал:



Выше уже отмечалось, что ряд приемов ученику приходится изучать до того, как он их проанализировал. Контроль слуха и приспособляемость в таких случаях помогают учащимся выполнить незнакомую для них (и довольно сложную) задачу.

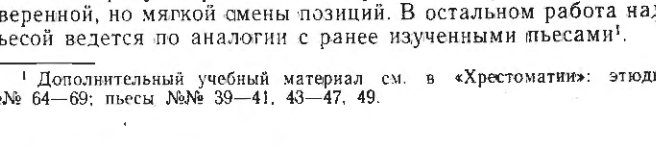
Наряду с изучением специальных упражнений, гамм и арпеджио, необходимо проходить с учеником легкие этюды и пьесы, в которых встречаются переходы из первой позиции в четвертую. Например, в следующем этюде автором предусмотрено применение только указанных двух приемов смены позиций, которые ученик изучал в специальных упражнениях:

Этюд



Этюд имеет кантиленный характер, и смена позиций должна осуществляться мягко, плавно, уверенно, но без грубых «подъездов». Ученик должен также соблюдать требуемые динамические оттенки и добиваться певучести в исполнении. Те же приемы смены позиций встречаются в следующей пьесе, которая должна исполняться весело, с задором:

В. Калинников. „Журавель"



Это потребует применения энергичных штрихов и четкой, уверенной, но мягкой смены позиций. В остальном работа над пьесой ведется по аналогии с ранее изученными пьесами[1].

[1] Дополнительный учебный материал см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 64—69; пьесы №№ 39—41, 43—47, 49.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

РАБОТА С УЧАЩИМИСЯ ВТОРОГО КЛАССА

Глава V

§ 1. ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ

На пройденных этапах обучения ученик приобрел определенные музыкально-слуховые и метро-ритмические навыки и усвоил в начальном виде некоторые штрихи, приемы игры на первой и четвертой позициях, а также два наименее сложных способа перемены позиций. Закрепляя эти элементарные знания и навыки, следует все больше расширять музыкальный кругозор учащегося, добиваясь от него более высокого качества звучания, чистоты интонации и выразительности исполнения.

К основным задачам работы на данном этапе относятся:

1. Закрепление приемов, изучение которых начато было в первом классе (см. выше).

2. Дальнейшее развитие техники исполнения основных (мягких) штрихов. Некоторые из них ученик уже ранее изучал, играя их в медленном темпе и применяя всю длину или значительную часть смычка. Продолжая работу над широкими штрихами в медленном темпе (что, как уже отмечалось, является основным методом работы на всех этапах обучения), учащийся может теперь играть штрихи короткой частью смычка в более подвижном темпе (восьмыми и триолями).

3. Изучение «ломаных» интервалов — септим и октав — способствует дальнейшему развитию слуха ученика и его игровых навыков (это относится главным образом к левой руке).

4. Упражнения в «ломаных» интервалах служат одновременно подготовкой к изучению двухголосных последований (так называемых «двойных нот»), что, в свою очередь, содействует обострению и совершенствованию слуха учащегося.

5. Изучение затакта и синкоп, а также последования — четверть с точкой и восьмая — помогает дальней-

шему развитию у учащегося метро-ритмических представлений и игровых навыков правой руки.

6. До сих пор ученик встречался преимущественно с первой и четвертой позициями. В целях укрепления и расширения его знаний грифа следует начать изучение половинной и третьей позиций, а также двух новых приемов смены позиций. Это позволит значительно расширить используемый учебный материал и вместе с тем повысить уровень музыкальных представлений ученика.

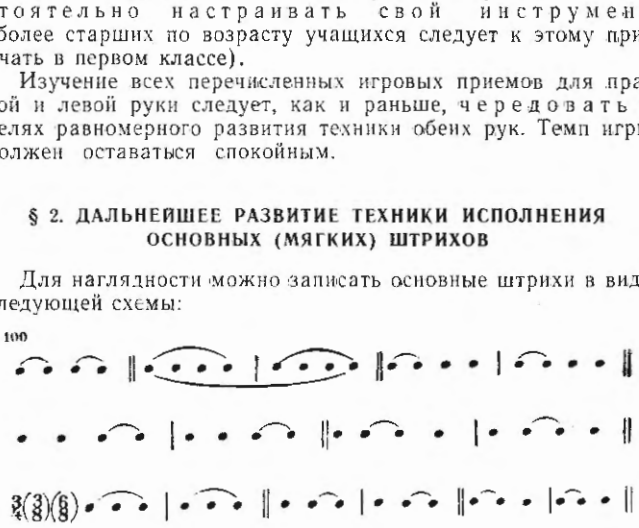
7. На рассматриваемом этапе обучения необходимо уже обратить серьезное внимание на развитие у учащегося некоторой беглости пальцев, что позволит применять более подвижные темпы игры и шире использовать различный учебный материал.

8. Очень важно также, чтобы ученик научился самостоятельно настраивать свой инструмент (более старших по возрасту учащихся следует к этому приучать в первом классе).

Изучение всех перечисленных игровых приемов для правой и левой руки следует, как и раньше, чередовать в целях равномерного развития техники обеих рук. Темп игры должен оставаться спокойным.

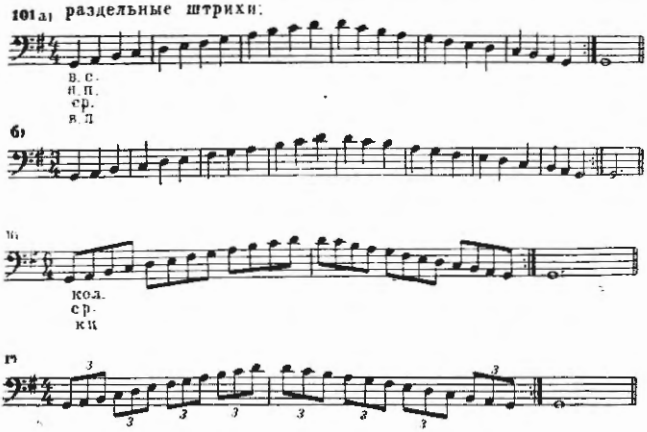
§ 2. ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ИСПОЛНЕНИЯ ОСНОВНЫХ (МЯГКИХ) ШТРИХОВ

Для наглядности можно записать основные штрихи в виде следующей схемы:

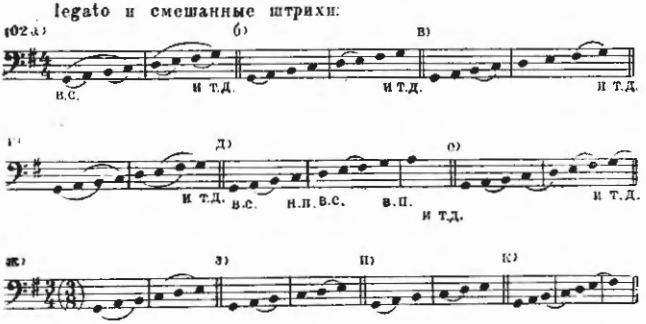


Ученик должен изучать эти штрихи как в медленном темпе (четвертями, всем смычком и половиной его длины), так и в подвижном (восьмыми и триолями, каждой половиной или третью смычка). Характер и техника исполнения каждого из указанных штрихов, уже рассмотренные ранее, в существе своем не изменяются при подвижном темпе, хотя при этом усложняется координация движений рук. Мы ограничимся здесь поэтому лишь несколькими общими замечаниями о работе над штрихами.

