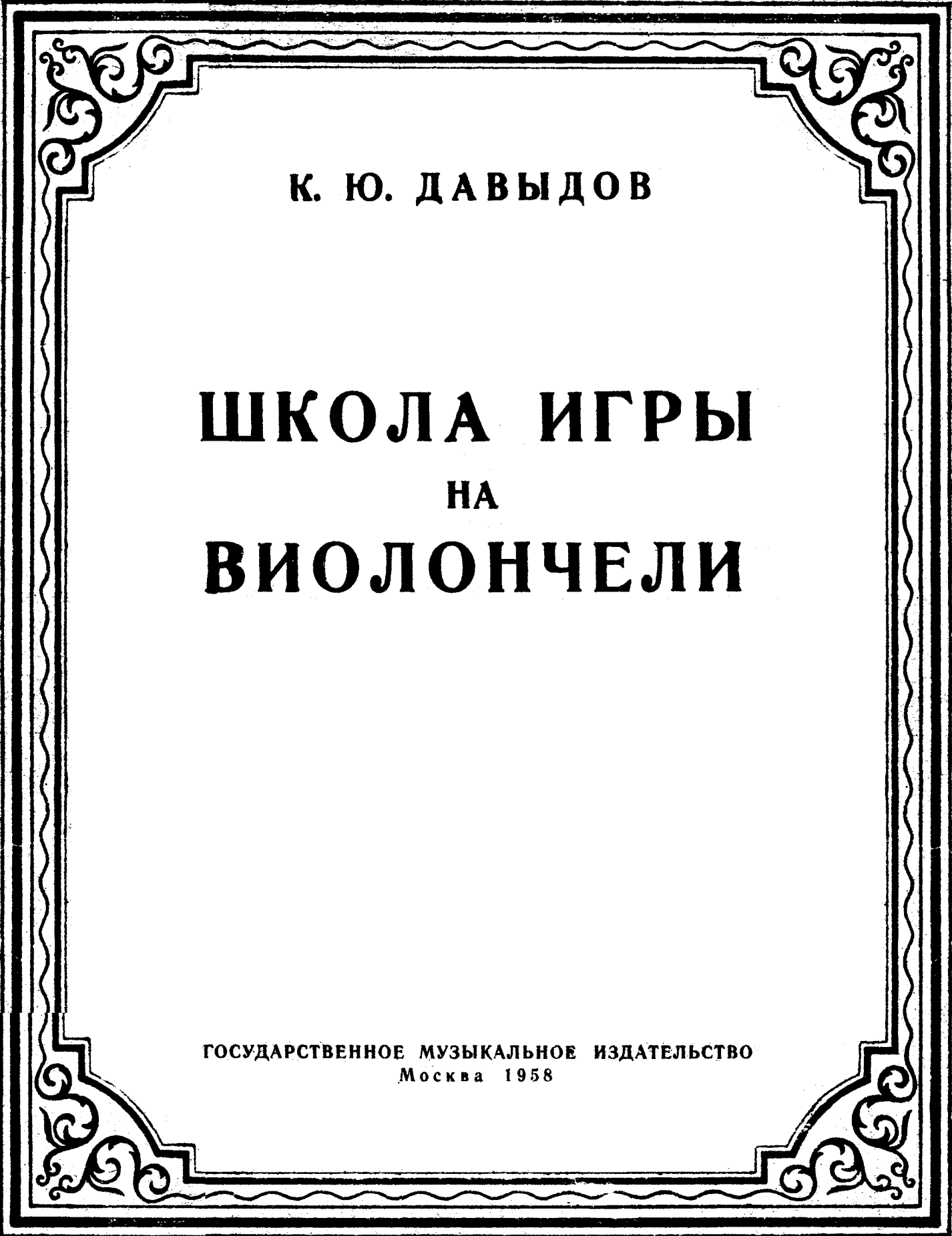




К. Ю. ДАВЫДОВ

**ШКОЛА ИГРЫ
НА
ВИОЛОНЧЕЛИ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1958**

К. Ю. ДАВЫДОВ
Karl Davydov

ШКОЛА ИГРЫ
НА
ВИОЛОНЧЕЛИ
School of Violoncello Playing

РЕДАКЦИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ
С. М. КОЗОЛУПОВА И Л. С. ГИНЗБУРГА

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1958

Файл скачан с сайта aperock.ucoz.ru

ПРЕДИСЛОВИЕ

Виолончельная Школа К. Ю. Давыдова была написана в 1887—1888 гг. Это сочинение выдающегося русского виолончелиста и педагога, получившее заслуженное признание всего виолончельного мира последнего полувека, до сих пор в большой степени сохранило свою педагогическую (и методическую) ценность.

Представляющее собой великолепно систематизированное обобщение долголетнего педагогического опыта главы русской виолончельной школы К. Ю. Давыдова (1838—1889) сочинение это одновременно отражает и прогрессивность методических взглядов автора и его педагогический талант. Школа Давыдова является одним из первых сочинений этого рода, базирующихся на строгой рациональной системе изучения игры на виолончели.

Школа охватывает примерно два первых года обучения. Начинается она с изложения основ так называемой постановки виолончелиста, описания законов ведения смычка и положения левой руки на грифе. Затем детально рассматривается первая позиция; при этом четко дифференцируются широкое и узкое расположение пальцев на грифе (что является одной из основных и специфических предпосылок к достижению чистой интонации на виолончели). В первом же разделе Школы описываются элементарные штрихи с использованием различных частей смычка; вскрываются законы равномерного и неравномерного движения смычка. С целью концентрации внимания ученика на данной штриховой трудности „неравномерным“ штрихам предпосылаются соответствующие упражнения на открытой струне. Значительное внимание в этом разделе уделяется технике переходов смычка со струны на струну.

Второй раздел Школы посвящен первым четырем позициям. Кроме того, здесь в сущности впервые в виолончельной педагогической литературе излагается методически обоснованная система смены позиций. Система эта полностью сохранила свое значение и в современной виолончельной практике.

В третьем разделе Школы рассматриваются более высокие позиции (до седьмой включительно) и приводятся все двухоктавные (мажорные и минорные) гаммы.

Гаммы имеют два вида аппликатуры — с применением открытых струн и без них. Гаммы с используемой Давыдовым стандартной для всех тональностей аппликатурой без применения открытых струн дают незаменимый материал для тренировки в смене позиций, в чередовании узкого и широкого расположения пальцев; они способствуют выработке чистой интонации и ровности звучания.

Это свое сочинение, написанное уже к концу жизни, Давыдов рассматривал как первую часть Школы. В задуманную Давыдовым вторую часть должны были войти более сложные элементы виолончельной игры (использование верхних регистров, ставка, двойные ноты, флажолетная техника, более сложные штрихи и т. д.) Нотный материал Школы известным образом отражает характерное для Давыдова-педагога стремление к единству технического и художественного развития виолончелиста. Давыдов не ог-

раничивается в Школе абстрагированными от музыкального содержания и смысла упражнениями или гаммами, а дает (озаглавливая их примерами) целый ряд (51) небольших этюдов-пьес, соответствующих определенным техническим заданиям и в то же время обладающих несомненными художественными достоинствами. Эти примеры, написанные с сопровождением второй виолончели, были изданы и с оригинальным фортепьянным сопровождением. (См. К. Ю. Давыдов — Этюды для начинающих. Л., 1935).

В настоящем издании полностью сохранен оригинальный текст и нотный материал Школы. В конце приведен ряд дополнений, обусловленных современным уровнем советской виолончельной методики, а также необходимостью уточнения и разъяснения некоторых формулировок Давыдова.

*С. Козолупов
Л. Гинзбург*

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

┌───┐ — палец ставится одновременно на две струны

└───┐ — палец не снимается со струны

1/2 — растяжение между пальцами

┐ — вниз смычком

└ — вверх смычком

остальные обозначения поясняются в тексте

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ

I. Положение виолончели.

Следующие указания предполагают использование шпиль, почти повсеместно распространенное в последнее время. Шпиль виолончели упирается о пол и благодаря этому положение инструмента несколько изменяется по сравнению с прошлым временем.¹

Играющий садится на переднюю часть стула, охватывает левой рукой шейку инструмента и при помощи шпиль устанавливает виолончель таким образом, чтобы она стояла вертикально между ног; затем он поворачивает ее немного вправо и головку инструмента наклоняет к себе так, что своей правой стороной виолончель легко прислоняется к груди играющего; левая же сторона (близ выреза) прилегает к его левому колену. Таким образом, виолончель имеет три точки опоры: шпиль, упирающийся о пол; правая сторона инструмента, прислоненная к груди играющего; левая сторона прилегающая к его колену.²

II. Положение смычка.

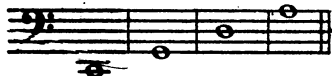
Трость смычка держится правой рукой между большим пальцем и другими четырьмя пальцами. Конечный большой палец лежит в углу, образуемом колодкой и тростью. Напротив большого пальца, но несколько правее³ находится средний палец, концом своим слегка касающийся⁴ у металлической пластинки. Безымянный и маленький пальцы естественно располагаются на колодке рядом со средним пальцем.

Указательный палец сгибом верхнего сустава лежит на трости смычка в незначительном расстоянии от среднего пальца.

От нажима указательного пальца на трость смычка зависит сила звука, благодаря чему меняется положение этого пальца; при сильном нажиме он глубже охватывает трость — вплоть до сгиба второго сустава — и при этом соответствующим образом удаляется от среднего пальца.⁴

Строй виолончели.

Виолончель имеет четыре струны. Они, начиная с С большой октавы, настраиваются по восходящим квинтам:



Низкие звуки пишутся в басовом ключе, а более высокие — в теноровом или скрипичном ключе. Правильная настройка струн для начинающего представляет немалое затруднение, — поэтому на первых порах лучше предоставить это дело учителю.

III. Место смычка на струне и ведение смычка.

Смычком играют на той части струны, которая свободно простирается над декой (от подставки до конца грифа). Усиление и ослабление звука, а также различные звуковые нюансы, необходимые для выразительной игры, зависят от того, где ведется смычок: ближе к грифу или ближе к подставке. Начинающий, который пока еще может не заботиться об этих средствах выразительности, должен стараться извлекать все время звук равномерный в отношении силы; для этого он должен постоянно вести смычок на одном и том же месте струны.

Это место находится приблизительно в четырех сантиметрах от подставки; играющий должен стараться вести смычок на этом месте всегда параллельно подставке.

В этом и состоит наибольшая трудность при ведении смычка, так как здесь необходимы комбинации движений верхней и нижней частей руки, главным же образом, движения кисти.

Если взять правой рукой смычок так, как это было указано, наложить его поверхностью волоса на струну у колодки и, сохраняя неподвижность суставов предплечья и кисти, вести его по струне в направлении от колодки к концу (смычком вниз, что обозначается знаком П, поставленным над нотой), то смычок описал бы круг. Чем ближе к концу, тем больше смычок своим концом поворачивался бы вниз, т. е. к подставке; наоборот, при игре от конца к колодке (смычком вверх, что обозначается знаком V, поставленным над нотой), смычок своим концом поворачивался бы к грифу. Следовательно, смычок беспрестанно менял бы свое место на струне и двигался бы не параллельно подставке; таким образом, не были бы соблюдены условия, необходимые для воспроизведения равномерного звука.

Движения смычка регулируются при помощи кисти: если сгибать кисть влево, конец смычка идет кверху - к грифу; следовательно, это движение кисти надо применять, чтобы вновь поднять конец смычка, идущий вниз при игре смычком вниз; наоборот, если сгибать кисть вправо, конец смычка, идущий кверху при игре смычком вверх, вновь идет вниз.

Поэтому, когда смычок находится у колодки, кисть должна сгибаться больше вправо, чтобы иметь возможность во время игры смычком вниз сгибаться влево; наоборот, когда смычок находится у конца, кисть должна сгибаться влево, чтобы она во время игры смычком вверх могла бы выполнить движение вправо.⁵

Во время игры серединой смычка верхняя часть руки, которую не следует держать слишком высоко, остается неподвижной; только у колодки и у конца, где движения нижней части руки являются недостаточными, верхняя часть руки принимает участие в движении смычка. Главное движение смычка по струне совершается при помощи нижней части руки, причем, как уже сказано выше, направление регулируется кистью. При небольших движениях смычка на струне и нижняя часть руки остается почти неподвижной, действует одна только кисть.⁶

Переход смычка с одной струны на другую также совершается кистью. Незначительным вращением кисти вправо смычок от более высокой струны переходит на более низкую; наоборот, переход смычка от более низкой струны к более высокой совершается при помощи вращения кисти влево. Следует различать сгибание вправо от вращения вправо: в первом случае кисть остается в той же горизонтальной плоскости; во втором случае - плоскость опускается вправо.⁷

Первые упражнения при игре всей длиной смычка на открытых струнах.



IV. Положение левой руки и пальцев.

Большой палец левой руки прислоняется к шейке виолончели, не охватывая ее, а касаясь ее своей поверхностью ближе к ногтю; будет ли шейка охвачена больше или меньше, это зависит от строения руки и от соотношения длины большого пальца к другим пальцам; чем короче большой палец, тем менее он должен охватывать шейку.

Рука (кисть руки) должна быть расположена над струнами в слегка закругленном виде так, чтобы большой палец находился между указательным и средним пальцами.⁸ Прижимание струн пальцами должно проходить не слишком близко к ногтю. Падение пальцев, а также нажим на струны должны быть по возможности сильнее; так как от этого, как мы увидим в дальнейшем, в известной мере зависит качество звука.

Название и обозначение пальцев

Большой палец обозначается след. образом: ϕ	Безымянный палец обознач. след. обр.: 3
Указательный палец " " " 1	Мизинец " " " " 4
Средний палец " " " 2	Открытая струна обозначается знаком 0

V. Первая позиция

Играющий должен положить первый палец (указательный) на струну Ля, приблизительно в 65 миллиметрах от порожка, плотно прижать и попытаться сыграть этот звук вместе с открытой струной Ре; затем он должен передвигать первый палец вверх и вниз, пока не получит чистый интервал (большую сексту); далее, надо положить рядом с первым пальцем второй палец (средний палец) так, чтобы между ними был небольшой промежуток; большой палец следует приложить к шейке так, чтобы он приходился напротив обоих пальцев; рядом со вторым пальцем следует разместить на струне третий и четвертый пальцы, причем между пальцами всегда должен быть небольшой промежуток. Звук, полученный от нажатия четвертого пальца, является октавой к открытой струне Ре и легко может быть проверен при помощи одновременного звучания обеих струн.

Это положение руки называется первой позицией; все упражнения и примеры этого раздела написаны в этой позиции. Играющий прежде всего должен стараться основательно изучить эту позицию и находить ее, не проделывая указанных выше проверок для первого и четвертого пальцев. При помощи перенесения того же положения руки и пальцев на соответствующие места других струн получаем первую позицию также и на струнах Ре, Соль и До. Звуки, получаемые на четырех струнах при помощи нажима четырех пальцев, следующие:

На струне Ля	На струне Ре	На струне Соль	На струне До

В следующих маленьких примерах, с сопровождением второй виолончели, первый палец все время остается лежать на струне: следовательно, позиция имеет двойную опору — в большом и в первом пальцах; остальные пальцы поднимаются лишь тогда, когда они должны уступить место более низкой ноте.

На струне Ля.		Первый палец все время лежит на струне; второй палец поднимается лишь в четвертом такте.
Сопровождение		

На струне Ре.		Первый палец все время лежит на струне; третий палец поднимается лишь в пятом такте.
Сопровождение		

На струне Соль.

Сопровождение

Первый палец все время лежит на струне; второй и третий пальцы в первых трех тактах также лежат на струне и поднимаются лишь в четвертом такте.

На струне До.

Сопровождение

Первый палец все время лежит на струне; второй и третий пальцы в первых трех тактах также лежат на струне и поднимаются лишь в четвертом такте.

Следующие примеры, кроме четырех пальцев, содержат также и открытые струны; так как первый палец не всегда может оставаться лежать, позиция утрачивает свою двойную опору; тем более играющий здесь должен стараться держать б о л ь ш о й п а л ь ц на своем месте, не сдвигая его, так как он является единственной опорой позиции. Вообще, большой палец благодаря своему положению на шейке фиксирует позицию, так как первый палец, как мы вскоре увидим, может менять свое место и в пределах позиции.

На струне Ля.

Сопровождение

На струне Ре.

Сопровождение

На струне Соль.

Сопровождение

На струне До

Сопровождение

VI. Различные штрихи

Приведенные примеры должны быть исполнены всем (целым) смычком. Но не всегда применяется вся длина смычка: иногда — только часть его. В общем можно считать, что эта длина находится в известном соотношении с длительностью нот: целые ноты требуют большей длины смычка, чем половины и четверти и т.д. Поэтому мы различаем весь (целый) смычок (или целый штрих), половину смычка (или половинный штрих) и короткий смычок (или короткий штрих).

Если используется только часть смычка, как это бывает при коротком штрихе, то эта часть может находиться или вблизи колодки, или вблизи конца, или же в середине смычка; при половинном штрихе может быть использована или половина смычка от колодки до середины, или от середины до верхнего конца смычка. Таким образом, мы получаем шесть различных видов штриха:

1) Целый штрих.

Струна Ля

„ Ре

„ Соль

„ До

2) Половинный штрих.

а) от колодки до середины

в) от середины до конца

3) Короткий штрих.

а) вблизи колодки

в) вблизи конца

с) в середине

Если штрих очень короткий, как, например, при восьмых в быстром темпе, то он исполняется исключительно при помощи движения кисти при неподвижных верхней и нижней частях руки (плечо и предплечье).

Следующие упражнения и примеры должны способствовать освоению играющим всевозможных комбинаций пальцев в первой позиции на четырех струнах. При этом полонинные ноты в медленном темпе должны быть исполнены целым штрихом, а в более быстром темпе - половинным; в последнем случае - попеременно от колодки к середине или от середины к концу смычка. Четверти в медленном темпе должны быть исполнены половинным, а в более быстром темпе - коротким штрихом; в последнем случае - тремя упомянутыми частями смычка.

Упражнения целым или половинным штрихом,
во втором случае попеременно от колодки к середине и от середины до конца смычка.

Струна Ля

» Ре

» Соль

» До

The image displays a musical score for four strings: Ля (A), Ре (D), Соль (G), and До (C). Each string has a staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are organized into three systems. The first system consists of four staves, each with a single melodic line. The second system consists of four staves, each with a single melodic line. The third system consists of four staves, each with a single melodic line. Each staff includes fingerings (1-4) and bowing directions (up-bow and down-bow) indicated by 'v' and 'v' with a dot respectively. The exercises are designed to be played in a slow tempo, with the first system being a whole note exercise and the second and third systems being half note exercises.



Примеры для короткого штриха

попеременно вблизи колодки, вблизи конца и в середине смычка.



VII. Скорость ведения смычка.

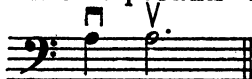
Если все ноты имеют одинаковую длительность, как это было в предыдущих упражнениях и примерах, то и движения смычка имеют равномерный характер, независимо от того, исполняются ли они целым, половинным или коротким штрихом.

Если же друг за другом следуют ноты неодинаковой длительности, и соответственно этому длинные и короткие штрихи сменяют друг друга, то при равномерном движении смычка играющий часто попадает в затруднительное положение. Например, в следующих тактах



третья нота, длящаяся на протяжении целого такта, требует всей длины смычка; смычок при начале этой ноты, которая должна быть сыграна смычком вниз, должен был бы лежать на струне вблизи колодки. Однако вторая нота в лучшем случае доведет смычок только до середины, так как она, как четвертная нота, исполняется лишь половинным или коротким штрихом.

В следующем такте, например, смычком вверх, надо было бы начать короткую ноту доведет смычок лишь



вторую ноту, требующую движения у конца смычка, но первая короткая нота доведет смычок лишь до середины.

Для того, чтобы довести смычок до желательного места (в первом случае до колодки, во втором — до конца), надо вести его скорее, т. е. в некоторых случаях ноты с короткой длительностью, должны быть сыграны бо́льшей длиной смычка, что именно и достигается при помощи более быстрого движения смычка.

Мы сказали, в некоторых случаях нот последние не всегда требуют ускорения

двух тактах, где четвертная нота должна начинаться у колодки, так как предыдущие



идущие

половинным штрихом вблизи конца.

Если бы мы хотели для всех этих случаев сформулировать следующим образом: количество коротких нот, то последнее коренным движением смычка.

Следующие упражнения содержат самые длительности; над нотами, требующими ускорения

этих упражнениях играющий всего лучше следовать правилам. Упражнения написаны для струн Ля и До, но надо упражняться на Ре и Соль.

В длинных нотах (половинных и половинных с точкой) надо играть при помощи целого штриха; в четвертях — при помощи половинного штриха.

Затем надо играть эти же упражнения, применяя для половинных нот длинный штрих, а для четвертей — короткий штрих; при этом сперва надо играть половинным штрихом от колодки к середине (четверти в этом случае надо играть попеременно у колодки и в середине), а затем — от

середины до конца (четверти в этом случае надо играть попеременно в середине и у конца). Все упражнения в каждом случае исполняются коротким штрихом или вблизи колодки, или вблизи конца, или в середине.

при последовании длинных и коротких движений смычка; например, в следующих упражнениях также требует всей длины смычка. Смычок уже находится вблизи конца, и короткие ноты исполняются коротким или

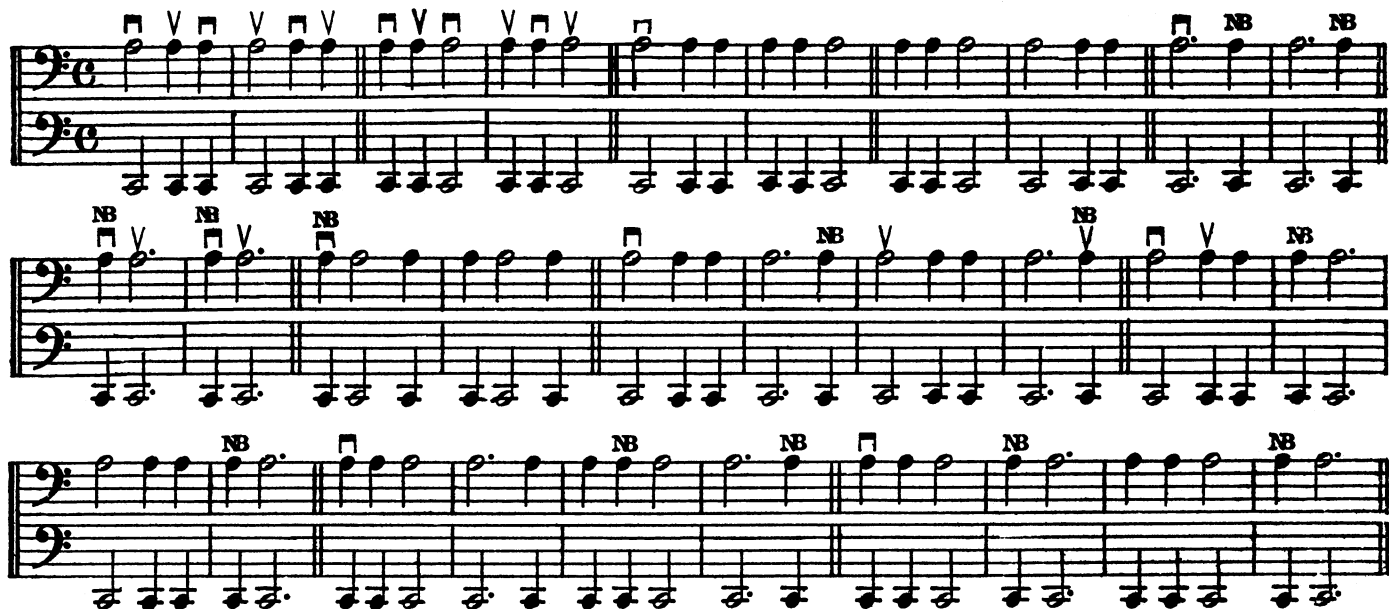
зновить одно правило, то его надо перед длинной нотой стоит нечетное количество коротких нот должна быть сыграна ускорением

дельные комбинации нот неодинаковой длительности движения смычка, показано на рисунке; надо следовать в точности приведенным нами

и на струнах Ля и До, но надо упражняться на Ре и Соль. В длинных нотах (половинных и половинных с точкой) надо играть при помощи целого штриха; в четвертях — при помощи половинного штриха.

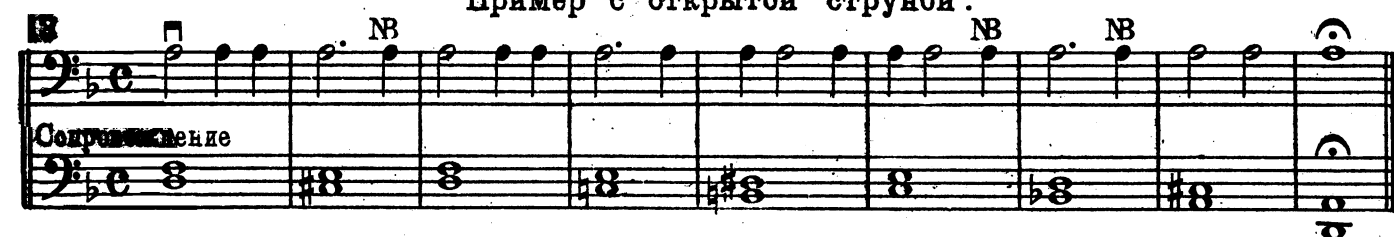
Затем надо играть эти же упражнения, применяя для половинных нот длинный штрих, а для четвертей — короткий штрих; при этом сперва надо играть половинным штрихом от колодки к середине (четверти в этом случае надо играть попеременно у колодки и в середине), а затем — от

середины до конца (четверти в этом случае надо играть попеременно в середине и у конца). Все упражнения в каждом случае исполняются коротким штрихом или вблизи колодки, или вблизи конца, или в середине.