1. В качестве материала для развития штрихов следует использовать несложные гаммы, например *соль* мажор, *до* мажор, в пределах первой позиции с тем, чтобы сосредоточить главное внимание ученика на действиях правой руки:



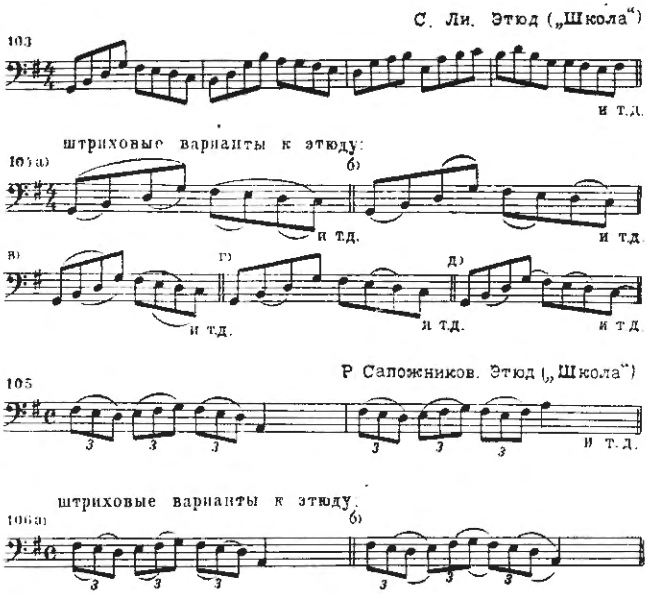
2. Неравномерные («несимметричные») штрихи ученику рекомендуется изучать вниз и вверх смычком, что несколько усложняет, но разнообразит упражнения:



Отдельной проработки требует штрих: , который служит подготовкой к исполнению синкоп (см. ниже). Этот штрих может исполняться с равномерной и неравномерной скоростью ведения смычка.

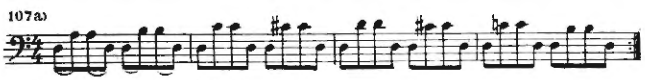
Но при игре в подвижном темпе короткой частью смычка штрих чаще всего исполняют вторым способом (с неравномерной скоростью).

Для совершенствования штрихов можно использовать многие несложные этюды [1]:



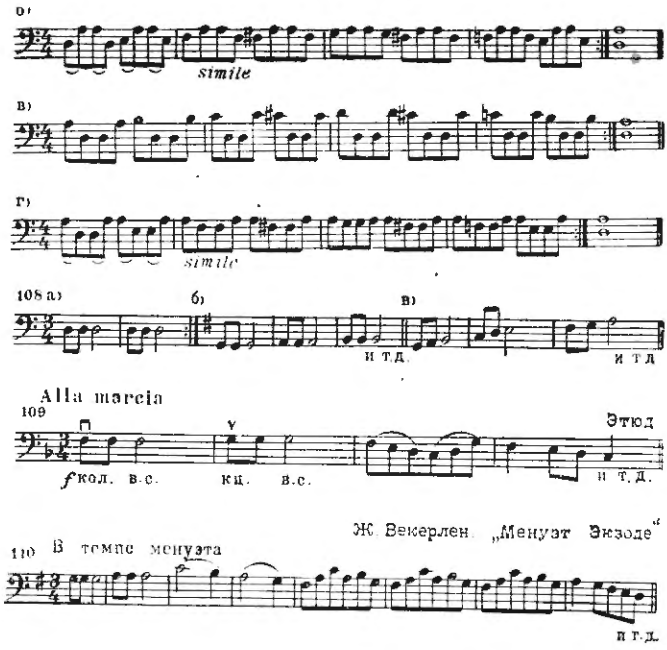
Различные сочетания штрихов встречаются также в ряде пьес для начинающих, и в таких случаях важно напомнить ученику об особенностях каждого штриха.

3. Продолжая работу над штрихами, нужно совершенствовать у учащихся навыки перехода со струны на струну и распределения длины смычка, используя ранее изученные или аналогичные простейшие упражнения [2]:



[1] См. «Хрестоматию»: этюды №№ 88—98.

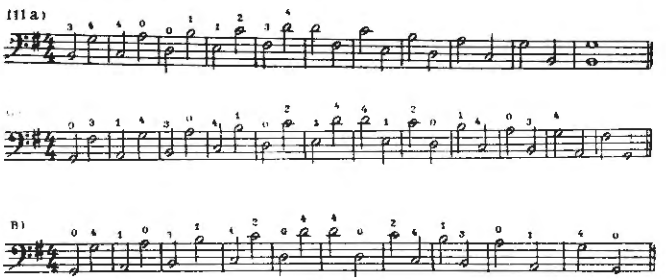
[2] Пример 109 заимствован из сборника «Этюды для начинающих виолончелистов». Музгиз, 1960.



§ 3. ИЗУЧЕНИЕ «ЛОМАНЫХ» СЕКСТ, СЕПТИМ И ОКТАВ

Для облегчения точного интонирования этих интервалов ученик должен уделять некоторое время сольфеджированию их, сначала в *соль* мажоре, а затем и в других изученных тональностях.

Упражнения:

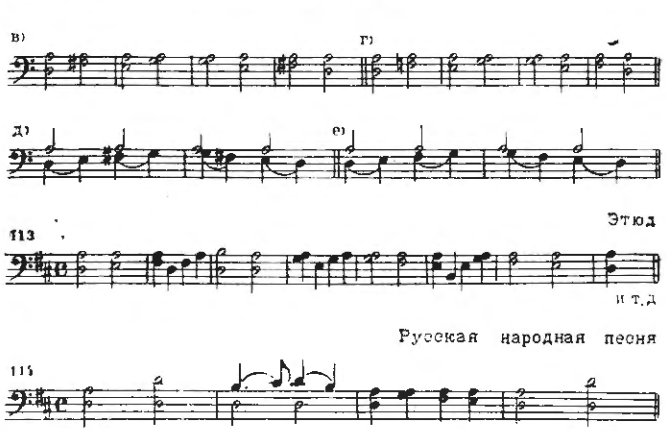


В этих упражнениях необходимо спокойно переходить пальцами со струны на струну, снимая палец с предыдущей («исходной») струны лишь в момент перехода, одновременно с перемещением смычка на последующую струну. Этим достигается большая плавность перехода и сглаживается для слуха перерыв звука. Однако излишняя задержка пальцев (на «исходной» струне) может вызвать у начинающего скованность движений и чрезмерное напряжение руки.