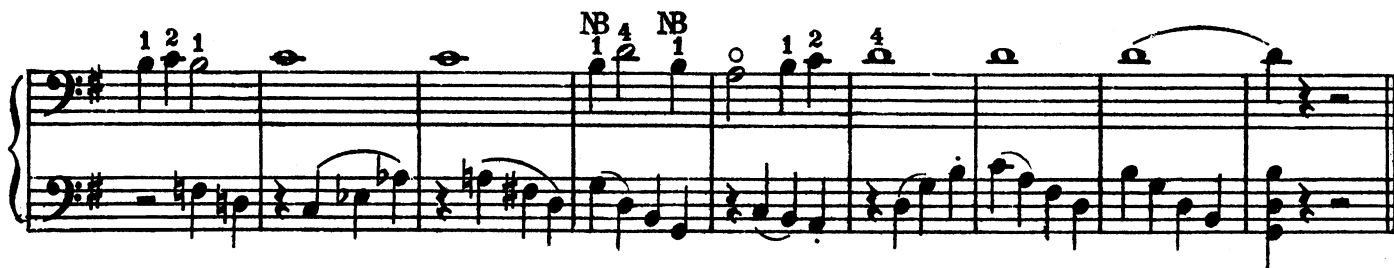
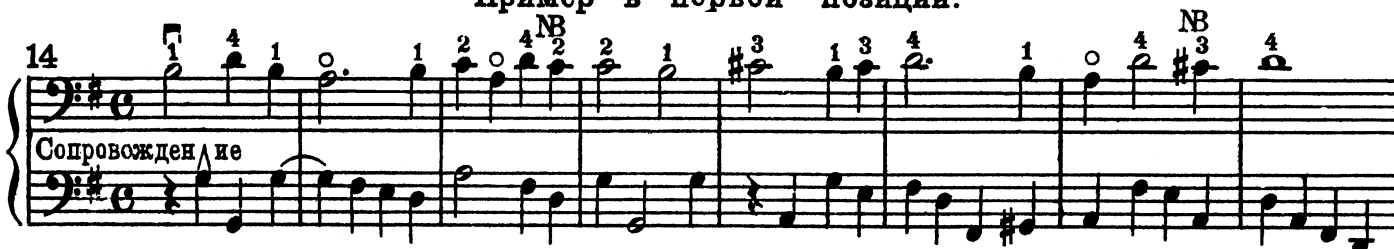




Пример с открытой струной.



Пример в первой позиции.



VIII. Переход смычка с одной струны на другую.

Кисть.

Переход смычка с одной струны на другую, как уже было упомянуто, происходит при помощи небольших вращений кисти:¹⁰ вращение вправо служит для перехода смычка с более высокой струны на более низкую; наоборот, вращение влево служит для перехода смычка с более низкой струны на более высокую.

Расстояния между струнами сравнительно так малы, что при известном нажиме смычка достаточно лишь небольшого вращения, чтобы перевести смычок с одной струны на другую. Это, столь важное для опытного исполнителя обстоятельство, для начинающего представляет немалое затруднение, так как он еще не владеет смычком, а потому легко подвергается опасности невольно задеть соседние струны. Особенно трудно дается начинающему игра на струнах Ре и Соль, т. к. справа и слева от этих струн находятся соседние струны, дающие лишь небольшой простор движениям смычка; на струнах Ля и До смычку, по крайней мере с одной стороны, предоставлена большая свобода; поэтому на этих струнах играть гораздо легче.

При изучении помещенных ниже упражнений и примеров играющий должен стараться, чтобы вращение кисти происходило насколько возможно легко и непринужденно, а также избегать всякого напряжения кистевого сустава.

ПРИМЕЧАНИЕ. Исполнение всех фигур подобного рода, особенно в быстром темпе, представляет некоторую особенность, которой я здесь хотел бы посвятить несколько слов, т. к., насколько мне известно, особенность эта до сих пор не объяснена достаточно точным образом.

Каждый виолончелист знает, что подобные фигуры, как

если начинаются смычком вверх, и являются неудобными при исполнении смычком вниз;

равным образом фигура

смычком вниз и неудобна при исполнении смычком вверх.

Причина этого явления обусловлена тем, что мы уже выше говорили о сгибании и вращении кисти: дело в том, что движение смычка при коротком штрихе производится почти исключительно кистью¹¹ движение смычка вниз при помощи сгибания кисти вправо, движение смычка вверх при помощи сгибания влево; одновременно происходит переход смычка с одной струны на другую при помощи вращения кисти, причем кисть вращается вправо при переходе смычка с более высокой струны на более низкую и влево при переходе с более низкой струны на более высокую.¹² Если направления обоих движений совпадают, то они для кисти легко выполнимы; если же кисть одновременно должна сгибаться и вращаться в противоположных направлениях, то эти движения, естественно, представляют для нее затруднение. Такие противоположные движения кисть должна производить, когда она исполняет фигуру „а“ смычком вниз, а фигуру „б“ смычком вверх: в „а“ кисть при штрихе вниз сгибается вправо, но она в то же самое время для перехода на более высокую струну должна вращаться влево; обратное происходит при „б“.¹³

Упражнения на двух струнах.





Упражнения на трех струнах



Пример для двух струн.

15

Сопровождение

NB. При последовании квинт, где нужно сбиться одним пальцем для обеих струн, рекомендуется накладывать палец сразу на обе струны; но при этом нужно стараться придать ему параллельное подставке и порожку направление.¹⁴

Пример для трех струн.

16

Сопровождение

Подготовительные упражнения к гаммам.

C-dur. 0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4

G-dur. 0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4

F-dur. 4 0 1 2 4 0 1 2 4

IX. Переход с одной струны на другую при нотах неодинаковой длительности

Помещенные ниже упражнения и примеры служат для изучения перехода с одной струны на другую при нотах неодинаковой длительности. При этом играющий, как это было при игре на одной струне, должен принимать во внимание целый, половинный и короткий штрихи также правила, установленные для скорости ведения смычка.

В над нотами, требующими ускоренного ведения смычка, опущены; сам играющий, следуя правилам, должен отмечать эти ноты. Вообще полезно предварительно просмотреть каждый новый пример и в соответствующих местах поставить В.

The musical score consists of four systems, each with three staves. The first three systems are in 6/8 time, and the fourth system includes a change to 2/4 time. The exercises involve transitions between strings and different note durations. The exercises are marked with 'В' (V) above certain notes, indicating bowing techniques.



Два примера для перехода с одной струны на другую
при нотах неодинаковой длительности



Х. Соединение нескольких нот на один смычок (Legato).

Соединение нескольких нот на один смычок, так называемое Legato, собственно говоря, не должно прибавлять ничего нового к уже известным нам правилам, установленным для движения смычка.

Каждая лига или группа нот со знаком  для смычка означает не более, чем одну, лишь более или менее длительно выдержанную, ноту; не только все лиги, но и все комбинации слигованных и неслигованных нот можно свести к простым формам, известным играющему уже из VII главы. В следующих упражнениях мы сделали это наглядным при помощи помещенной сверху нотной строчки с мелкими нотами.

И все же начинающий, который протяжные места играет уже приятным звуком, обычно утрачивает мощность и красоту звука при исполнении более быстрых пассажей. Такой, например, пассаж:



для смычка в сущности не означает ничего более, как



На самом же деле, звук при исполнении первого пассажа в качественном отношении будет хуже в сравнении со звуком при исполнении второго пассажа.

Можно было бы объяснить это обстоятельство (не принимая во внимание влияния, оказываемого на звук давлением на струны пальцев левой руки) тем, что при исполнении первого пассажа внимание играющего обращено почти исключительно на левую руку в ущерб правой руке. Смычок, место и направление которого на струне в кантилене совершенно правильны, покидает это место (это я наблюдал очень часто при игре учеников), как только левая рука должна исполнять более быстрые пассажи; он обычно подвигается ближе к грифу, и поэтому уменьшается сила звука и возникает беззвучная игра пассажей. Направление смычка также становится менее правильным; он часто перемещается от грифа к подставке и наоборот. Благодаря этому получается много призвуков, в особенности шипение, а это наносит немалый вред качеству звука. Поэтому при исполнении быстрых и трудных пассажей постоянно следует обращать внимание ученика на ведение смычка. Красиво звучащие пассажи принадлежат к числу самых трудных задач для исполнителя.

Упражнения для слигованных нот на одной струне.



Упражнения с попеременно слигованными и неслигованными нотами

Примечание *)

*) Мелкие ноты дают наглядное представление о роли смычка.

Следующие примеры написаны только для одной струны; рекомендуем учащемуся исполнять их также и на трех других струнах.



Два примера для legato на одной струне

19

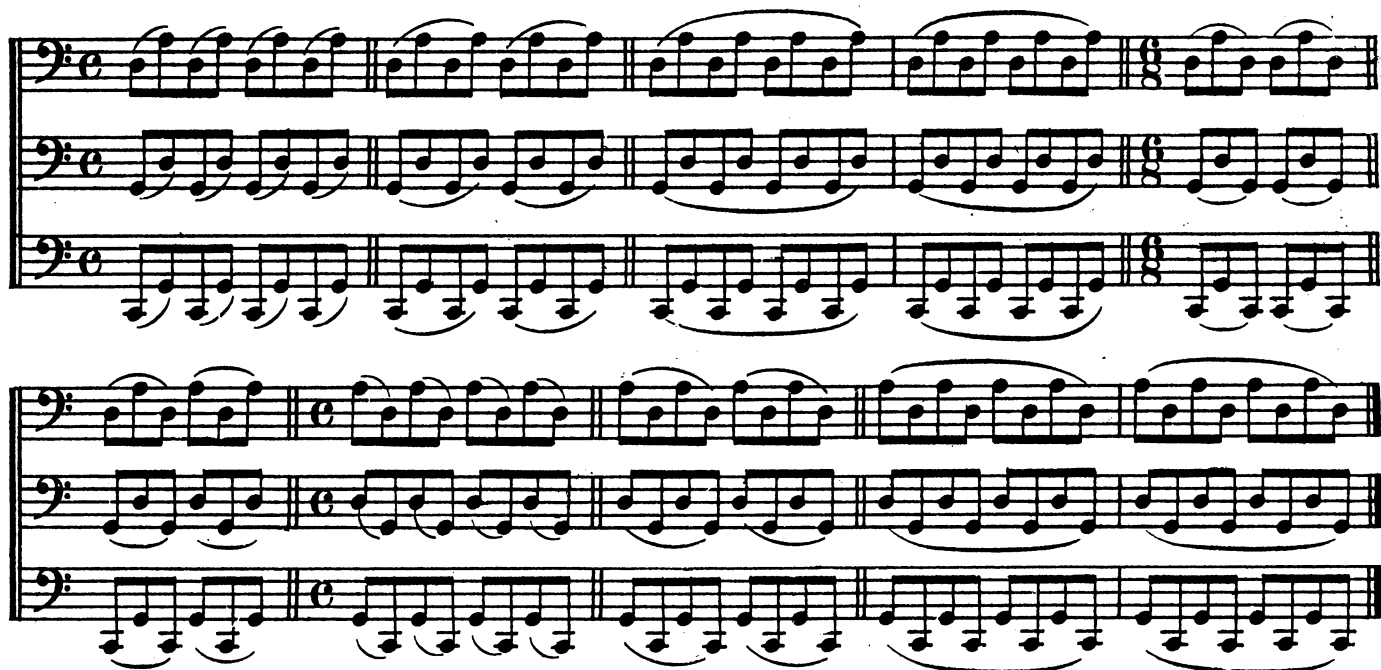
Сопровождение

20

Сопровождение

Упражнения для перехода с одной струны на другую в legato

(Эти упражнения должны быть исполнены половинным и коротким штрихом тремя ранее названными частями смычка)



Упражнения для перехода с одной струны на другую в legato, различными штрихами.

(Эти упражнения надо исполнять и на струнах Соль, Ре и До, Соль, соблюдая при этом установленные правила, касающиеся скорости ведения смычка).



Упражнения для перехода с одних струн на другие при

соединениях слиговых и неслиговых нот

(Эти упражнения надо исполнять также на струнах Соль, Ре и До, Соль)





Пример для legato при переходе с одной струны на другую



Два примера для legato в соединении с неслигванными нотами при переходе с одной струны на другую



*) Играющий, прежде чем упражняться в двух следующих примерах, должен, как было уже сказано раньше, проставить **NB** над нотами, требующими ускоренного движения смычка.

М. 18468 Г.



ГАММЫ До, Соль и Фа мажор со слигванными нотами

(Надо упражняться следующим образом: сперва играть одним смычком каждый такт, затем одним смычком 2 такта, наконец одним смычком—4 такта).



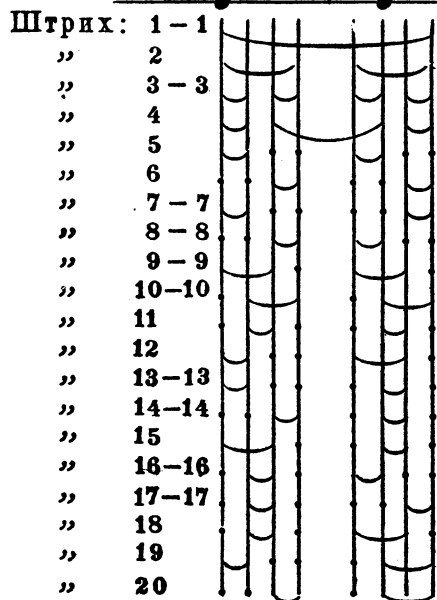
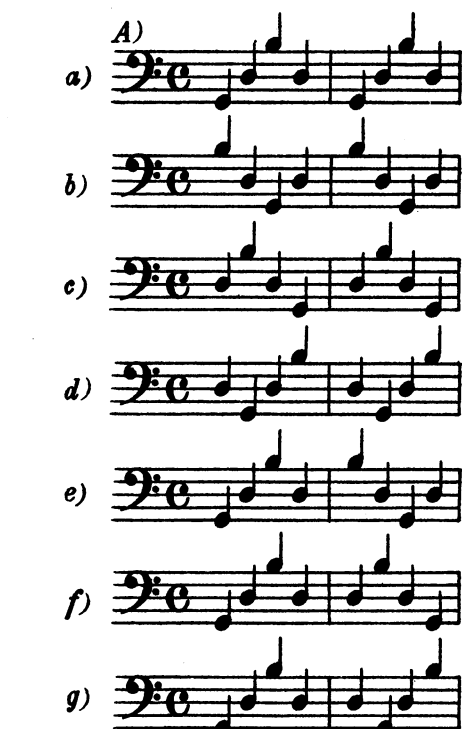
Legato на трех и четырех струнах

Помещенные ниже группы нот со схематически указанными под ними видами штриха предназначены для упражнения в legato на трех и четырех струнах.

Упражнения под буквами А и В, написанные для струн Ля, Ре, Соль, должны быть соответствующим образом исполнены и на струнах Ре, Соль, До; две цифры, поставленные при некоторых видах штриха, означают, что надо упражняться в этих видах штриха, играя попеременно смычком вниз и вверх.

Неудобство, о котором мы говорили в главе VIII, увеличивается при переходе на трех и четырех струнах. Существуют также виды штриха, которые вообще не выполняемы при игре смычком вниз или же при игре смычком вверх, особенно в быстром темпе; например, пятый штрих фигуры „е“ упражнения А при игре смычком вниз.

Упражнения на трех струнах.



Упражнения на четырех струнах.



Штрих: 1 - 1

„ 2 - 2

„ 3

„ 4

„ 5 - 5

„ 6 - 6

„ 7 - 7

„ 8 - 8

„ 9 - 9

„ 10 - 10

„ 11 - 11

„ 12

„ 13 - 13

„ 14 - 14

„ 15

„ 16 - 16

„ 17 - 17

„ 18

„ 19

„ 20

Пример для слитованных нот на трех струнах

24

Сопровождение

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with the number '24' and the word 'Сопровождение' (Accompaniment). The score is organized into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music features slurred eighth and sixteenth notes, often spanning across the three strings of the piano. The score ends with a double bar line in the final system.

XI. Большое или широкое растяжение руки

В предшествовавших упражнениях и примерах расстояние между отдельными пальцами левой руки не превышало полутона, так что между первым и четвертым пальцами получался интервал малой терции; строение нашей руки не допускает большего, чем на полутон, растяжения между вторым и третьим, третьим и четвертым пальцами. Поэтому, как правило (с немногими исключениями), не принято выходить за этот предел.¹⁵

Иначе обстоит дело с растяжением между первым и вторым пальцами. Здесь расстояние свободно может равняться целому тону; таким образом, между первым и четвертым пальцами получается большая терция.

То соотношение между пальцами, с которым мы знакомимся до сего времени, носит название малого или узкого растяжения; при помощи отодвигания первого пальца на полутон — причем большой и другие пальцы остаются на своих прежних местах — пальцы приходят в такое соотношение друг к другу (или вернее к первому пальцу), которое носит название большого или широкого растяжения.¹⁶

Малое растяжение

Большое растяжение

Упражнения для большого растяжения

Four staves of musical notation in bass clef, showing a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-4. The notation includes slurs and ties across measures.

Пример с большим растяжением

25

Сопровождение

Five systems of musical notation for piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and a "rit." marking in the final system.

Упражнения попеременно с малым и большим растяжением

Играющий должен все внимание обращать на то, чтобы при движении первого пальца вверх и вниз большой палец и рука не меняли бы своего положения.

Лучше всего можно приучить пальцы не менять своего положения, если их оставить лежать на струне, как это показано в следующих примерах: в номерах 1, 2 и 8 остается лежать второй палец, в номере 3, 4 и 7 – третий, а в номере 5 и 6 – четвертый палец.

При помощи большого растяжения получаем в первой позиции звуки Ре^b, Ля^b, Ми^b и Си^b; благодаря этому становится возможным исполнение некоторых бемольных гамм.¹⁷

F-dur

B-dur

Малое растяжение Большое растяжение Малое растяжение

G-moll

Малое растяжение Большое растяжение Малое растяжение

Es-dur

Мал. раст. Большое растяжение Мал. раст.

C-moll

Малое растяжение Большое раст. Мал. раст.

Пример попеременно с малым и большим растяжением

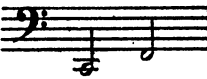
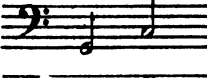
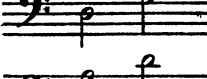
26

Сопровождение

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ: ПОЗИЦИИ И СМЕНА ПОЗИЦИЙ.

I. Понятие позиции.

В встречающихся до сих пор упражнениях и примерах мы не выходили за пределы ; диапазон звуков на каждой струне был следующий:

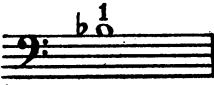
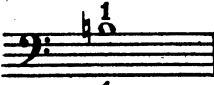
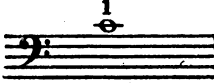
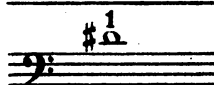
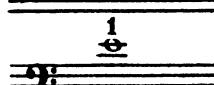
	на	струне	До
	”	”	Соль
	”	”	Ре
	”	”	Ля

Однако диапазон виолончели и отдельных струн — гораздо больше; для игры в полном диапазоне пальцы должны подниматься на струне выше*, чем это было до сих пор; точно так же и рука должна изменить свое прежнее положение на грифе.

Эти различные положения называются позициями. Различают два вида позиций: 1) позиции, при которых большой палец, как это было до сих пор, помещается на шейке и 2) позиции, при которых большой палец касается струны в качестве самостоятельного пальца.

Мы теперь рассмотрим только первый вид позиций, при которых основное правило состоит в том, чтобы большой палец все время сохранял свое место на шейке напротив первого и второго пальцев.

Если мы от крайней границы порожка, например, на струне Ля, будем все время передвигать первый палец на полутон выше и при этом все время будем передвигать также и большой палец, то получим семь перестановок, а именно:

Первая перестановка		обозначает $1\frac{1}{2}$ позицию.
Вторая перестановка		обозначает I позицию.
Третья ”		$I\frac{1}{2}$ позицию.
Четвертая ”		II позицию.
Пятая ”		III позицию.
Шестая ”		$III\frac{1}{2}$ позицию.
Седьмая ”		IV позицию.

*) Под словом: „ВЫШЕ“ на виолончели разумеют направление от порожка к подставке, следовательно, противоположное обычному смыслу этого слова направление; термин „ВЫШЕ“ надо понимать в переносном значении, потому что в названном направлении получаются более высокие звуки

При седьмой перестановке, когда первый палец лежит на Ми, большой палец достигает крайней границы на нижнем конце шейки; при дальнейшей перестановке первого пальца, скажем, на Фа большой палец не мог бы передвинуться вместе с первым пальцем, не совершив при этом отступления от правила, согласно которому большой палец должен находиться все время напротив первого и второго пальцев. Эти отступления лишь позже будут приняты во внимание.

Семь позиций на четырех струнах и звуки, которые на этих позициях соответствуют различным пальцам, - следующие:

	Струна Ля	Струна Ре	Струна Соль	Струна До
1/2 Позиция.				
Энгармонически эту позицию надо рассматривать как пониженную I позицию.				
I Позиция.				
Не надо рассматривать как повышенную I позицию.				
I 1/2 Позиция.				
Энгармонически эту позицию надо рассматривать как пониженную II позицию.				
II Позиция.				
III Позиция.				
Рассматривать как повышенную III позицию.				
III 1/2 Позиция.				
Энгармонически эту позицию надо рассматривать как пониженную IV позицию.				

IV Позиция



Мы начинаем упражнения в различных позициях с IV позиции; ее найти легче всего, так как большой палец имеет свое определенное место на нижнем конце шейки.

Играющий должен принимать во внимание, что, чем выше позиция, тем больше уменьшаются расстояния между отдельными пальцами. На самых высоких позициях промежутки становятся так малы, что надо накладывать один палец на другой, и даже один палец должен уступать место другому для того, чтобы интервалы были совершенно чистыми.

На IV позиции пальцы еще свободно лежат друг возле друга, однако они уже соприкасаются своими боковыми поверхностями.

II. IV позиция.

Упражнения с малым растяжением

1 2 3 4 1 4 2 4 1 2 4 2

1 2 3 4 1 4 2 4 1 2 4 2

1 2 3 4 1 4 2 4 1 2 4 2

1 2 3 4 1 4 2 4 1 2 4 2

1 4 3 4 1 3 4 3 1 3 4 2 1 2 4 3

1 4 3 4 1 3 4 3 1 3 4 2 1 2 4 3

1 4 3 4 1 3 4 3 1 3 4 2 1 2 4 3

1 4 3 4 1 3 4 3 1 3 4 2 1 2 4 3

Пример

27

Сопровождение

М. 18468 Г.

Отодвинув первый палец на полутон вниз, получаем, как при первой позиции, большое или широкое растяжение, причем большой и другие пальцы остаются на своих прежних местах.

Упражнения с большим растяжением

Пример с большим растяжением

28

Сопровождение

Пример со сменой малого и большого растяжения.

29

III. Переход из I позиции в IV и обратно.

Переход из одной позиции в другую осуществляется путем скольжения большого пальца на шейке. Пальцы при этом должны исполнять собственную роль; она очень проста, когда первый звук новой позиции берется тем же пальцем, каким был взят последний звук предыдущей позиции. Например:

Здесь большой палец на шейке и пальцы на струнах быстро и легко скользят с одной позиции на другую. Задача становится трудней, если первый звук следующей позиции следует взять другим пальцем, а не тем, каким был взят последний звук предыдущей позиции. Можно для этих случаев (за немногими исключениями) установить как основное правило, что тот палец, который уже лежит на струне, не покидая ее, скользит на новую позицию; здесь на достигнутом им месте он должен либо остаться лежать, либо его следует быстро поднять, смотря по тому, начинается ли следующая позиция с более высокого или более низкого пальца; этот последний палец должен упасть на свое место в момент достижения новой позиции.

Следовательно, когда при перемене позиции два пальца сменяют друг друга, надо одним пальцем скользить, а другим падать; причем, согласно установленному выше правилу, должен падать тот палец, который начинает новую позицию.

Нельзя абсолютно отвергать и обратный случай; играющий благодаря этому может иногда достигнуть выразительного глиссандо.¹⁸

Однако ученику вначале надо рекомендовать не отступать от указанного правила; следуя ему, он достигнет точности в исполнении и избежит многих ненужных и некрасиво звучащих глиссандо.

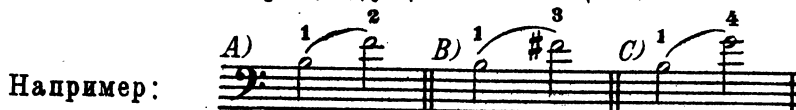
Рассмотрим теперь отдельные случаи смены позиций:

- 1) Когда переход совершается тем же пальцем.
- 2) Когда между обеими позициями лежит открытая струна. Например:



В этом случае только большой палец скользит на следующую позицию; палец, с которого начинается позиция (в первом такте *ми*, в третьем — *си*, в пятом — *ре*, в шестом — *соль*, в седьмом — *си*), падает на струну лишь в тот момент, когда большой палец достигает новой позиции. Если палец раньше прикоснется к струне, получится одно из упомянутых выше некрасиво звучащих глissандо.

- 3) Когда первая нота следующей позиции берется более высоким пальцем, чем последняя на предыдущей позиции.



Здесь первый палец скользит к своему месту на IV-позиции до *ми*, и в момент достижения этого звука второй палец падает на *фа* (пример A), или третий палец на *фа#* (пример B), или четвертый палец на *соль* (пример C).



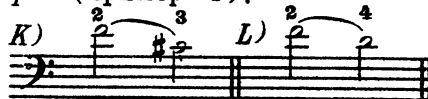
Здесь второй палец скользит на *фа* IV-ой позиции, и в момент достижения этого звука третий палец падает на *фа#* (пример D), или 4-ый палец на *соль* (пример E).



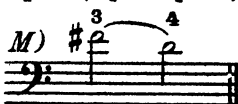
Здесь третий палец скользит на *фа#* IV-ой позиции, и в момент достижения этого звука четвертый палец падает на *соль*.



Первый палец из IV-ой позиции скользит вниз в I-ую позицию на *си*; в момент достижения этого звука второй палец падает на *до* (пример G), или третий на *до#* (пример H), или четвертый на *ре* (пример I).



Второй палец скользит вниз на *до* I-ой позиции, третий палец падает на *до#* (пример K) или четвертый палец на *ре* (пример L).