В качестве задания для самостоятельной работы ученик может в дальнейшем играть сексты, септимы и октавы в *до* мажоре.

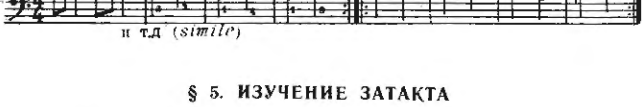
§ 4. ИЗУЧЕНИЕ ДВУХГОЛОСНЫХ ПОСЛЕДОВАНИЙ

Изучение двухголосных последований требует прежде всего выработки у учащегося умения контролировать слухом два одновременно звучащих голоса, что возможно лишь при большом внимании. Приучаясь тщательно слушать оба голоса и контролировать качество их звучания и чистоту интонации, ученик должен стремиться вести смычок равномерно, плотно к обеим струнам и (когда это требуется) спокойно, уверенно переставлять пальцы с одной струны на другую. Для проверки чистоты интонации рекомендуется играть двухголосные последования *p* и *pp*, выделяя больше движущийся голос. Этот прием имеет большое значение в технике исполнения двухголосных последований:

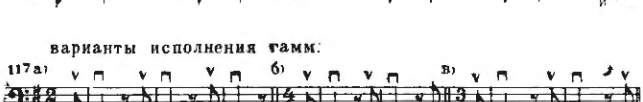


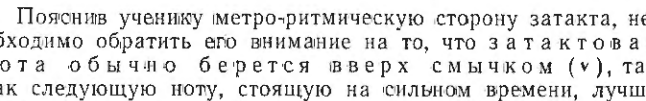
В приведенных упражнениях и этюде действия пальцев фактически все время осуществляются на одной струне, а другая остается открытой. Поэтому ученику надо следить главным образом за чистотой интонации движущегося голоса и за равномерным ведением и плотным прилеганием смычка к обеим струнам, добиваясь мягкого и чистого звучания.

После некоторого закрепления навыка игры двухголосных последований в первой позиции ученик может начать также упражнения и в четвертой позиции:



§ 5. ИЗУЧЕНИЕ ЗАТАКТА





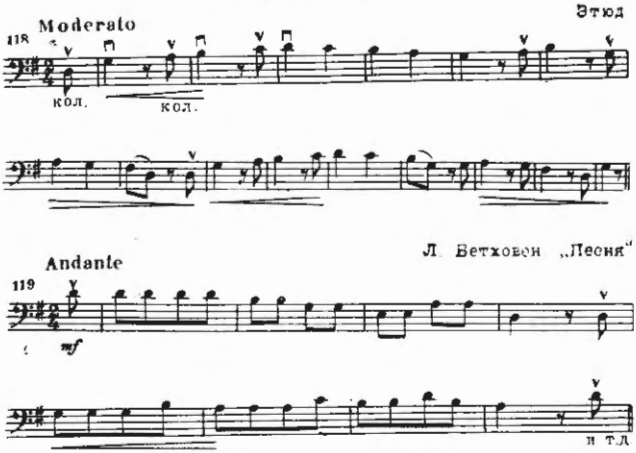
Пояснив ученику метро-ритмическую сторону затакта, необходимо обратить его внимание на то, что затактовая нота обычно берется вверх смычком (∨), так как следующую ноту, стоящую на сильном времени, лучше брать вниз смычком. Причем следует указать на ошибку, часто наблюдающуюся у учащихся, которые исполняют короткую затактовую ноту слишком длинной частью смычка (так как движение смычка «вверх» у них ошибочно ассоциируется с ведением его от конца); в результате эта нота непроизвольно усиливается и получается неправильный акцент. На таком примере можно показать ученику, насколько важно правильно распределять движение смычка, используя каждую его часть в зависимости от исполнительской задачи.

Изучая упражнения на затакт, ученик вместе с тем должен развивать навык быстрого, уверенного, но спокойного перенесения смычка (во время паузы) от конца к колодочке, что имеет важное значение для техники правой руки.

В этюдах и пьесах для второго класса ученик часто встречается с исполнением затакта [1], в связи с чем необходимо возвращаться к соответствующим пояснениям.

[1] См. «Хрестоматию»: этюды №№ 85—87; пьесы №№ 30, 31.

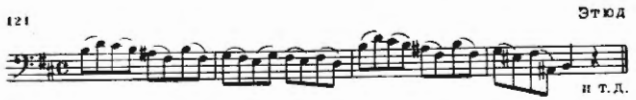
В качестве примеров приводятся этюд и пьеса:



В этюде требуются более четкие штрихи и в соответствии с этим несколько более энергичные движения руки, чем в пьесе, отличающейся спокойным, мягким характером. Но в обоих случаях движения руки должны быть уверенными и спокойными. Указанное в пьесе и этюде crescendo достигается прежде всего применением большей длины смычка, а также более плотным ведением его.

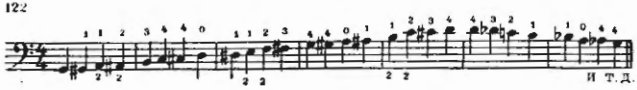
§ 6. ИЗУЧЕНИЕ ПОЛОВИННОЙ ПОЗИЦИИ

Возможности музыкального исполнения на одной половинной позиции крайне ограничены. Они значительно расширяются при использовании открытых струн и первой позиции, расположенной рядом:



Освоившись несколько с половинной позицией, ученик может начать изучение хроматических гамм, применяя следующую аппликатуру:

122

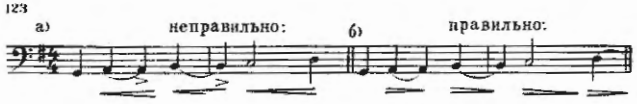


Это потребует тщательной работы над точным интонированием полутонов и будет способствовать дальнейшему развитию слуха ученика, а также навыков в смене позиций.

§ 7. ИЗУЧЕНИЕ СИНКОП

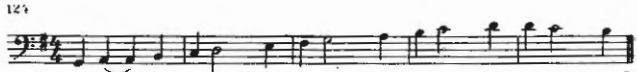
При изучении синкоп прежде всего следует объяснить ученику характер синкопированного ритма (показать на инструменте или простучать карандашом один-два такта). Нередко даже подвинутые учащиеся допускают грубую ошибку, исполняя синкопы следующим образом (см. пример 123а), в то время как необходимо «скрыть» метрический акцент (см. пример 123б):

123



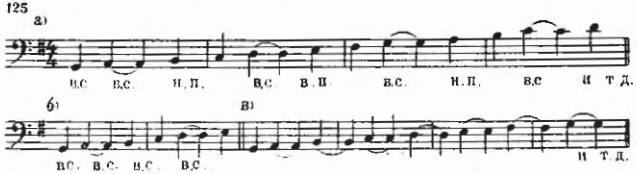
Упражнения:

124



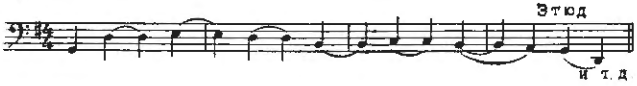
Необходимо указать ученику, что приведенные синкопы можно исполнить двояким образом: с равномерной и неравномерной скоростью ведения смычка:

125



Ученик должен упражняться и тем и другим способом. Но для исполнения ряда синкоп предпочтительнее использовать равномерное ведение смычка, которое облегчает правильное исполнение метрических акцентов. После этих упражнений ученик может начать изучение более сложных последований синкоп:

126



Примечание. Этюды и пьесы, где встречаются синкопы, ученик должен исполнять возможно чаще в сопровождении фортепьяно или второй виолончели. Этим достигается бо́льшая ритмичность исполнения, а ученику становится понятнее характер синкопированного ритма. Дополнительный материал см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 70—73, 76; пьесы №№ 41, 48.

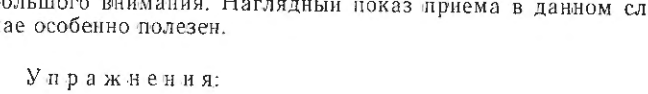
§ 8. ИЗУЧЕНИЕ СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ СПОСОБОМ «ВЫТЕСНЕНИЯ» ВПЕРЕДИ СТОЯЩИХ ПАЛЬЦЕВ

Этим способом смены позиций ученик уже пользовался на практике (ориентируясь главным образом на слуховой контроль) при игре гамм и арпеджио *соль* мажор и *фа* мажор, а эпизодически — в этюдах и пьесах. Теперь ученик должен более тщательно разобрать прием и осмысленно применять его в изучаемом материале. Техника смены позиций состоит здесь в следующем: переход начинается на том пальце, которым берется нота на данной («исходной») позиции, вслед за этим («на ходу») другой палец, которым должна быть взята первая нота на последующей позиции, как бы «вытесняет» (подменяет) пальцы, стоящие впереди, а дальнейшее «скольжение» руки осуществляется уже на этом пальце вплоть до новой позиции.

Движение руки должно быть быстрым, уверенным, но спокойным. Анализ этого движения при быстром выполнении весьма затруднен, а в замедленном движении в значительной мере теряется самый характер приема — в этом и состоит сложность задачи, усвоение которой требует от учащегося большого внимания. Наглядный показ приема в данном случае особенно полезен.

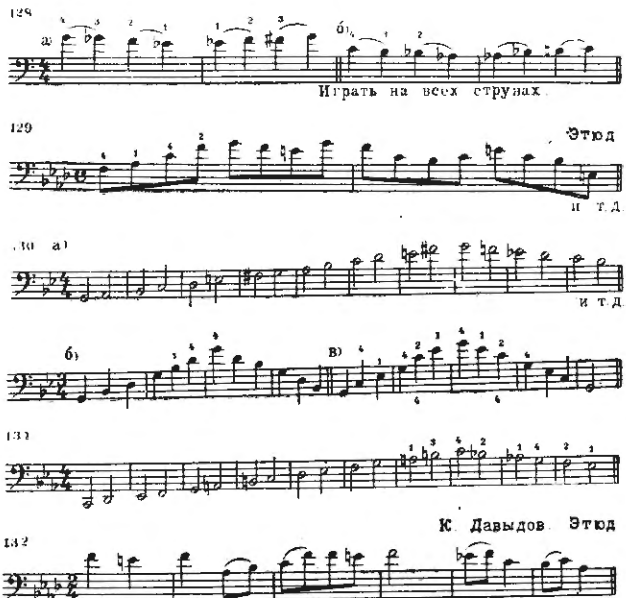
Упражнения:

127



Разбираемый прием смены позиций встречается очень часто в этюдах и пьесах для второго класса [1]. При этом следует напоминать учащемуся о характере и условиях выполнения приема, добиваясь мягких, мало заметных для слуха переходов из позиции в позицию.

Ученик может теперь начать изучение широкого расположения пальцев на грифе в четвертой позиции, что позволит ему перейти к исполнению гамм *соль* минор и *до* минор, а также соответствующих этюдов и пьес, написанных в этих тональностях:



§ 9. ИЗУЧЕНИЕ АКЦЕНТА

Изучение акцента — одного из важнейших музыкально-выразительных средств — является переломным моментом в развитии художественных представлений и техники правой руки учащегося.

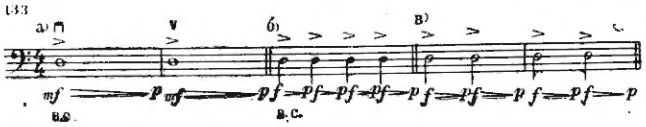
На предыдущем этапе обучения нельзя было еще развивать этот прием, требующий энергичных нажимов смычка и

[1] См. «Хрестоматию»: этюд № 101; пьесы №№ 39, 41, 43.

резких движений, которые могут вызвать у начинающих «зажатие» руки и перенапряжение мышц. Учащиеся второго класса обычно в достаточной мере закрепляют навыки ведения смычка, и можно уже с меньшими опасениями начать изучение акцентов, соблюдая все же осторожность в темпах развития этого навыка и внимательно наблюдая, чтобы у ученика не появилось «зажатие» в руке.

Объяснив ученику значение акцента, как исключительно важного средства музыкальной выразительности, следует продемонстрировать ему некоторые примеры из виолончельной литературы, где используются акценты различного характера и силы, например начало концерта Дворжака (акцент в *f* и *ff*) или какое-либо *Allegro* из старинной сонаты (акценты в *p* и *pp*).

Далее необходимо объяснить и наглядно показать ученику технику исполнения акцентов, требующих мгновенного энергичного нажима на смычок (большей или меньшей силы — в зависимости от нюанса), после чего сила звука постепенно ослабляется:



Ученик должен научиться произвольно использовать бо́льшую или меньшую часть смычка в зависимости от исполнительской задачи. Это требует большого внимания и выработки способности «о с в о б о ж д а т ь» руку после выполнения акцента.

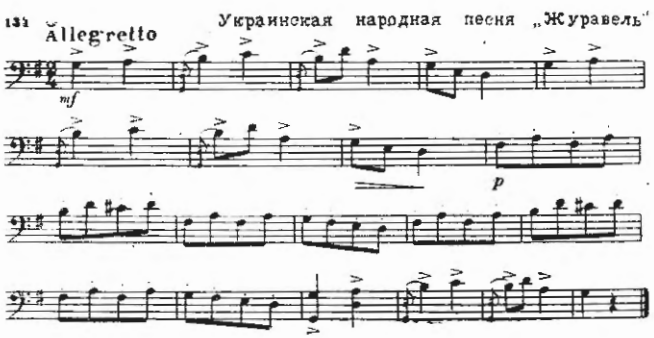
Примечание. Неумение плавно и быстро переходить от энергичного нажима к едва уловимому давлению обычно вызывает у учащихся «дрожание» смычка и нарушение равномерности звука. Преодолевается такое «дрожание» смычка уверенным его ведением. При внимании ученик постепенно научится координировать движения смычка с постепенным уменьшением нажима его.