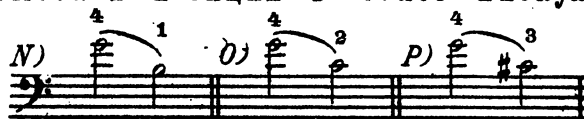
Третий палец скользит вниз на *до#* I-ой позиции, четвертый палец падает на *ре* (пример M).

- 4) Когда первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

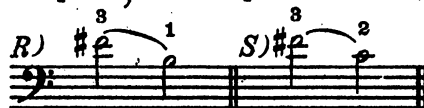
В этом случае к сказанному выше следует добавить, что скользящий палец, до сего времени сохранявший свое место, достигнутое им в новой позиции, теперь должен быть поднят для того, чтобы он не закрывал следующий более низкий палец.

В этом случае следует различать переходы из более высокой позиции в более низкую от обратных.

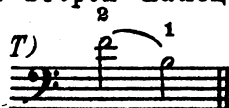
а) Переход из более высокой позиции в более низкую, например:



Здесь четвертый палец скользит вниз на *ре* I-ой позиции; в момент достижения звука он поднимается, и первый палец падает на *си* (пример *N*), или второй палец падает на *до* (пример *O*), или третий палец падает на *до#* (пример *P*).



Здесь третий палец скользит вниз на *до#* I-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *си* (пример *R*), или второй палец падает на *до* (пример *S*).

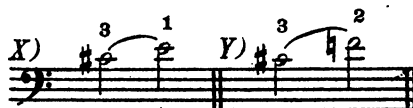


Здесь второй палец скользит вниз на *до* I-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *си* (пример *T*).

в) Переход из более низкой позиции в более высокую.*)



Здесь четвертый палец скользит на *соль* IV-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *ми* (пример *U*), или второй палец падает на *фа* (пример *V*), или третий палец падает на *фа#* (пример *W*).



Здесь третий палец скользит на *фа#* IV-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *ми* (пример *X*), или второй палец падает на *фа* (пример *Y*).



Здесь второй палец скользит на *фа* IV-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *ми* (пример *Z*).

Приведенные здесь правила для смены I-ой и IV-ой позиций, остаются одинаковыми для позиций, требующих малого или большого растяжения.

Так как приведенные примеры имели в виду лишь малое растяжение, то далее следуют случаи перехода для большого растяжения.



*) Эти случаи труднее всего объяснить; здесь делается большинство исключений из основного правила, а именно, часто заставляют скользить следующий палец вместо предыдущего.

Фактически здесь у опытного исполнителя происходит вытеснение, перехватывание пальцев, причем рука суживается, чтобы сменяющиеся пальцы приходились бы ближе друг к другу. Так, например, в примере *U* четвертый палец от *Ре* скользит не до *Соль*, а приблизительно только до *Ми*; во время этого скольжения рука суживается так, что первый палец доходит совсем близко до четвертого, при *Ми* уже вытесняет его, занимая его место.¹⁹

Смена позиций на нескольких струнах.

Приведенные нами правила сохраняют свое значение безотносительно к тому, находится ли новая позиция на той же или на другой струне.

И здесь различают четыре приведенных случая смены позиций, а именно:

- 1) когда переход совершается одним и тем же пальцем;
- 2) когда между обеими позициями лежит открытая струна;
- 3) когда первая нота следующей позиции берется более высоким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции;
- 4) когда первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.



В противоположность соответствующим переходам на одной струне, переходы одним пальцем на двух струнах являются самыми трудными, и начинающие должны их избегать.



Здесь переходы совершаются согласно тем же правилам, как и для одной струны, но только играющий не должен забывать, что скользящий палец скользит всегда только на той струне, на которой он уже находится. Так, например, в № 3 - на первой строчке, в первом такте - первый палец скользит от *ми* до *ля* IV-ой позиции на струне Ре, и второй палец падает на *фа* струны Ля; на второй линейке (№ 3) - в первом такте - первый палец скользит от *си* до *ми* IV-ой позиции на струне Ля, и второй палец падает на *сib* струны Ре. В № 4 на первой линейке в первом такте - второй палец скользит от *фа* до *си* IV-ой позиции на струне Ре, и первый палец падает на *ми* струны Ля; или в № 4 - на второй линейке в первом такте - второй палец скользит от *до* до *фа* IV-ой позиции на струне Ля, и первый палец падает на *ля* струны Ре.

При смене позиции на двух струнах отпадает различие, установленное нами для одной струны между третьим и четвертым случаем и заключавшееся в следующем: когда первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции, то скользящий палец в новой позиции поднимается, чтобы не прикрывать следующий, более низкий палец. Так как сменяющиеся пальцы лежат на различных струнах, то падающий палец ни в коем случае не прикрывается предыдущим пальцем.

Примеры для смены позиции между I и IV позициями.

I. Первый звук новой позиции берется тем же пальцем, что и последний звук предыдущей позиции.

30

Сопровождение

pizz.

2. Между обеими позициями лежит открытая струна

31

Сопровождение

3. Скользящий палец ниже следующего падающего пальца и остается лежать

32

Сопровождение

Sul D

4. Скользящий палец выше следующего падающего пальца и поднимается

33

Сопровождение

Sul D

Sul D

Sul D

*) Если одну или несколько нот можно взять на разных струнах, то желательная струна обозначается Sul A, Sul D, Sul G, Sul C или также след. обр.: I Corda (A), II Corda (D), III Corda (G), IV Corda (C).

34

Sul D

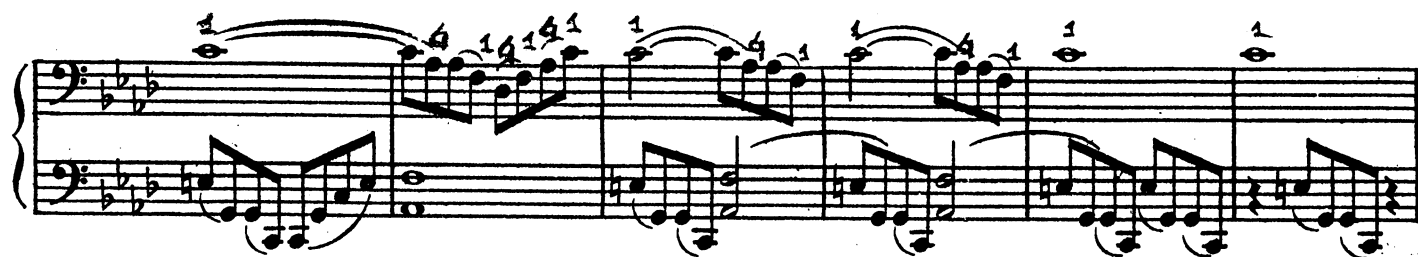
Sul A

M. 18468 Г.

Пример смены позиции на нескольких струнах



Пример пониженной II позиции



Большое растяжение I^{1/2} позиции

Подобно тому, как это было в I-ой и IV-ой позициях, мы, отодвинув первый палец на полутон вниз, получаем большое растяжение I^{1/2} позиции, которая в этом случае большей частью должна быть рассматриваема как повышенная I-ая позиция.

Упражнения в I^{1/2} позиции с большим растяжением.

Four staves of musical exercises, each containing six measures. The exercises are written in a key with two sharps (F# and C#). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercises involve various intervals and scales, demonstrating the concept of large stretching in the first half position.

Пример с большим растяжением.

Example of large stretching in the first half position. The example is arranged in four staves. The first staff is labeled "38" and "Сопровождение" (Accompaniment). The second and third staves show "Малое растяжение" (small stretching) and "Большое растяжение" (large stretching) respectively. The fourth staff continues the large stretching exercise. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The key signature has two sharps (F# and C#).



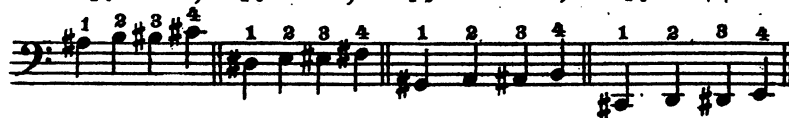
Большое растяжение $I^{1/2}$ позиции дает возможность играть гаммы Ре, Ля и Ми, не меняя при этом положения первого пальца на I-ой позиции; только большой палец, по мере надобности, передвигается на полутон выше, чтобы облегчить большое растяжение.²¹

	$I^{1/2}$ Позиция, большое растяжение	I Позиция, малое растяжение (большой палец отодвигается назад на полутон)	$I^{1/2}$ Позиция, большое растяжение
D-dur.	1 2 4 0 1 2 4 0 1 3 4 0 1 3 4 2 4 3 1 0 4 3 1 0 4 2 1 0 4 2 1		
A-dur.	1 2 4 0 1 2 4 0 1 3 4 3 1 0 4 2 1 0 4 2 1		
E-dur.	1 2 4 0 1 2 4 0 1 0 4 2 1		

V. $1^{1/2}$ позиция

Играющий должен положить первый палец на свое место в I-ой позиции, затем передвинуть большой палец и кисть назад на полутон так, чтобы первый палец приходился, например, на струне Ля, на $ля\sharp$ или энгармонически на $си\flat$; во втором случае половинную позицию можно рассматривать как пониженную первую.

струна Ля, струна Ре, струна Соль, струна До.



	Энгармонически:	Пониженная I-ая позиция.
	$\flat 1 \flat 2 \flat 3 \flat 4$ 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4	

Four staves of musical exercises in $\frac{1}{2}$ position. Each staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. The exercises involve various combinations of eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Пример в $\frac{1}{2}$ позиции

Example in $\frac{1}{2}$ position, starting at measure 39. The notation includes a main melody line and an accompaniment line labeled "Сопровождение". The melody line features various fingering patterns and rests, while the accompaniment provides a harmonic base. The exercises continue across four systems of staves.

Само собой разумеется, что при $\frac{1}{2}$ позиции невозможно большое растяжение, так как первый палец благодаря своему положению у порошка не может быть отодвинут назад.

VI. II позиция

Передвинув большой палец и кисть из I-ой позиции на целый тон вверх, получим II позицию.

Упражнения во II позиции с малым растяжением

Пример с малым растяжением

40

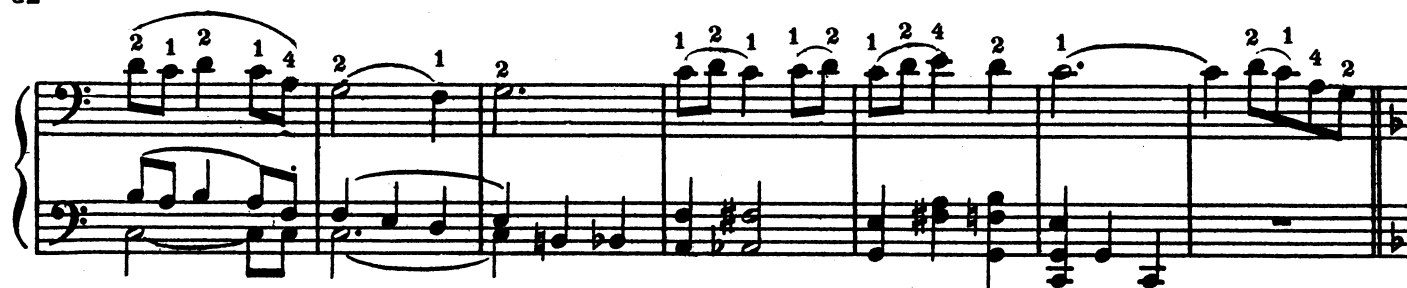
Сопровождение

Упражнения с большим растяжением

Four staves of musical exercises, each containing six measures. The exercises are written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Each measure contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercises are designed for large interval stretching.

Пример с большим растяжением

A musical example consisting of four systems of staves. The first system is labeled "41" and "Сопровождение" (Accompaniment). The piano part is in bass clef with a key signature of one flat. The accompaniment part is in bass clef with a key signature of one flat. The piano part includes fingerings (1-4) and slurs. The accompaniment part includes fingerings (1-4) and slurs. The second system continues the piano part with fingerings and slurs. The third system continues the piano part with fingerings and slurs. The fourth system continues the piano part with fingerings and slurs.