Изучение акцентов, при которых требуются одинаковый нажим как вниз (⊓), так и вверх (v) смычком, имеет также большое значение для развития навыка извлечения ровного звука при использовании всей длины смычка[1]. Кроме того,

[1] Замечательный советский педагог-скрипач, профессор Московской государственной консерватории Л. М. Цейтлин (1881—1952) придавал большое значение работе над акцентами в качестве метода развития техники правой руки.

следует учесть, что акцент является важнейшей составной частью отрывистых штрихов и аккордов, которые ученик будет изучать в дальнейшем. Поэтому изучению акцентов необходимо уделять много внимания на протяжении всего обучения учащегося. На данном этапе ученик изучает акценты, применяя весь смычок или значительную его часть. Исполнение акцентов короткой частью смычка — более сложно, и ученик второго класса обычно это не может еще выполнить.

В этюдах и пьесах для второго класса нередко встречаются акценты, а также простейшие виды аккордов, от ученика следует добиваться сознательного их выполнения. Приведем пример такой пьесы (переложение украинской народной песни «Журавель»):



Живой, задорный характер пьесы требует применения «острых» штрихов. Однако указанные в редакции акценты не должны приобретать грубого характера. Если ученик легко приспосабливается к исполнению штриха martelé, то в местах, где указаны точки, его можно использовать.

Если же martelé ученику еще не удается, то можно применить легкий штрих détaché.

Встречающиеся в пьесе аккорды вызывают обычно у начинающих большой интерес. Но исполнение аккордов представляет для них серьезную трудность. Необходимо поэтому с самого начала показать учащемуся правильный прием, способствующий достижению «звучных», выразительных аккордов на виолончели, рекомендуя специальные упражнения для развития этого навыка (см. «Школу» Р. Е. Сапожникова).

Глава VI

§ 1. О РАЗВИТИИ БЕГЛОСТИ ПАЛЬЦЕВ

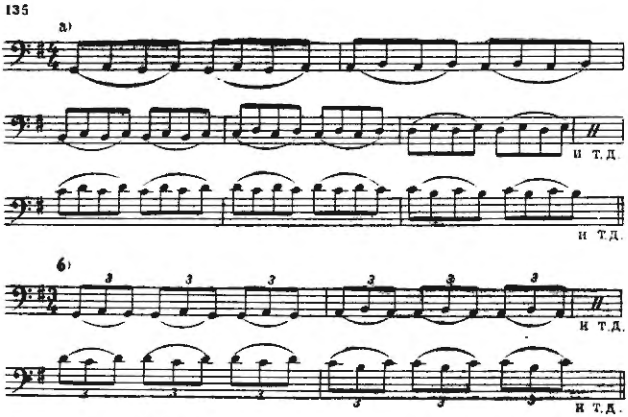
Существуют, как известно, различные «системы» специальных упражнений для развития беглости пальцев, но многие из них (типа упражнений Коссмана) слишком абстрактны.

В качестве материала для работы над музыкально-исполнительской техникой наиболее целесообразно использовать гаммы, арпеджио и интервалы, которые встречаются в том или ином виде в каждом произведении.

Гаммы не сложны по своей фактуре и легко запоминаются, что дает возможность играющему сосредоточить свое внимание на совершенствовании качества звука, интонации, ритма и других исполнительских навыков. Этим и объясняется тот факт, что гаммы, арпеджио и последования интервалов применяются в качестве основных упражнений во всех областях музыкального исполнительства. Изучение гамм и арпеджио способствует развитию не только двигательных навыков учащегося, но и его музыкальных представлений.

Укажем два типа упражнений гаммообразного вида, которые могут быть с успехом использованы для развития беглости и крепости пальцев на различных этапах обучения.

Первый тип упражнений:

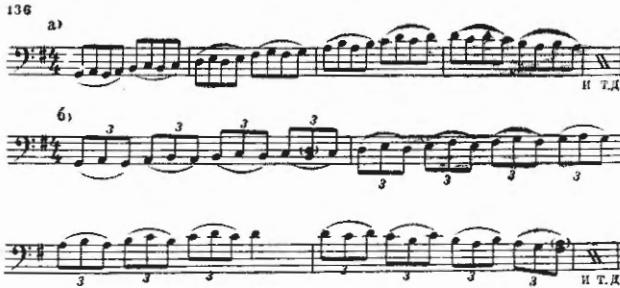


Движение пальцев здесь ограничено тем, что один из них удерживается на струне; в технике игры на струнных инструментах это имеет важное значение. Движения пальцев должны быть уверенными, четкими и ритмичными, но без излишне сильных ударов струны, которые вызывают излишнее утомление руки. Необходимо также обращать внимание на

правильное выполнение встречающихся в упражнении переходов смычка со струны на струну.

Второй тип упражнений:

136



В таких упражнениях, как видно из примера, чередуются движения разных пальцев, что приводит к большей подвижности последних. Кроме того, при этом реже требуются переходы смычком со струны на струну, что облегчает ученику возможность сосредоточить внимание на действиях левой руки. Темп упражнений может быть поэтому несколько более подвижным, чем в предыдущем упражнении.

Подчеркнем, что следует быть осторожным в применении слишком быстрых темпов и резких движений пальцев, которые могут вызвать у начинающего излишнее напряжение руки и серьезно нарушить правильное развитие его исполнительской техники [1]. Материал для развития беглости пальцев см. в «Хрестоматии»: этюды №№ 40—43; пьесы №№ 50, 56.

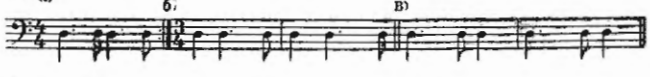
§ 2. ИЗУЧЕНИЕ РИТМИЧЕСКОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ — ЧЕТВЕРТЬ С ТОЧКОЙ И ВОСЬМАЯ, ИСПОЛНЯЕМОГО РАЗДЕЛЬНЫМИ ШТРИХАМИ

С характером метро-ритма таких последований ученик уже знаком из предыдущих упражнений, это и облегчает ему овладение данными трудностями. Главная из них состоит в правильном выполнении «несимметричного» штриха (исполнение нот неодинаковой длительности). Необходимо при этом обратить особое внимание ученика на то, чтобы он избегал неоправданного акцента при исполнении восьмой и для этого несколько облегчал давление смычка вместе с ускорением его движения.

[1] В виде опыта автор настоящего труда пытался в работе с некоторыми начинающими учениками применять быстрые и резкие движения пальцев, но это неизменно приводило к отрицательным результатам.

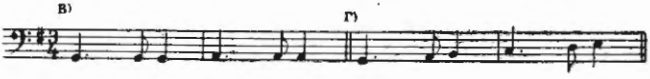
Упражнения:

137 а) б) в)



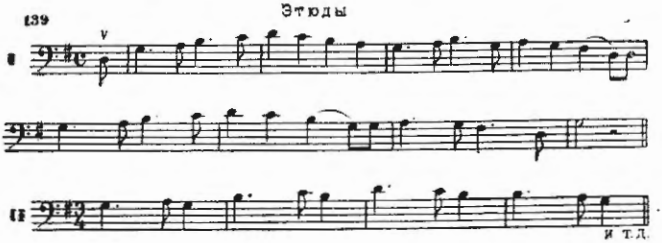
138 а) б)

в) г)



Примеры этюдов:

139 Этюды

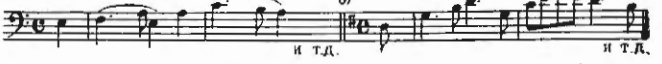


Ученик может играть раздельными штрихами и ранее пройденные этюды (см. также «Хрестоматию»: этюды №№ 86, 87).

Из учебно-художественного репертуара для второго класса ДМШ можно указать две пьесы Шумана (переложение с фортепьяно): «Романс» и «Веселый крестьянин», в которых часто встречается последование — четверть с точкой и восьмая:

Р. Шуман. „Романс" Р. Шуман „Веселый крестьянин"

140 а) б)



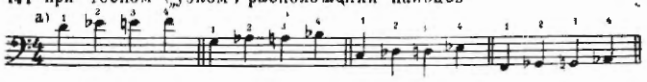
§ 3. ИЗУЧЕНИЕ ТРЕТЬЕЙ ПОЗИЦИИ

Для усвоения третьей позиции ученик должен запомнить:

1. Звуки, исполняемые в этой позиции на каждой струне:

третья позиция

141 при тесном (узком) расположении пальцев:



при широком расположении пальцев:

2. Интервал (малую терцию), образуемый звуками, которые берутся одним и тем же пальцем в первой и третьей позициях:

142

3. Интервал кварты, образуемый звуком, взятым первым пальцем на третьей позиции, и звуком данной открытой струны:

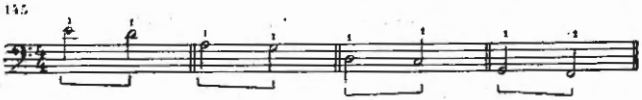
143

4. Интервал о к т а в ы, который образуется звуком, взятым первым пальцем на третьей позиции, и звуком другой открытой струны, лежащей справа. Это требует точной настройки инструмента:

144

5. И, наконец, в качестве дополнительного ориентира может служить интервал б о л ь ш о й с е к у н д ы (целый тон), образуемый звуками, взятыми первым пальцем на третьей и четвертой позициях:

145

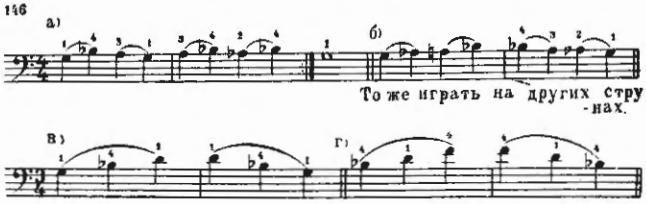


В связи с изучением третьей позиции можно рекомендовать ученику переписать указанные интервалы и упражняться в сольфеджировании их.

Упражнения:

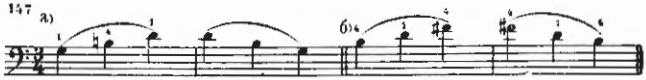
а) При «узком» («тесном») расположении пальцев:

146



б) При широком расположении пальцев:

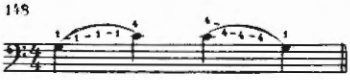
147



Эти упражнения ученик должен играть на всех струнах и стараться при этом запомнить все звуки и аппликатуру третьей позиции.

§ 4. ИЗУЧЕНИЕ СПОСОБА СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ НА «ВЕДУЩЕМ» ПАЛЬЦЕ (НА ПАЛЬЦЕ ОСТАВЛЯЕМОЙ ПОЗИЦИИ)

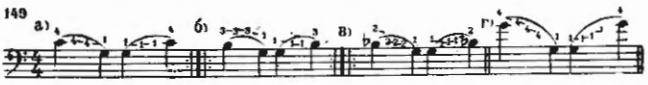
148



Это один из наиболее сложных и важных выразительных приемов левой руки, требующий тщательной проработки и длительного совершенствования. При работе с учеником второго класса можно говорить лишь о самом начальном изучении этого приема.

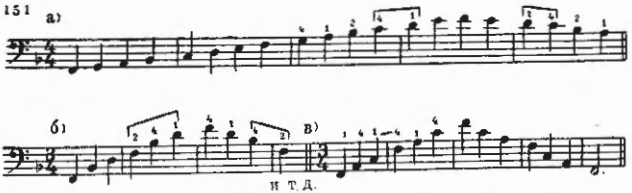
Для первых упражнений целесообразно использовать переходы из четвертой позиции в третью и обратно. Близкое расположение этих позиций в данном случае облегчает ученику переходы из позиции в позицию:

149

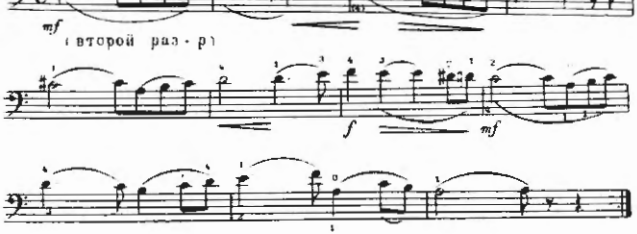


После этих упражнений можно дать ученику упражнения в переходе от первой позиции к четвертой и обратно:

Изучаемый прием смены позиций рекомендуется также использовать в гамме и арпеджио *фа* мажор, соответственно изменив аппликатуру:



Имеются несложные этюды и пьесы, где встречается рассматриваемый прием смены позиций и которые можно проходить с учеником на данном этапе работы в целях закрепления навыка (см. «Хрестоматию»: этюды №№ 103, 104; пьеса № 63). В заключение разберем в качестве примера методику работы с учеником второго класса над двумя пьесами — кантиленного и подвижного характера:



Кантиленный, глубоко лирический характер этой замечательной пьесы требует певучести исполнения, большого разнообразия в динамических и агогических оттенках, понимания бетховенского стиля. Начинающий ученик не сможет еще пол-

ностью воспроизвести художественное содержание пьесы, хотя особой технической трудности она не представляет для подвинутого учащегося второго класса. Изучение этой пьесы оказывает большое воспитательное воздействие на музыкальные представления и художественный вкус учеников и способствует также развитию у них навыков исполнения кантилены.