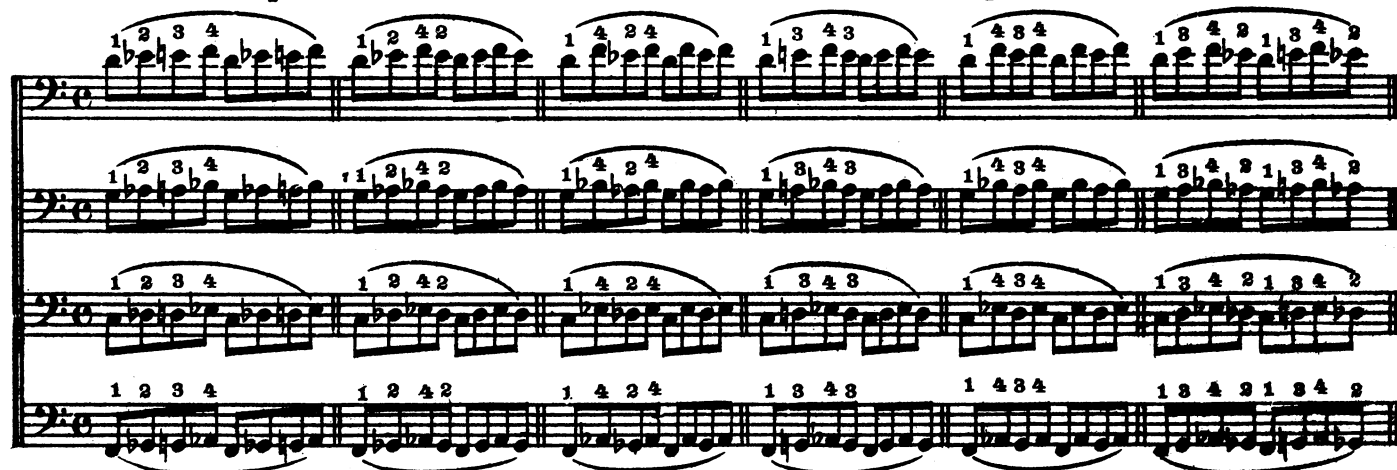
1
2
3
4



УП. III позиция

Отодвинув большой палец и кисть из IV позиции на целый тон вниз, получим III позицию.

Упражнения в III-ей позиции с малым растяжением



42

1

Сопровождение

III позиция с большим растяжением

(Дигармонически)

Следует рассматривать как повышенную II-ую позицию.

Упражнения с большим растяжением

Пример с большим растяжением

43

Сопровождение

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 43 through 48. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (1-4). The piece is characterized by a large interval stretch in measure 43, which is the focus of the example.

VIII. III $\frac{1}{2}$ позиция

Отодвинув большой палец и кисть из IV-ой позиции на полутон вниз, получаем III $\frac{1}{2}$ позицию.

Упражнения в III $\frac{1}{2}$ позиции с малым растяжением

Пример с малым растяжением

44

Сопровождение

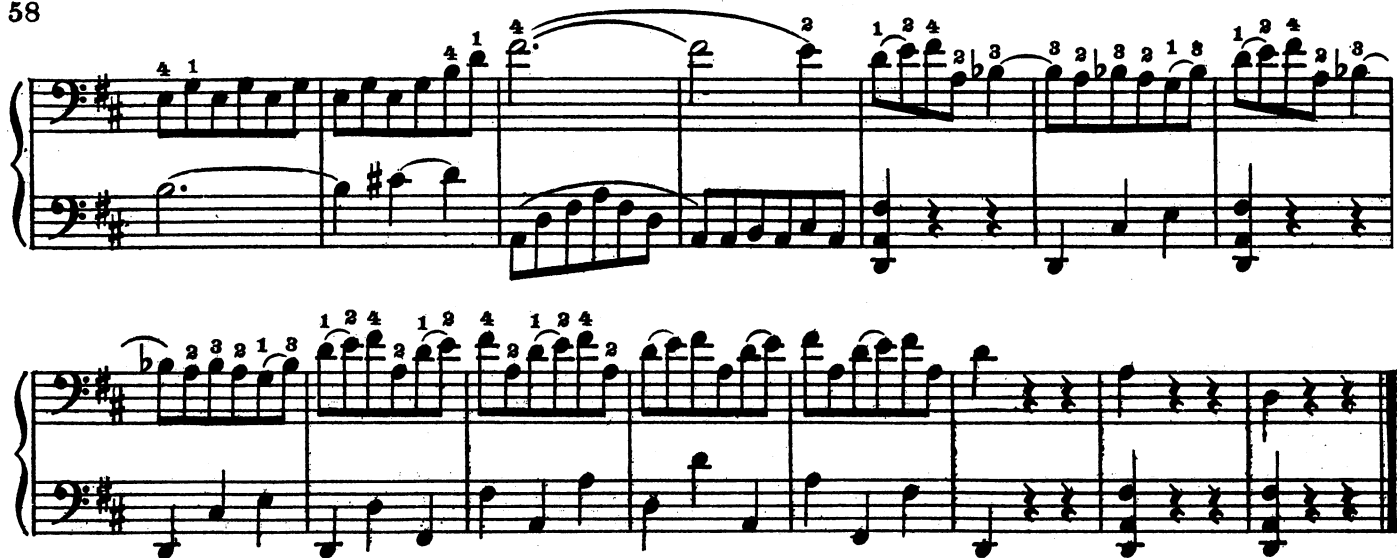
Упражнения для большого растяжения в III $\frac{1}{2}$ позиции

Пример с большим растяжением

45

Сопровождение

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first system is marked with the number 45. The word 'Сопровождение' (Accompaniment) is written in the left hand of the first system. The music is characterized by rapid sixteenth and thirty-second note passages, often with complex fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. There are several slurs and ties throughout the piece. A 'V' symbol appears in the right hand of the second system and the left hand of the fifth system. The piece concludes with a final chord in the right hand.



IX. IV^{1/2} позиция

IV^{1/2} позиция с малым растяжением такова:



или энгармонически:



с большим растяжением:



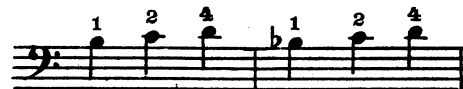
Эта позиция является отступлением от до сих пор рассмотренных нами позиций, так как большой палец (как об этом уже было сказано в I-ой главе этого раздела) не может передвигаться с первым пальцем и, вследствие этого, не может занять место против первого и второго пальцев.

Если, тем не менее, мы здесь к другим позициям приобщили и эту позицию, то мы поступили так, с одной стороны, потому, что в ней, как это было и в названных до сих пор позициях, еще применяется четвертый палец (этот палец в позициях без большого пальца не может лежать выше, чем на *сол^б* или *ля^б*), а с другой стороны, потому, что здесь при помощи передвижения второго пальца вверх из IV-ой позиции свободно может быть достигнуто большое растяжение.

Чтобы представить себе это нагляднее, надо вспомнить, что было сказано о большом растяжении в главе предыдущего раздела, а именно, что растяжение между первым и вторым пальцами свободно может доходить до целого тона.

Это растяжение может происходить двояким образом: или при помощи уже известного нам отодвигания назад первого пальца, или при помощи передвижения вверх второго пальца.

А. Отодвигание назад первого пальца (в I-ой позиции).



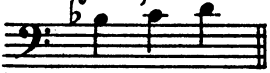
В. Передвигание вверх второго пальца (в I-ой позиции).



Из этих двух случаев первый вид растяжения безусловно является более легким; раз-

ница состоит в том, что большой палец в первом случае лежит ближе ко второму пальцу, а во втором случае - ближе к первому. В более низких позициях (1_2 , I, II и т. д.) расстояние между пальцами сравнительно еще так велико, что растяжение, как при В, для нормальной руки является неудобным, а для малой руки - почти невозможным.

Поэтому мы сочли целесообразным в этом сочинении перенести большие растяжения, как при В, на следующую позицию, на которой большой палец, благодаря своему положению на полутон выше, ближе подходит ко второму пальцу и, таким образом, облегчает растяжение.

(В некоторых школах следующее расположение пальцев  причисляется к половинной позиции; подобное же сочетание  к I-ой позиции и т. д.)

Но в IV-ой позиции расстояния между пальцами настолько меньше, что растяжения, как при В (с большим пальцем, расположенным ближе к первому пальцу), легко может быть достигнуто. Таким образом, в IV-ой позиции при помощи передвижения вверх второго пальца получаем следующие сочетания:



Из этих сочетаний номера 5, 6, 7, 8 совпадают с установленными для большого растяжения $IV^{1/2}$ позиции. Таким образом, $IV^{1/2}$ позицию следует рассматривать как часть IV-ой позиции; поэтому место этой позиции в данном разделе вполне оправдывается.

Упражнения с малым растяжением.



Пример с малым растяжением

46

Сопровождение

pizz.

Упражнения с большим растяжением

Four staves of musical notation, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The exercise consists of six measures. Each measure contains a pair of notes (one in the treble, one in the bass) connected by a slur, with a large interval between them. Fingerings are indicated above the notes: 1 2 3 4, 1 2 4 2, 1 4 2 4, 1 3 4 3, 1 4 3 4, and 1 3 4 2 1 3 4 2.

Пример с большим растяжением

Four staves of musical notation, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The exercise consists of six measures. Each measure contains a pair of notes (one in the treble, one in the bass) connected by a slur, with a large interval between them. Fingerings are indicated above the notes: 1 2 4 1, 2 4 1 2, 2 1 4 1 4 1, 1 4 2 1 1 4 1, 4 1 2 1 1 4 1, and 4 1 2 1 1 4 1. The word "Сопровождение" (Accompaniment) is written below the first staff. The word "Малое растяжение" (Small interval) is written above the fifth measure. The word "3" is written below the notes in the first, third, and fifth measures.



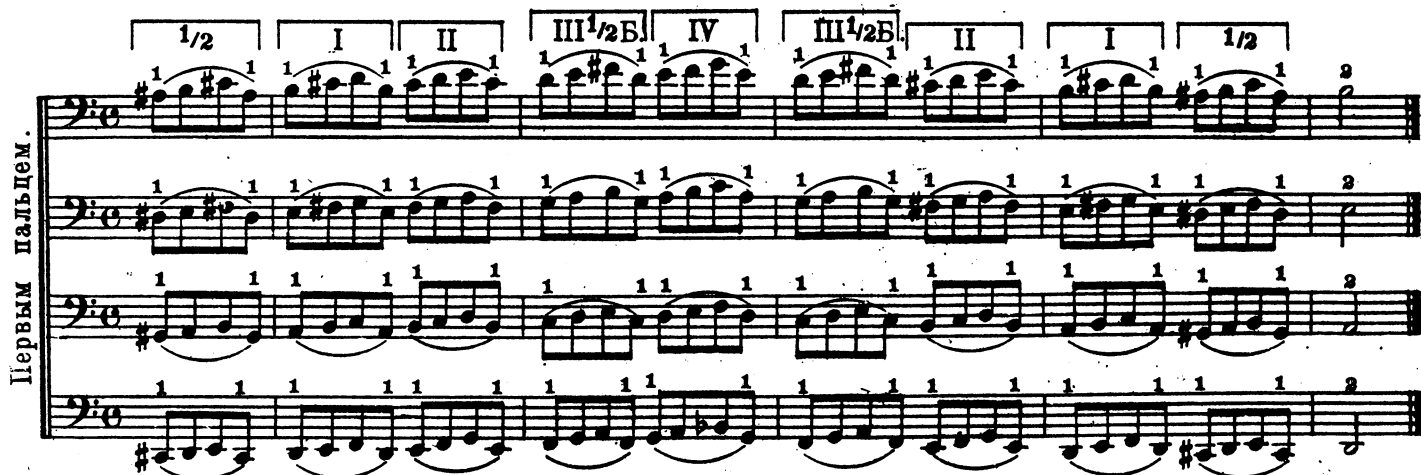
Х. Смена позиций

Правила III-ей главы этого раздела для перехода между I-ой и IV-ой позициями сохраняют свою силу и для перехода между остальными позициями. Помещенные ниже упражнения имеют целью ознакомить играющего со сменой различных позиций; при этом приняты во внимание 4 случая, упомянутые в названной выше главе. Цифры $1\frac{1}{2}$, I, $I\frac{1}{2}$, II, III, $III\frac{1}{2}$, IV, $IV\frac{1}{2}$, обозначающие отдельные позиции, надо понимать как позиции с малым растяжением; если растяжение должно быть большим, то прибавлено сокращение: В (большое)²².

СМЕНА ПОЗИЦИЙ НА ОДНОЙ СТРУНЕ.

I случай.

Переход совершается тем же пальцем.



Вторым пальцем.

The musical score for 'The Merry Widow' waltz is presented in four staves. The time signatures are 1/8, 1 1/8 B., III B., III 1/8, III, 1 1/8, and 1/8. The music is written in a key with one sharp (F#) and includes various fingerings and articulations such as slurs and accents. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one sharp.

Третьим пальцем.

Четвертым пальцем.

1/8 I II III 1/2 B IV III 1/2 II I 1/8

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff is the vocal melody, and the subsequent three staves are for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1 through 8 indicated above the first staff. The melody is characterized by a simple, folk-like tune with a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand, often using chords and arpeggios. The piece concludes with a final cadence in the eighth measure.

Различными пальцами

I.B. | III | I | III | III $\frac{1}{2}$ | I $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | I.B. | III $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$

2-ой случай

Между обеими позициями лежит открытая струна

I | II | III | IV | II | I | II | I

3-ий случай

Первая нота следующей позиции берется более высоким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

I.B. | I $\frac{1}{2}$ | III | IV.B. | I $\frac{1}{2}$ | III | $\frac{1}{2}$

4-ый случай

Первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Над каждым staff указаны позиции: I, III, II, IV, III, II.B, I. Над нотами указаны пальцы: 1, 2, 3, 4. Стрелки указывают на то, что первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

Смена позиции на нескольких струнах

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Над каждым staff указаны позиции: I, III.B, I, IV, III.B, II, I, 1/2, II, IV, III 1/2, IV, I. Над нотами указаны пальцы: 1, 2, 3, 4. Стрелки указывают на то, что первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

Moderato

Пример на одной струне

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух стaves. Над нотами указаны пальцы: 1, 2, 3, 4. Стрелки указывают на то, что первая нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (numbers 1-4), slurs, and accents. The first system shows a complex melodic line in the treble staff with many slurs and fingerings, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system continues this pattern, with the treble staff featuring more intricate melodic passages. The third system introduces a new melodic line in the treble staff, characterized by a series of slurs and fingerings. The fourth system shows a more active bass staff with a series of slurs and fingerings. The fifth system features a complex melodic line in the treble staff with many slurs and fingerings. The sixth system continues this pattern, with the treble staff featuring more intricate melodic passages. The seventh system shows a complex melodic line in the treble staff with many slurs and fingerings, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Пример на нескольких струнах

49

Сопровождение

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first system is labeled '49' and 'Сопровождение'. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first staff of each system contains complex melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff of each system provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece is titled 'Пример на нескольких струнах' (Example on several strings).