На рассматриваемом этапе обучения вполне возможно требовать от учащихся некоторого разнообразия в динамических оттенках звука и добиваться возможной для них выразительной фразировки.

Этому способствует тщательная техническая проработка пьесы. Поясняя ученику требуемый характер исполнения пьесы в целом и каждой отдельной ее фразы, следует подробно разобрать и наглядно показать на инструменте способы достижения выразительной фразировки. Попытаемся наметить основные моменты такого разбора.

Для достижения певучести звука учащийся должен стараться вести смычок плавно, мягко, но плотно к струне, соблюдая условия, требуемые для достижения чистоты, мягкости и певучести звука. Следует также добиваться плавных переходов левой руки при смене позиций и координации движений рук.

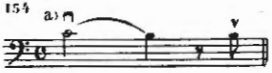
Штрихи, написанные сверху, несколько проще для ученика, чем указанные внизу. Но при этом приходится чаще менять направление смычка, вследствие чего исполнение приобретает несколько большую «угловатость». Для более подвинутых учащихся можно рекомендовать также и второй вариант штрихов.

Переход к ноте *ми* (начало второй фразы), которая берется на четвертой позиции с несколько подчеркнутой атакой звука, не представляет трудности для ученика, но достижение плавности последующего перехода к первой позиции требует уже большого внимания, уверенности и ловкости движений руки:

153

При изучении второго предложения «б» следует обратить внимание учащегося на правильное исполнение затактовой восьмой (после паузы):

154 а) б)



Из-за того, что на последних двух нотах предыдущего эпизода используется вся длина смычка, избежать неправильного усиления затактовой восьмой можно лишь путем переноса смычка ближе к колодочке во время паузы.

Примечание. Как уже было отмечено, понятие «вверх смычком» у учащихся очень часто ассоциируется с представлением о ведении смычка от конца, а штрих «вниз» (⊓) — с началом от колодочки. На данном примере можно уяснить и практически показать ученику, что смычком «вверх» можно, и часто целесообразно, играть вблизи колодочки, а смычком «вниз» (⊓) — вблизи конца смычка.

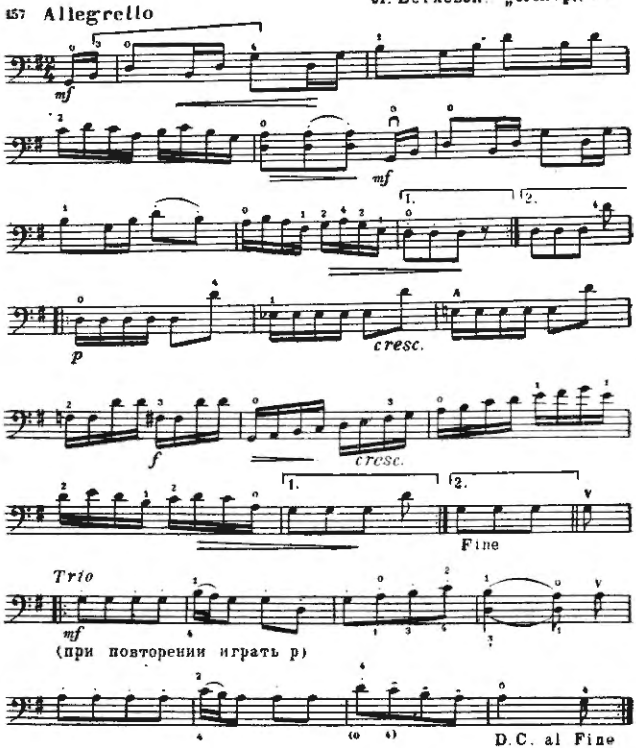
Переходя к изучению последующей фразы:

необходимо обратить внимание учащегося на используемый здесь прием «подмены» пальцев на одной и той же ноте, придающий исполнению характер мягкого «придыхания». Этот важный прием ученик должен понять и стремиться к его освоению.

Указанное направление смычка (∨), при переходе к кульминации эпизода, естественно приводит к требуемому crescendo; кульминационный звук (*фа*) берется всем смычком. На следующем звуке (*ми*) уже необходимо «сдерживать» движение смычка с тем, чтобы последние две восьмые такта исполнить мягкими штрихами вблизи колодочки:

Далее следует добиться у ученика плавного, уверенного перехода к первой теме (переход на первую позицию), характер исполнения которой остается прежним, но (желательно) приобретает более лиричный оттенок.

Рассмотрим теперь методику изучения пьесы подвижного характера:



Объяснив ученику название пьесы (старинный танец), следует различными способами вызвать у него яркое, образное представление о характере контрданса. С этой целью, наряду с показом на инструменте, можно использовать старинные гравюры, привести примеры из литературы и т. д.

Примечание. Иной «пессимист» может заметить: «Все это для того только, чтобы изучить один контрданс?» Такому человеку следует напомнить, что дело идет не только об обучении игре на виолончели, но в тоже время и о музыкальном воспитании ученика и что яркие музыкальные образы, вызванные у начинающего, остаются в его памяти часто на долгие годы, помогая ему правильно подходить и в дальнейшем к раскрытию произведений, аналогичных по характеру.

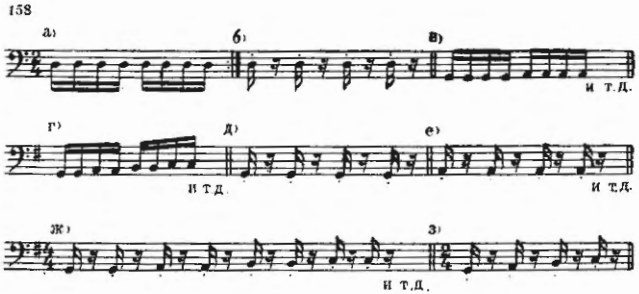
Переходя к выяснению техники исполнения контрданса, следует указать ученику прежде всего на встречающиеся по-

следования гамм и трезвучий, подчеркивая этим, что особых технических трудностей в данной пьесе не имеется.

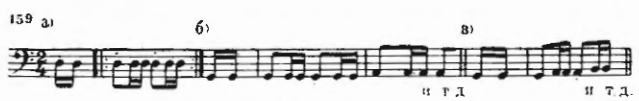
Примечание. Необходимо объяснить ученику музыкальное значение гамм и арпеджио, показав на этом примере, что они часто встречаются в музыкальных произведениях и, следовательно, изучение их необходимо не только для развития исполнительской техники.

Проследим теперь процесс работы над техникой исполнения пьесы. Подвижный и грациозный характер контрданса требует применения «негрузных» коротких штрихов. Наиболее рационально поэтому использовать здесь часть смычка между серединой и концом его. Шестнадцатые, естественно, должны исполняться détaché, а восьмые желательно играть martelé.