This page of musical notation is for guitar, featuring five systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings, which are indicated by numbers 1 through 4. The first system shows a complex melodic line in the treble clef with many slurs and fingerings, while the bass clef has a simpler accompaniment. The second system continues this pattern. The third system introduces a 'Sul D' (sul ponticello) instruction, where the treble clef plays a series of notes on the D string. The fourth system includes 'Sul G' and 'Sul D' instructions, with the treble clef playing notes on the G and D strings. The fifth system shows a more complex melodic line in the treble clef with many slurs and fingerings, while the bass clef has a simpler accompaniment. The notation is written in a style that is common for guitar sheet music, with a focus on fingerings and slurs to guide the performer.

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

БОЛЕЕ ВЫСОКИЕ ПОЗИЦИИ (без большого пальца).

I. Общее понятие о более высоких позициях.

Строение нашей руки допускает довольно большое растяжение между большим и первым пальцами; это обстоятельство позволяет из IV-ой позиции, — начиная с которой большой палец не может двигаться выше, — передвигать вверх первый палец. Получающиеся таким образом позиции называются более высокими; их можно обозначить следующим образом:

Первый палец лежит на <i>фа, си^b, ми^b, ля</i> .		IV ¹ / ₂ позиция
„ „ „ „ <i>фа[#], си, ми, ля</i> .		V позиция
„ „ „ „ <i>сол^ь, до, фа, си^b</i> .		V ¹ / ₂ позиция
„ „ „ „ <i>сол^ь[#], до[#], фа[#], си</i> .		VI позиция
„ „ „ „ <i>ля ре сол^ь до</i> .		VII позиция

Играющий, вероятно, уже заметил, что позиции, обозначаемые целыми цифрами, дают мажорную гамму соответствующей открытой струны; дело в том, что первый палец в позициях, обозначенных целыми цифрами, каждый раз приходится на одну из ступеней данной то-нальности.

	Позиции: I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Струна До	o	1	1	1	1	1	1
Струна Соль	o	1	1	1	1	1	1
Струна Ре	o	1	1	1	1	1	1
Струна Ля	o	1	1	1	1	1	1

Полутонам между:
 основным тоном и секундой, секундой и терцией, квартой и квинтой, квинтой и секстой,
 секстой и септимой соответствуют и половинные позиции:

 $\frac{1}{2}$ $I\frac{1}{2}$ $III\frac{1}{2}$ $IV\frac{1}{2}$ $V\frac{1}{2}$

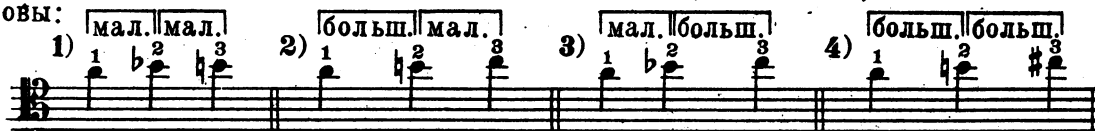
Более высокие позиции существенно отличаются от позиций, рассмотренных в первых двух разделах. Это различие заключается в следующем:

1. Удаление первого пальца от большого вызывает сгибание кисти влево, благодаря чему и пальцы удаляются от струны влево и придают всей кисти другое положение на струнах. Больше всего это относится к четвертому пальцу, который, являясь наиболее отдаленным от большого пальца, подвергается наибольшему отклонению; он настолько отклоняется от струны влево, что больше не прикасается к ней. Поэтому четвертый палец на струне Ля (а соответственно и на других струнах) не может брать нот выше *солъ#* или *ляб*; следовательно, играющий на более высоких позициях имеет в своем распоряжении лишь три пальца.

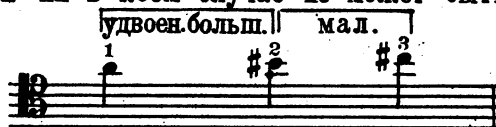
ПРИМЕЧАНИЕ: Правило, относящееся к четвертому пальцу, собственно говоря, должно было бы иметь силу, пока играют на одной струне; если первый палец лежит, например, на струне Соль, на звуке *солъ* (VII-ая позиция), то четвертый палец может взять приходящийся к нему звук на струне Ля (а именно *ре* в VII-ой позиции), потому что он, хотя и отклоненный влево, свободно может касаться расположенной слева струны Ля. В следующем сочетании довольно удобно воспользоваться четвертым пальцем:



2. Расстояния между пальцами на более высоких позициях настолько меньше, что между 2-ым и 3-им пальцами делается возможным целотонное растяжение. Таким образом, большое растяжение на более высоких позициях может быть двойным: между первым и вторым пальцами и между вторым и третьим; вследствие этого мы получаем четыре сочетания: 1) когда оба растяжения — малые; 2) когда растяжение между 1-2 большое, а между 2-3 малое; 3) когда растяжение между 1-2 малое, а между 2-3 — большое и 4) когда оба растяжения — большие. Эти сочетания, например, на VII-ой позиции струны Ля таковы:



Пятое сочетание могло бы получиться в том случае, если бы между 1-м и 2-м пальцами было, впрочем, довольно легко достигаемое, растяжение в $1\frac{1}{2}$ тона; но в этом случае третий палец был бы удален от второго не более, чем на полутон, так как растяжение между первым и третьим пальцами ни в коем случае не может быть больше большой терции:



3. Большой палец, в отличие от прежних позиций, не находится против первого и второго пальцев; положение большого пальца на более высоких позициях трудно точно установить, т. к. оно может быть различным в зависимости от величины руки и, главным образом, от длины самого большого пальца. Обычно большой палец, в IV-ой позиции частично охватывающий шейку, с повышением позиции из этого положения передвигается дальше влево, так что в VII-ой позиции он своим концом прислоняется к тому месту, где гриф и шейка сходятся; при этом рука всегда, подобно тому, как это имеет место в IV-ой позиции, лежит на обечайке, и благодаря этому позиции придается необходимая опора.

IV $\frac{1}{2}$ позиция уже в предыдущем разделе рассматривалась как часть IV-ой позиции; но иногда она применяется в качестве самостоятельной позиции с аппикатурой 1-2-3; это происходит тогда, когда берется интервал большой терции, т. к. иначе четвертый палец приходился бы на *ля*, *ре*, *солъ*, *до*.



Пять сочетаний, о которых мы только что говорили, в $IV^{1/2}$ позиции будут таковы:



ПРИМЕЧАНИЕ: Обозначенные знаком NB звуки *ля*, *ре*, *солъ*, *до*, — которые здесь берутся впервые и находятся как раз посредине струны, — звучат и в том случае, когда палец лишь легко касается струны в соответствующем месте

Это является свойством так называемых флажолетных звуков, о которых речь будет во второй части.

Флажолетные звуки (обозначенные O) легко извлекаются и в том случае, когда палец не совсем точно попадает на надлежащее место; они также продолжают немного звучать, когда палец уже снят. Первое обстоятельство позволяет начинающему легче попадать на эти звуки, второе облегчает ему переход от флажолетного звука к новой позиции. В следующем пассаже, например,



ля, которого слегка касается 3-ий палец, даже в том случае звучит совершенно чисто, когда палец не совсем точно касается соответствующего места, — что легко может быть доказано нажатием этого пальца. При переходе на нижнее *ля* на струне Ре достаточно поднять 3-ий палец и наложить первый палец на *ля*, так как флажолет еще продолжает звучать, когда палец уже снят.

Далее помещены упражнения на различных более высоких позициях с их пятью сочетаниями; затем следуют подобные же упражнения для перехода между отдельными более высокими позициями, причем правила, помещенные в 3-ей главе предыдущего раздела, сохраняют свое значение.

Упражнения для $IV^{1/2}$ позиции.



Упражнения для V позиции

Exercise for V position, 6/8 time, 4 staves. The first staff contains six measures of eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, and 1 2 3 2 1 2 3 2. The remaining three staves provide harmonic accompaniment for each measure.

Упражнения для V½ позиции

Exercise for V½ position, 6/8 time, 4 staves. The first staff contains six measures of eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, and 1 2 3 2 1 2 3 2. The remaining three staves provide harmonic accompaniment for each measure.

Упражнения для VI позиции

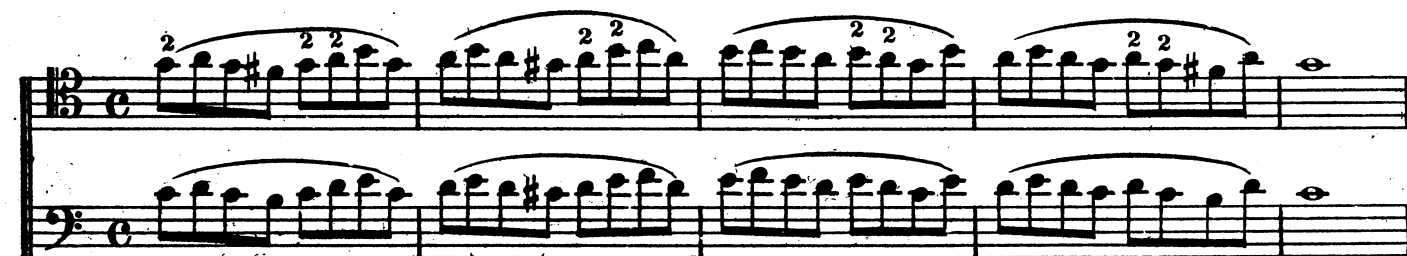
Exercise for VI position, 6/8 time, 4 staves. The first staff contains six measures of eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 2 3, and 1 2 3 2 1 2 3 2. The remaining three staves provide harmonic accompaniment for each measure.

Упражнения для VII позиции



Упражнения для переходов между более высокими позициями

(Только для струн Ля и Ре, так как подобные места редко встречаются на более низких струнах).



Пример

50

Сопровождение

Sul D

II. Переход из более низких в более высокие позиции.

При переходах из более низких в более высокие позиции имеют место наибольшие отступления от правила, касающегося скользящего и падающего пальцев; такие отступления должны быть даже неизбежными для четвертого пальца, так как он на более высоких позициях совершенно не применим.

Здесь скользящий следующий палец иногда содействует прекрасному эффекту, в особенности когда этот палец, как это бывает у опытного исполнителя, непосредственно начинает играть, а пальцы, так сказать, сменяются. В следующем месте, например,



не третий палец скользит непосредственно из I-ой позиции (следовательно, от *до*), а скользит сначала 4-ый палец, который при подъеме сменяется третьим пальцем, и лишь после этого третий палец продолжает движение до верхнего *до*.

Однако такой переход из одной позиции в другую должен быть сделан так ловко, чтобы и поднятие и смена пальца не были слышны, а все вместе производило бы впечатление, как будто третий палец скользит от *ре* к *до*.

Здесь необходимо обратить внимание еще на одно обстоятельство, представляющее для начинающего немалое затруднение: на смазывание звуков, являющихся исходной точкой перехода, в особенности когда расстояние между следующими затем звуками представляет собой широкий интервал (сексту, септиму, октаву и т. д.) В следующем месте, например,



звуки, над которыми поставлено NB, часто оказываются смазанными или неясными: начинающий во время исполнения обращает внимание только на последующие звуки, на то, что бы правильно попасть на далеко расположенные интервалы. Он слишком рано начинает переход, еще до того, как отчетливо будут сыграны соответствующие звуки.

Поэтому начинающему настоятельно рекомендуется обращать большее внимание на такие звуки и не думать о переходе раньше, чем отчетливо будет сыгран соответствующий звук, придавая этому последнему даже несколько большую длительность.

Ниже следуют все переходы между позициями I и VII; переходы между другими позициями делаются подобным же образом.

Музыкальный пример, состоящий из нескольких систем нот, иллюстрирующих переходы между позициями I и VII. Каждая система содержит две строки: "Струна Ля" (верхняя) и "Струна Ре" (нижняя). Ноты сопровождаются цифрами, указывающими на пальцы (1, 2, 3, 4). В некоторых местах ноты имеют диакритические знаки (например, $\flat$, $\sharp$).

Пример

51

Сопровождение

a tempo

rit.

pizz.

Sul A 3 2 1 3 1 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

Sul D 3 4

Sul D 3 2 1

Sul G Sul D . . , Sul A 3 2 1 4 3 2 1

M. 18466 Г.

III. Мажорные и минорные двухоктавные гаммы.

Ученик ознакомился теперь со всеми позициями без большого пальца и может перейти к изучению гамм — этого основного фундамента всякой пальцевой техники. Аппликатура для всех мажорных и минорных гамм может быть одной и той же; при этом необходимо иметь в виду следующее.

Если рассматривать двухоктавную гамму с присоединением следующего основного тона как звукоряд, состоящий из 15 звуков, и разделить их на группы, содержащие по 3 звука, то получим 5 групп в объеме терции, например:

	I группа.	II группа.	III группа.	IV группа.	V группа.
	[больш. терц.]	[больш. терц.]	[мал. терц.]	[мал. терц.]	[мал. терц.]
E-dur					
	[мал. терц.]	[мал. терц.]	[мал. терц.]	[больш. терц.]	[больш. терц.]
Cis-moll (мелодическая)					
	[мал. терц.]	[больш. терц.]	[мал.]	[больш.]	[мал.]
	[больш.]	[больш.]	[больш.]	[мал.]	[мал.]

Разделенная таким образом, мажорная гамма в восходящем движении состоит из двух больших и трех малых терций; в нисходящем движении — соотношение обратное. Минорная гамма состоит в восходящем движении попеременно из малых и больших терций, в нисходящем движении — из трех больших и двух малых терций.

Интервал терции, как нам известно, может быть взят на каждой позиции 1-4 пальцами; большая терция с большим растяжением, малая — с малым растяжением. Таким образом, можно найти одну общую аппликатуру для всех гамм, если начинать первым пальцем с основного тона, а затем, после каждых трех звуков, — новую позицию также первым пальцем. Таким образом, получается следующая аппликатура:

Для мажорной гаммы:	вверх	1-2-4,	1-2-4,	1-2-4	1-2-4	1-3-4.
	вниз:	4-3-1,	4-2-1,	4-2-1	4-2-1	4-2-1.
Для минорной гаммы:	вверх	1-3-4,	1-2-4,	1-2-4	1-2-4	1-3-4.
	вниз:	4-2-1,	4-2-1,	4-2-1	4-3-1	4-3-1.

При этом малые терции берутся следующей аппlikатурой: 1-2-4 или 1-3-4, в зависимости от расположения полутона; на более высоких позициях место четвертого пальца, естественно, занимает третий палец.

Эта аппликатура была бы абсолютно верной для всех мажорных и минорных гамм, если бы не существовало открытых струн; все гаммы, в которых открытые струны не встречаются, имеют эту единственную верную аппликатуру, обозначенную в помещенной ниже таблице.

Открытые струны изменяют аппликатуру (не говоря уже о том, что До и Соль вовсе не могут быть взяты первым пальцем) в том отношении, что они позволяют исполнять некоторые гаммы целиком, а другие частично, в первой позиции; это является, во всяком случае для начинающего, приятным облегчением. Опытный исполнитель часто предпочитает избегать открытых струн, так как они благодаря более светлой звуковой окраске могут отличаться от остальных звуков.

В приведенной ниже таблице всех мажорных и минорных гамм аппликатура, помещенная над нотами, является общеупотребительной; аппликатура под нотами - в гаммах с открытыми струнами - служит доказательством, что и эти гаммы могут быть исполнены той же аппикатурой.

При упражнении в гаммах рекомендуется каждый раз ясно представлять себе позицию, на которой находишься. В E-dur, например, чередование позиций следующее:

	Струна До	Струна Соль	Струна Ре	Струна Ля
Позиция	III	I ^{1/2}	1/2	III ^{1/2}
Растяжение	1 2 4 6.	1 2 4 6.	1 2 4 м.	1 2 4 м.

Струна До	Струна Соль	Струна Ре	Струна Ля
Позиция	I ^{1/2}	IV	III
Растяжение	1 3 4 м.	1 2 4 6.	1 2 4 м.

Вверх.

Струна Ре	Струна Соль	Струна До	Струна Ля
Позиция	IV	I ^{1/2}	III
Растяжение	4 2 1 6.	4 2 1 6.	4 3 1 м.

Вниз.

Cis - moll.

C dur.

A moll.

G dur.

E moll.

D-dur.

H-moll.

A-dur.

Fis-moll.

E-dur.

Cis-moll.

H-dur.

Gis-moll.

F-dur.

D-moll.

Sul D.

B-dur.

G-moll.

Es-dur.

C-moll.

As-dur.

F-moll.

Des-dur.

B-moll.

Ges-dur.

Es-moll.

ДОПОЛНЕНИЯ и ПРИМЕЧАНИЯ

к виолончельной школе К. Ю. ДАВЫДОВА

1. (стр. 7) - Эпизодически применявшийся и ранее шпиль получает распространение в виолончельной практике лишь, начиная с восьмидесятых годов прошлого столетия*). Немалую роль во внедрении этого простого и вместе с тем столь существенного приспособления сыграло то обстоятельство, что в пользу его применения решительно выступил (и на страницах своей Школы, и в личной исполнительской практике) К. Ю. Давыдов.

Введение шпиля, обусловленное развитием виолончельного исполнительства и возросшими требованиями динамического и технического характера, освободило играющего от излишних напряжений, связанных с практиковавшимся до того времени зажиманием инструмента в ногах и, придав ему более устойчивое положение (третья точка опоры), способствовало дальнейшему развитию виолончельной техники (звучание, пассажная техника и т. д.)

2. (стр. 7) - Этими тремя точками опоры вполне определяется положение инструмента в процессе игры; но практически следует иметь в виду еще одну точку опоры - место соприкосновения нижней правой стороны корпуса виолончели с правой ногой играющего.

За исключением шпиля, точки опоры инструмента в процессе игры могут несколько перемещаться.

3. (стр. 7) - "...немного правее," - если смотреть на играющего.

4. (стр. 7) - Здесь имеет место одно из проявлений прогрессивных воззрений К. Ю. Давыдова. Он выступает в данном случае против известного в истории смычкового искусства принципа т. н. „мертвой хватки“ смычка (этого принципа, в частности, придерживался Б. Ромберг), заключавшегося в неподвижности, заостенности пальцев на смычке, в отрицании пальцевых движений.

Именно в этом смысле и следует понимать замечание К. Ю. Давыдова. Конечно, удаление указательного пальца от среднего не должно быть значительным, чтобы не нарушить естественного расположения пальцев на трости.

5. (стр. 8) - Под предлагаемым К. Ю. Давыдовым сгибанием кисти вправо и влево следует понимать приведение и отведение кисти. Несравненно большее значение (вполне соответствующее рациональному процессу ведения смычка) современная методика придает сгибанию и разгибанию кистевого сустава или, иными словами, подниманию и опусканию кисти.

6. (стр. 8) - К. Ю. Давыдов, конечно, не имеет в виду абсолютно изолированных движений кисти; об этом говорит его формулировка „почти неподвижной“ нижней части руки.

Описывая ниже (стр. 16) короткий штрих, он снова говорит о тех движениях смычка, которые „производятся почти исключительно кистью“ (подчеркнуто нами. - Ред.).

Здесь проявляется весьма характерный для Давыдова - педагога прием концентрации внимания ученика на основной в данный момент задаче: в названных случаях - на кистевых движениях, противопоставляемых движениям с „зажатой“ кистью, движениям „всей рукой“.

7. (стр. 8) - Под вращением кисти К. Ю. Давыдов, несомненно, имеет в виду связанное с ним вращение предплечья (супинация и пронация), осуществляемое в т. н. вращательном суставе предплечья. К. Ю. Давыдов противопоставляет его сгибанию кисти, осуществляемому самостоятельно кистевым суставом.

*) Такие современники К. Ю. Давыдова как Пиатти или Грюцмахер еще не пользовались шпилем. Игру без шпиля можно было встретить еще в начале нашего столетия (например, Гаусмана - виолончелиста в квартете Иоахима).

К. Ю. Давыдов особо подчеркивает сочетание вращательного движения кисти-предплечья с изменением горизонтальной плоскости всей руки при смене струн (опускание плоскости руки при переходе на более низкие струны).

См. также Добавление 13 (стр. 16).

8. (стр. 8) - Современные виолончельные школы по-разному трактуют положение большого пальца на шейке инструмента. Школа проф. С. М. Козолупова придерживается такого положения руки, при котором большой палец располагается против указательного. При широком расположении пальцев на грифе (см. ниже) большой палец находится между указательным и средним пальцами.

Степень охвата шейки большим пальцем несколько изменяется в зависимости от того, на какой струне расположены остальные пальцы. Наибольшей она будет на струне Ля, наименьшей - на струне До. При переходе пальцев на более высокие струны локоть (а вернее, плоскость всей руки) несколько опускается и одновременно сдвигается вправо большой палец, т. е. степень разомкнутости кольца, образуемого большим и первым - вторым пальцами, остается неизменной.

9. (стр. 11) - Конечно, речь идет об относительной неподвижности плеча и предплечья. Здесь опять-таки проявляется стремление К. Ю. Давыдова к концентрации внимания учащегося на движениях кисти. (См. Добавление 6 к стр. 8).

10. (стр. 16) - см. 7

11. (стр. 16) - см. 6

12. (стр. 16) - см. 7

13. (стр. 16) - В этих случаях (а также в часто встречающейся фигуре „с“) вращательное движение сводится к минимуму, и ведущим становится перемещение горизонтальной плоскости всей руки в сочетании с приведением - отведением кисти - т. н. „рессорное“ движение всей руки.



14. (стр. 18) - Само собой разумеется, что параллельное подставке расположение пальца предполагает наличие чистых струн (т. е. струн, дающих при названном положении интервал чистой квинты).

15. (стр. 30) - К. Ю. Давыдов справедливо предлагает строго придерживаться этого правила на данном начальном этапе обучения. В дальнейшем же виолончелист неоднократно встречается с такими последовательностями, где целотонный интервал берется 2-3 или 3-4 пальцами. Уже не говоря о более высоких позициях (начиная с IV $1\frac{1}{2}$), где целотонный интервал между 2 и 3 пальцами становится обычным. (см. III раздел Школы), использование 2-3 или 3-4 пальцев на целотонных интервалах вполне возможно и на более низких позициях. Например, в нисходящих последовательностях:



При наличии особо благоприятных физических данных играющего возможно при менение подобной аппликатуры и в восходящих последовательностях. Например:



16. (стр. 30) - Терминология эта требует некоторого уточнения. Вернее было бы говорить не о „большом или широком растяжении пальцев“, а о широком расположении их; точно так же „малое или узкое растяжение“ следовало бы заменить термином - узкое расположение пальцев. Соответственно, в сокращенном виде - Ш. Р. и У. Р.

17. (стр. 32) - Помимо указанного, существует и другой вид широкого расположения пальцев в первой позиции, получаемый путем отодвигания второго пальца (от остающегося на своем месте первого) на целый тон:



Вытягивание четвертого пальца на интервал большой терции от первого облегчается сдвигом вниз большого пальца, расположенного на шейке инструмента. Основываясь на этом, К. Ю. Давыдов рассматривает данный вид широкого расположения как $1\frac{1}{2}$ позицию (стр. 47), оговаривая в то же время ее идентичность с повышенной первой. (Эту точку зрения К. Ю. Давыдов сохраняет и при рассмотрении последующих позиций).

Приведенные в Школе на стр. 32 упражнения могут быть трансформированы для предлагаемого вида широкого расположения следующим образом:



18. (стр. 39) - В современной методике прием, который имеет в виду К. Ю. Давыдов под термином *glissando*, называется *portamento* (не смешивать с смычковым приемом - *portato*). *Glissando* сохраняет свое значение легкой и незаметной смены позиций. К. Ю. Давыдов же подчеркивает „выразительное *glissando*“; он понимает его, безусловно, как слышимый переход, исполнение которого требует художественной зрелости играющего, развитого вкуса и чувства меры.

19. (стр. 41) Сближение пальцев (вытесняемого и вытесняющего), заметное в медленном движении, не находит себе места при быстром движении, когда основное расположение пальцев не должно меняться.

20. (стр. 47) - Под кистью здесь имеются в виду 1-4 пальцы, расположенные на грифе или над ним, в их противопоставлении большому пальцу, лежащему на шейке инструмента.

21. (стр. 50) - При желании сохранить широкое расположение на протяжении всей двухоктавной гаммы D-dur может быть использована следующая аппликатура:



Применение этого аппикатурного принципа К. Ю. Давыдовым мы находим в примере №38 (такты 5 - 8).

22. (стр. 64) - Ко всему сказанному о смене позиций следует добавить, что при смене узкого и широкого расположений пальцев большое значение (как в отношении интонации, так и в отношении плавности самого перехода) имеет предварительная подготовка каждого нового расположения; она осуществляется обычно на последней ноте предыдущей позиции.

Пример (новое расположение пальцев подготавливается на нотах, отмеченных знаком NB).



Правило это, естественно, теряет свое значение в тех случаях, когда, при повышении позиции, переход осуществляется с более высокого пальца на более низкий, (Ср. примечание К. Ю. Давыдова на стр. 41).

23. Двухоктавные трезвучия и квартсекстаккорды к двухоктавным гаммам, помещенным на стр. 80-82

Двухоктавные трезвучия и квартсекстаккорды

C - dur

A - moll

G - dur

E - moll

D - dur

H - moll