В связи с этим для развития штрихов détaché и martelé можно рекомендовать учащимся вспомогательные упражнения на открытых струнах и исполнение гаммы этими штрихами:



Затем учащиеся могут изучать те же штрихи в ритмических сочетаниях, встречающихся в предлагаемой пьесе:



Можно также рекомендовать этюды, где применяются такой ритм и штрихи (например, № 96 из «Хрестоматии»). Далее следует перейти к изучению наиболее сложных эпизодов из пьесы (наряду с исполнением ее в целом) при несколько замедленном темпе игры. Предварительно учащимся рекомендуется отдельно прорабатывать следующие отрывки:

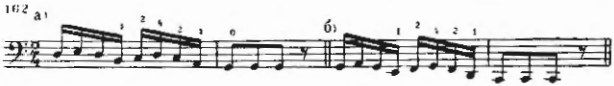
160

и аналогичные им:

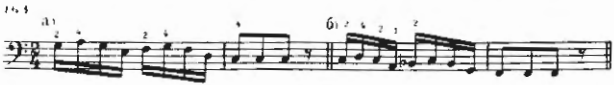
161

В качестве упражнения для усвоения этих отрывков их можно играть и на других струнах (в транспозиции):

162



163



После некоторой проработки каждого отрывка в отдельности их следует объединить (играть последовательно), обратив особое внимание на смену позиций:

164

Затем можно перейти к другим сложным для учащихся отрывкам.

Уже в начале исполнения пьесы возникает задача выбора удобного для игры участка смычка:

165

По указанным выше причинам психологического порядка («начало» штриха ассоциируется с движением от колодочки) учащиеся обычно стремятся начать пьесу у самой колодочки, что приводит к «грузным» штрихам, в то время как характер пьесы требует легких штрихов, которые более естественно ис-

полнять средней частью смычка. При этом следует обратить внимание ученика на правильное выполнение переходов со струны на струну, особенно часто встречающихся в начале контрданса.

По мере того, как ученик овладевает указанными трудностями и постепенно переходит к требуемому темпу, надо исполнять контрданс возможно чаще в сопровождении фортепьяно (с тем, чтобы учащийся получил целостное представление о пьесе, почувствовал требуемый характер ее исполнения).

Мы рассмотрели основные задачи, которые возможно и необходимо решить при обучении учащихся первого и второго классов ДМШ. Разумеется, речь идет лишь о первоначальном развитии рассмотренных приемов и навыков, которые ученик будет совершенствовать в дальнейшем обучении.

Важно еще раз отметить, что при решении указанных задач педагогу необходимо учитывать индивидуальные особенности, возраст и развитие каждого ученика, соответственно видоизменяя последовательность прохождения приемов, учебный материал и методы обучения. Напомним также, что в данной работе всюду имеется в виду нормально успевающий ученик, обладающий «средними» музыкально-исполнительскими способностями. Более одаренные ученики, естественно, могут двигаться несколько быстрее, а при работе с менее способными или с малолетними учениками и указанный темп, и объем работы могут оказаться недоступными.

Но во всяком случае следует добиваться о с н о в а т е л ь н о г о развития начальных навыков учащегося, имея в виду создание «фундамента» исполнительского мастерства будущего музыканта.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 2
Введение 3

Раздел первый

МЕТОДИКА РАБОТЫ С УЧЕНИКАМИ В ПЕРВОМ УЧЕБНОМ ПОЛУГОДИИ (ПЕРВЫЕ ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА ОБУЧЕНИЯ)

Глава I

§ 1. Основные задачи 8
§ 2. О постановке при игре на виолончели 8
§ 3. Методика развития у начинающего навыков правильной посадки и установки виолончели 11
§ 4. Постановка левой руки 13
§ 5. Методика развития начальных навыков постановки левой руки и приемов игры в первой позиции 15
§ 6. Постановка правой руки и развитие начальных навыков ведения смычка (звукоизвлечения) 21
§ 7. Методика развития навыков держания смычка . . . 23
§ 8. Методика развития начальных навыков ведения смычка (звукоизвлечения) 26

Глава II

§ 1. Дальнейшее развитие навыков ведения смычка и координации движений рук 28
§ 2. Изучение legato 32
§ 3. Изучение «симметричных» штрихов 33
§ 4. О подготовке учащегося к первому зачету 34

Раздел второй

РАБОТА С НАЧИНАЮЩИМИ ВО ВТОРОМ УЧЕБНОМ ПОЛУГОДИИ

Глава III

§ 1. Основные задачи 36
§ 2. Способы перехода смычка со струны на струну . . . 38
§ 3. Развитие навыков перехода смычка со струны на струну . 40
§ 4. Переход смычка через одну и две струны 43

§ 5. Изучение арпеджио на трех и четырех струнах . . . 44
§ 6. Изучение «ломаных» терций, кварт и квинт 44
§ 7. Изучение «несимметричных» штрихов 46
§ 8. О работе с начинающими над этюдами и пьесами . . 47

Глава IV

§ 1. Приемы игры при широком расположении пальцев на грифе 52
§ 2. Изучение первого способа игры при широком расположении пальцев (диезные тональности) 55
§ 3. Изучение триолей 58
§ 4. Изучение второго способа игры при широком расположении пальцев (бемольные тональности) 60
§ 5. Изучение позиций (общие замечания) 62
§ 6. Изучение четвертой позиции 62
§ 7. Развитие начальных навыков перехода из позиции в позицию 64
§ 8. Изучение способа смены позиций одним и тем же пальцем 65
§ 9. Изучение способа смены позиций во время звучания открытой струны 65

Раздел третий

РАБОТА С УЧАЩИМИСЯ ВТОРОГО КЛАССА

Глава V

§ 1. Основные задачи 68
§ 2. Дальнейшее развитие техники исполнения основных (мягких) штрихов 69
§ 3. Изучение «ломаных» секст, септим и октав 72
§ 4. Изучение двухголосных последований 73
§ 5. Изучение затакта 74
§ 6. Изучение половинной позиции 75
§ 7. Изучение синкоп 76
§ 8. Изучение смены позиций способом «вытеснения» впереди стоящих пальцев 77
§ 9. Изучение акцента 78

Глава VI

§ 1. О развитии беглости пальцев 81
§ 2. Изучение ритмического последования: четверть с точкой и восьмая, исполняемого раздельными штрихами . . . 82
§ 3. Изучение третьей позиции 83
§ 4. Изучение способа смены позиций на «ведущем» пальце (на пальце оставляемой позиции) 85

Сапожников Роман Ефимович

ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

Редактор К. Соловьева
Техн. редактор А. Степанов
Корректор М. Макарова
Художник П. Логвинов

Подп. к печ. 29/VI 1962 г. А 06639. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бум. л. 3,0. Печ. л. 6,0. Уч.-изд. л. 5,48. Тир. 5000 экз. Зак. 1965. Гос. № 29449

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза